Kulturanthropologie des Textilen

Textil – Körper – Mode

Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen
Studien des Textilen

Sonderband

Kulturanthropologie des Textilen

Herausgegeben von Gabriele Mentges unter der
Mitarbeit von Nina Schack und Heike Jenß

Heide Nixdorff zum Dank und zur Erinnerung gewidmet

edition ebersbach

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei der Deutschen Bibliothek erhältlich

1. Auflage 2005
edition ebersbach
Das Copyright der einzelnen Beiträge liegt bei der Herausgeberin
Druck und Bindung: Difo-Druck, Bamberg
Alle Rechte vorbehalten
ISBN 9-938740-06-x

www.edition-ebersbach.de

Inhalt

Danksagung....9

Für eine Kulturanthropologie des Textilen. Einige Überlegungen
Gabriele Mentges....11

I. Theorien und Übersichten

Kulturen, Identitäten, Geschichten: Kulturwissenschaftliche Ansätze in der Bekleidungsforschung
Christopher Breward....57

Neue Richtungen: Studien und Forschungen zur Modegeschichte in Nordamerika und England
Alexandra Palmer....75

II. Museologie und Sammlungen

Prachtstück oder Plunder? – Vom Sammeln Materieller Kultur
Bärbel Schmidt....97

„Daß eine solche Sammlung es werth ist, gepflegt zu werden, wird niemand zweifelhaft sein...“. Die Textilsammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg
Jutta Zander-Seidel....131

Sammlungen – als kulturhistorisches Gedächtnis und Inspiration. Einige Blicke auf die textilen Sammlungen des Museums Europäischer Kulturen bei den Staatlichen Museen zu Berlin – SPK
Dagmar Neuland-Kitzerow....151

Religiöse Textilien des Judentum. Grenzen normativer Werte in Wissenschaft und Museologie
Vera Bendt....169

Der Reiz des Vergänglichen. Für eine anthropologische Untersuchung europäischer Textilsammlungen
Nicole Pellegrin.....179

III. Ergologie und Technologie

Textile Strukturen versus Techniken. Die Systematik auf einen Blick
Annemarie Seiler-Baldinger.....213

Textil- und Modeindustrie in Deutschland: Produkt und Prozessgestaltung zwischen High Tech und Nachhaltigkeit
Anne-Marie Grundmeier.....225

IV. Diskurse der Mode

Mode und Moderne
Gertrud Lehnert.....251

Mode: Poetische Dialektik?
Susan B. Kaiser, Karyl Ketchum und Anna Kuhn.....265

Mode als Körpertechnik: Körperarbeit, Modearbeit
Jennifer Craik.....287

Drags, Garçones und Samtgranaten. Mode als Medium der Gender(de)konstruktion
Elke Gaugele.....305

V. Textilkulturen

Archäologische Textilien – Objekte aus wissenschaftlichen Grabungen
Daniela Biermann.....323

Textilien, Maya-Indianer und Touristen: Transformationen von Traditionen und Lebenswirklichkeiten gestern, heute und morgen
Birgitta Huse.....341

Textilien aus Europa in Afrika – Afrikanische Textilien in Europa
Vera Bendt.....363

VI. Textil – Mode – Medien
Methodische Annäherungen

Gewebte Informationen – Vergleichende Überlegungen zu textilen und digitalen Medien
Regina Lösel.....373

Modefelder – Ethnographische Modeforschung
Heike Jenß.....387

„Stark und soft“ – Mode, Medien und Geschlecht am Beispiel der Modefotografie in Vogue
Karin Mann.....407

Film und Kleidung: Zur Kulturanthropologie zweier Medien
Daniel Devoucoux.....429

Das Karierte und das Gestreifte – Über Stoff- und Wahrnehmungsmuster
Kerstin Kraft.....449

Autorinnen und Autoren.....471

Stammbäume
Annemarie Seiler-Baldinger.....Anhang: Tafel 1–12

Danksagung

Prof. Dr. Heide Nixdorff

ist dieses Handbuch zur Kulturanthropologie des Textilen zum Dank und zur bleibenden Erinnerung gewidmet. Durch ihre wissenschaftliche Tätigkeit und ihr stetes Engagement hat sie maßgeblich und nachhaltig die Struktur und die Inhalte des Institutes für Textilgestaltung und ihre Didaktik/Kulturgeschichte der Textilien geprägt. Nachdem Heide Nixdorff ihr Studium der Ethnologie, Vergleichende Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Byzantinische Geschichte an den Universitäten Berlin, Wien und der Amerikanischen Universität Beirut abgeschlossen hatte, leitete sie von 1970 bis 1986 die Abteilung Europa am Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem (heute das Museum Europäischer Kulturen). In ihrem dortigen Arbeitsfeld als Ethnologin und Kuratorin hat sie sich intensiv mit der textilen Vielfalt Europas beschäftigt. Die Komplexität und die besondere Bedeutung textiler Sachkultur hat sie auf innovative Weise u.a. in der zusammen mit Heidi Müller konzipierten Ausstellung und dem gleichnamigen Katalog „Weiße Westen, Rote Roben: Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack“ vermittelt.

Im Jahr 1986 verband Heide Nixdorff ihre museologische Sachkenntnis mit der universitären Lehre, indem sie den Lehrstuhl für Kulturgeschichte der Textilien an der Universität Dortmund übernahm und bis zum Jahre 2005 innehatte. Nach jahrelangen Vorbereitungen etablierte sie im Jahr 1991 den Magisterstudiengang Vergleichende Textilwissenschaft (kulturgeschichtlich), den ihre Vorgängerin Lydia Immenroth mit der Orientierung auf eine konsequente Kulturgeschichte der Textilien bereits angeregt und im Kern angelegt hatte. Die Herstellung einer soliden Verbindung zwischen der Institution Museum mit ihren diversen Tätigkeitsfeldern und der fachwissenschaftlichen Analyse, Dokumentation und Recherche auf der Basis der konkreten und realen Objekte sowie die berufsorientierte Perspektive standen im Zentrum ihrer wissenschaftlichen Lehre und Forschung. Unter

ihrer Leitung wurde die institutseigene Textilsammlung eingerichtet und systematisiert, um den Studierenden das exemplarische Arbeiten am Objekt zu ermöglichen. Sie wurde im Laufe der Zeit durch eine umfangreiche Sammlung chinesischer Seiden erheblich erweitert und andere Textilien ergänzt. Die objektbasierten Arbeiten der Studierenden mündeten in beeindruckenden Ausstellungsprojekten, die zuletzt in Kooperation mit dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund realisiert wurden. Den Studierenden werden auch die großen Exkursionen u.a. nach China und in die USA in Erinnerung bleiben, mit denen sie die internationale Vernetzung des Instituts ebenso unterstützt hat wie durch die Einladung renommierter Gastdozenten.

Zu der interdisziplinären, kulturwissenschaftlichen Profilierung des Faches hat Heide Nixdorff mit ihrer Arbeit am Institut für Textilgestaltung und ihre Didaktik/Kulturgeschichte der Textilien einen wertvollen Beitrag geleistet.

Allen Studierenden hoffen wir damit, endlich das gewünschte Handbuch zur Verfügung zu stellen.

Für die erfolgreiche Realisierung dieses Sonderbandes war eine intensive Zusammenarbeit unerlässlich, für die an dieser Stelle allen Mitarbeitern gedankt sein.
Frau Nina Schack übernahm mit stetem Engagement die redaktionelle Mitarbeit und das Lektorat. Die sorgfältige Übersetzungen der englischen Texte wie auch die redaktionelle Mitarbeit wurde von Frau Heike Jenß ausgeführt. Herrn Daniel Devoucoux erarbeitete fundiert die französische Übersetzung. Für die besondere Covergestaltung haben sich Frau Barbara Schimmel und Frau Ursula Steffens eingesetzt. Die erneut sehr gewissenhafte Korrekturlesung wurde von Frau Dixie Rolf vorgenommen und die sorgsame Layout-, Text- und Bildbearbeitung realisierte Frau Kirsten Heusgen.
Bei dem Bekleidungsunternehmen Steilmann bedanken wir uns für das finanzielle Sponsoring der Dortmunder Reihe Textil – Körper – Mode und Frau Brigitte Ebersbach sei erneut für die gute und konstruktive Unterstützung gedankt.

Gabriele Mentges

Für eine Kulturanthropologie des Textilen

Einige Überlegungen

Kulturanthropologie des Textilen: Damit ist das Programm eines Studiengangs beschrieben, der sich mit dem Textilen in seiner umfassenden interkulturellen Bedeutungsvielfalt auf verschiedenen Ebenen der Kultur befasst. Was dies im Einzelnen beinhalten kann, wird in den hier gesammelten Aufsätzen vorgestellt. Sie beziehen sich daher auf Lehr- und Forschungsfelder, in denen das Textile den Fokus der wissenschaftlichen Untersuchung bildet.

Ist damit bereits die Eigenständigkeit eines speziellen Studienganges gerechtfertigt? Oder gehört die Bezeichnung nicht zu den weiteren vielen Bindestrich-Anthropologien und bereichert dies nur das „anthropologische Tohowabohu“, wie Jacob Tanner in seiner Einführung in die Historische Kulturanthropologie die Situation der vielen Anthropologien ironisch bezeichnet?[1]

Die jüngst geführte Debatte „Namen und was sie bedeuten“ diskutiert am Beispiel der Volkskunde das diffizile Problem der Namensfindung für diese Disziplin, die mittlerweile ein ganz beachtliches Spektrum unterschiedlicher Bezeichnungen führt.[2] Namensfindungen dienen nicht nur der Orientierung, sondern sie markieren Positionen, verdeutlichen Unterschiede zu anderen ähnlichen oder vergleichbaren Wissenschaften. Vor allem dienen sie der Findung und Konstruktion einer Fachidentität. Der hier zugrunde gelegte Begriff Kulturanthropologie orientiert sich an der modernen französischen Anthropologie, die zunehmend die in Frankreich geläufige Bezeichnung Ethnologie durch den Terminus Anthropologie ersetzt hat. Es war Claude Lévi-Strauss, der in den 1950er Jahren nach seiner Rückkehr aus Amerika zum ersten Mal von Anthropologie im Sinne der Sozialanthropologie gesprochen hat, ein Begriff, der vor allem in dem angloamerikanischen Sprachraum

verwendet wird. In ihrem Lexikon „de l'Ethnologie et l'Anthropologie" beschreiben die Autoren Bonte und Izard den Zusammenhang zwischen den Begriffen Ethnographie, Ethnologie und Anthropologie als drei Etappen von drei verschiedenen, aber miteinander in Zusammenhang stehenden und sich bedingenden Vorgehensweisen: Die Ethnographie stellt die Forschungsinformationen zusammen, die Ethnologie entwickelt die ersten Schritte hin zu einer Synthese, in der die gewonnenen Daten systematisiert und gebündelt werden. Die Anthropologie konturiert und profiliert diese so gewonnenen wissenschaftlichen Ergebnisse und Untersuchungen durch Vergleiche. Sie ermöglichen die Überführung in eine theoretische Konzeptualisierung, um damit die allgemeinen Kenntnisse über den Menschen zu erweitern.[3]

Damit werden diese fachgeschichtlichen, unterschiedlich gewachsenen und benutzten Konzepte zu einer brauchbaren Synthese vereinigt und eine klare methodologische Trennung der oft gemeinsam benutzten Begrifflichkeiten eingeführt.

Eine historische Orientierung ist damit keineswegs ausgeschlossen, denn die Anwesenheit von Menschen stattet jeden anthropologischen Raum zugleich mit historischen wie symbolischen Dimensionen aus.[4]

Anthropologische Konzepte stellen dazu die Beziehungen zwischen den Menschen, den Gruppen und damit zugleich das Problem des Anderen in den Vordergrund. Zwar ist der Andere in jedem sozial- und kulturwissenschaftlichen Prozess anwesend, aber bei der Kulturanthropologie behauptet diese Auseinandersetzung mit dem Eigenen und dem Fremden bereits fachgeschichtlich eine andere, mächtigere Dominanz und bestimmt die Ausrichtung vieler Forschungsfragen. Sie wird charakterisiert durch die große Reichweite des Kontextes, in dem uns der Andere präsent wird. Diese sind in der Regel andere Kulturen und damit bedingt eine radikalere Begegnung mit Fremdheit. Es ist wiederum der mittlerweile vielfach erprobte ethnologisch gewandte Blick auf das kulturell Eigene, der zumindest methodologisch gesehen eine Distanzierung und Selbstreflexivität gestattet, um die anthropologischen Forschungsfragen in der gleichen Grundsätzlichkeit in Bezug auf das Eigene zu stellen. Auf der ersten Ebene führt dies zu einer Blick- und Wahrnehmungsschärfung, so dass auf der zweiten höheren Ebene die kulturelle und historische Konstruktion von vielfältigen interkulturellen Beziehungsmustern und Prozessen freigelegt werden kann, die ansonsten verborgen bleibt. Dies zeigt sich auch dann, wenn historische

Welten als das Andere wahrgenommen und analysiert werden.
Ein anschauliches Beispiel dafür liefert die aktuelle Diskussion um das Kopftuch islamischer Frauen in Deutschland. Bei dieser politisch hoch gespielten Auseinandersetzung konzentriert man sich auf die bloße Gegenwart und beschränkt die Kopftuch-Frage auf ihre religiös-politische Bedeutungsdimension. Übersehen wird, dass auch in Deutschland vor nicht allzu langer Zeit – in ländlichen Gegenden bis weit in die 1950er Jahre – das Bedecken des Haares für Frauen als kulturelle Geste der Scham und der Ehrerbietung, außerhalb des Hauses wie innerhalb Kirche, üblich war. Mit einem feinen Spitzentuch dekorierten Frauen noch Ende der 1960er Jahre in Südfrankreich ihr Haar, wenn sie die Kirche betraten.
Geht man sogar weiter zurück in der Geschichte, so lässt sich besonders am exponierten Körperteil Kopf eine ausgesprochene Geschlechterdimension festmachen und dazu eine gerade in der Neuzeit allseits bekannte Gestensprache der Ehre und Höflichkeit; im 19. Jahrhundert entstand eine regelrecht politische Topographie der männlichen Hüte und bei den Frauen wiederum klare Hierarchiedistinktionen zwischen der bürgerlichen Frau mit Hut und der einfachen Frau mit Haube. Nilüfer Göle macht für die islamische Position darauf aufmerksam, dass in der Frage der Sichtbarkeit des weiblichen Körpers eine markante Asymmetrie zwischen christlich-westlichen und islamischen Kulturkontexten besteht, die auch eine unterschiedliche Organisation von Lebensräumen und Lebensstilen bestimmt. Für die islamisch-türkische Welt spricht Göle von einer Kultur des Geheimnisses, die sich der permanenten Sichtbarmachung des weiblichen Körpers widersetzt. Daher sind es gerade in der Türkei junge politisch, nicht unbedingt religiös motivierte und engagierte Frauen, die Schleier und Kopftuch als kulturpolitisches Zeichen einsetzen, um damit die Rückbesinnung auf eigene Traditionen zu demonstrieren.[5] Eine Öffnung der Debatte hin auf ihre historischen und interkulturellen Dimensionen hätte diese Blickverkürzung verhindert.

Im Gesamtprogramm unterscheidet sich die Anthropologie nicht von der Historischen Anthropologie, die drei grundsätzliche Fragen stellt:

„erstens nach dem Wandel von Menschenbildern und den sich verändernden diskursiven und medialen Bedingungen anthropozentrischer Selbstbeschreibungen, zweitens nach den sozialen

Praktiken und symbolischen Formen, durch welche Menschen ihr Zusammenleben organisieren und regulieren, und drittens jene nach der Geschichtlichkeit der menschlichen Natur.“[6]

Ihr zentrales Diktum, dass der Mensch in seinem historischen Gewachsensein und seiner kulturellen Ausdrucksmöglichkeit im Vordergrund steht, wird auch von anderen „kulturanthropologischen Positionsbestimmungen“ geteilt.[7]

Für eine Kulturanthropologie, bei der die materielle Kultur der Ausgangspunkt ist, geht es dabei primär um die Beziehungen von Mensch und Objekt. In diesem besonderen Falle handelt es sich um das gesamte Feld textiler Sachkulturen, wodurch sich die allgemeine Bezeichnung Kulturanthropologie des Textilen begründet.

Das Interesse an der Erforschung der materiellen Kultur hat in den letzten beiden Jahrzehnten erheblich zugenommen. Waren es zuerst die Disziplinen wie Archäologie, Volkskunde, Ethnologie, Kunstgeschichte und Design, denen die materielle Kultur eine wesentliche empirische Basis liefert, so beschäftigen sich mittlerweile andere sozial- und kulturwissenschaftliche Disziplinen wie Soziologie, Psychologie, Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft u.a. mit der Welt der Artefakte. Ob man tatsächlich von einem „material turn“ sprechen sollte, ist allerdings fraglich. Denn zumeist beschränken sich gerade die zuletzt genannten Wissenschaften auf die Repräsentationen von materieller Kultur in den verschiedenen Medien und fokussieren die Bedeutungsdimensionen, jedoch nehmen sie die materielle Kultur nicht in ihrer Dreidimensionalität, Materialität und Instrumentalität wahr. Eine konsequente Einbeziehung des originalen Artefakts gehört jedoch zu den Forderungen einer interdisziplinär arbeitenden materiellen Kulturforschung, wenn sie eine komplexe Kulturanalyse anstrebt.

Dabei geht sie im Wesentlichen von folgenden Annahmen aus: Materielle Kultur stellt ein maßgebliches Verhandlungsfeld für die Schaffung und Gestaltung von sozialen Beziehungen, seien es Identität, Hierarchie, Geschlechterrollen und Körperbilder, Raum- und Zeitkonstruktionen, Milieu- und Szenebildung, Repräsentation oder Kommunikation. Im Beziehungsgefüge zwischen Mensch und Objekt entstehen und werden die kulturellen Deutungsmuster ausgehandelt.[8]

Der Kulturanalyse dienen Dinge „als Türöffner für die Dechiffrierung historischen wie gegenwärtigen Alltagslebens“, so hat es Gudrun König in ihrer Übersicht über den Zusammenhang von materieller Kultur und Kulturwissenschaft formuliert.[9]

Aber Dinge/Objekte/Artefakte bedeuten durchaus mehr als das: Sie bilden, so hat es Francois Dagognet ausgedrückt, das Nicht-Ego, d.h. das Feld, das außerhalb des Menschen liegt, wenn auch in Beziehung zu ihm. Dagognets Plädoyer für eine Materiologie setzt den Fokus ganz akzentuiert auf die Materie oder auf die Materialität. Ihre bloße Existenz stellt eine Herausforderung an den Menschen: Kann er sie tatsächlich erforschen und beherrschen?[10] Dies ist eine Frage, die eine sich als umfassend verstehende Materielle Kulturforschung angesichts der wachsenden Bedeutung der Technologie für die Herstellung und den Umgang mit den Objekten stellen muss.

Der Begriff des Textilen wird hier gewählt, weil er das Gegenstandsfeld in seiner größtmöglichen Dimension einbezieht: Textil leitet sich aus dem lateinischen Wort texo ab, das im Deutschen mehrfache Bedeutungen anzeigt: Weben/flechten/bauen/verfertigen/zustande bringen. In diesen Begriffen finden sich die performativen Eigenschaften mit denen der Konstruktion, die beide dem textilen Material eigentümlich sind, verknüpft.[11]

In der Gemengelage der Disziplinen

Von den vielen kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit textiler Sachkultur befassen, hat vor allem die Sachkulturforschung in der Volkskunde/Europäische Ethnologie/Empirische Kulturwissenschaft der Kleidung einen gewichtigen Platz eingeräumt und theoretische Konzepte und methodische Überlegungen entwickelt in Bezug zur Geschichte der regionalen Kleidungsstile. Gerade in den letzten Jahrzehnten geschah dies unter den methodologischen Prämissen der modernen Kulturanthropologie und der historischen Anthropologie. Es ging darum, historische und gegenwärtige Prozesse der Kleidungskultur aus der Perspektive der handelnden Akteure beschreibbar zu machen oder anhand von diskursanalytischen Verfahren kulturpolitisch bedeutsame Bilddiskurse oder Medialisierungsstrategien zu erschließen. Allerdings hat die Europäische Ethnologie/Kulturanthropologie/Volkskunde sich sehr lange bei den regionalen

Kleidungsstilen aufgehalten und der Mode als einem modernen urbanen Phänomen spät und zögerlich Aufmerksamkeit zukommen lassen. Dennoch gebührt der Europäischen Ethnologie das Verdienst, den Blick auf das alltägliche Kleidungsverhalten gelenkt zu haben und dies konsequent in seiner zeiträumlichen Kontextualisierung aus Sicht der Akteure zu analysieren.[12] In dieser Hinsicht gehen die Untersuchungen Hand in Hand mit den einschlägigen Forschungen der Historischen Anthropologie, wie es Hans Medick beispielhaft in seiner Studie zu Laichingen vorgeführt hat. Hans Medick prägte hier in Anlehnung an Daniel Roches Untersuchungen über die Geschichte von Kleidung und Textilien im Paris des Ancien Régime den Begriff der „Kultur des Ansehens“, der auf die Komplexität von Kleidung als Teil eines kulturellen Erscheinungsbildes anspielt.[13] Allerdings konzentrieren sich diese Sachkulturforschungen vor allem auf die Aspekte der Bedeutungsstiftung und -generierung, jedoch kaum auf die Prozesse von Produktion und Handel und damit ihrer wirtschaftlichen Konstruktion. Die Untersuchung dieser sehr komplexen Verbindung zwischen den wirtschaftlichen Prozessen wie Produktion und Handel auf der einen und den kulturellen Praktiken der Bekleidung auf der anderen Seite wäre zu leisten, um das Argument des Kulturalismus, d.h. einer einseitigen Fixierung auf kulturelle Prozesse, zu entkräften.

Ein anderer mit der historischen Forschung verknüpfter Zweig, die Realienforschung ist um eine genaue, akribische Erfassung mittelalterlicher und frühzeitlicher Kleidungswelten auf der Basis ungewöhnlicher und neu zu erschließender Quellen bemüht. Für die mittelalterliche und frühneuzeitliche Kleidungsforschung ist dies um so wichtiger, weil diese Epochen kaum durch originale Kleidungsstücke belegt sind.[14]

In der Kunstgeschichte wird die Kostümgeschichte als Hilfswissenschaft zu Datierungszwecken und zur kulturhistorischen Kontextualisierung eingesetzt, wenngleich mittlerweile die besondere immanente Bedeutungsgebung durch die Kleidung auch anerkannt wird. Allen voran war es Willibald Sauerländer, der in seiner differenzierten und nuancierten Studie über die Stifterfiguren des Naumburger Doms nachwies, dass Kleidung nicht nur indizierende und illustrierende Funktion besitzt. Vielmehr symbolisiert und bringt die Kleidung- und Körpersprache die mittelalterliche Ethik und Lebensform als eigenständige mediale Form zum Ausdruck.[15]

Anregungen zu einer kritischen und modernen Lesung der historischen Bilder stammen von neueren historischen Forschungen. Sie zeigen, dass Bilder nicht als Abbild oder Spiegelung zeitgenössischer Mode betrachtet werden dürfen, sondern vielmehr als Teil einer komplexen Bildstrategie, um sich sozial in Position zu setzen und entgegen der Norm sich sozial höherwertig darzustellen. Auf diese Weise werden Bilder zu Medien für die Verhandlung von kulturellen Bedeutungen und des sozialen Status, welche wiederum auf die getragene Kleidung Einfluss nehmen.[16]

Ein eigener Zweig der Kleidungsforschung, der kennzeichnend für die Gemengelage zwischen den Disziplinen ist und für die Konturierung einer eigenständigen Fachwissenschaft durchaus Vorläufercharakter besitzt, hat sich mit den Kostümgeschichten des 19. Jahrhunderts etabliert.[17] Sie dienen in der Regel der Übersicht über den Material- und Formenbestand von historischen Kleidungsentwicklungen, die als eine visuelle Ordnung im herkömmlichen Kanon von Epochen und Epochenfolgen entworfen werden. Sie befragen zwar Kleidung ausschließlich unter stilistisch-ästhetischen Gesichtspunkten, können jedoch nicht darauf verzichten, diese stilistischen Aspekte wiederum mit anderen übergeordneten Ordnungskategorien wie der geschichtlichen Entwicklung und der politischen Ereignisgeschichte zu verbinden. Im 19. Jahrhundert bezogen sich die Kostümgeschichten vor allem auf die Nationalgeschichte, oder sie versuchten sich an großen Universalgeschichten, die aus nationaler Perspektive verfasst wurden. Zum ersten Mal wurde hier Kostümgeschichte mit wissenschaftlichem Anspruch betrieben und Originalquellen herangezogen. Das Anliegen galt der Aufgabe, Geschichte visuell fassbar zu machen und ihr ein Gesicht zu geben. Dadurch haben sie in ganz modernem Sinne dazu beigetragen, Objekte wie Kleidung als Orte des Gedächtnisses zu deuten. Ihre Leistung besteht darin, Kleidung als Teil des historiographischen Diskurses begriffen zu haben.

In späteren, modernen Kostümgeschichten des 20. Jahrhunderts wurde durch die Einbeziehung weiterer Kategorien wie soziale Hierarchie, Geschlecht, Alter, Milieu dieser Blick ausdifferenziert und die wissenschaftliche Recherche im Hinblick auf die Quellennutzung gründlicher und nuancierter. Kostümgeschichten interpretieren in der Regel die großen historischen Linien der Kleidungsentwicklungen und

nicht die kontextbezogene Kleidungsforschung. Sie haben sich daher heute mit Recht auf lexikalische Aufgaben beschränkt und stellen einen unentbehrlichen faktischen Wissensfundus zur Verfügung.[18]
Wenn andere Disziplinen sich mit Textilien befassen, so gilt dies ausgewiesenen Spezialfeldern wie der Tapisserie und anderen textilen Werkarbeiten wie Mustertüchern oder der textilen Kunst im Allgemeinen, die mittlerweile auch unter interdisziplinären Gesichtspunkten bearbeitet werden, wobei das Textile als eigenständiger kultureller Bedeutungsgeber untersucht wird.[19]

Mode

Das Interesse eines großen Teils der Untersuchungen gilt jedoch dem komplexen und vielschichtigen Feld der Mode. Hier lassen sich bereits aus dem 18. Jahrhundert seit Christian Garves Traktat über die Moden als Ausdruck und Gestaltung der gesellschaftlichen Kommunikation[20] unzählige Beispiele aufzählen, die sich unter philosophischem, literarischem, literaturwissenschaftlichem, künstlerischem, psychologischem oder soziologischem und medienwissenschaftlichem Blickwinkel mit der Kleidermode als einem wesentlichen kulturellen Ausdrucksmittel befassen, deren Vielfalt, Akzeleration und Ubiquität immer wieder die Fragen nach dem tiefer liegenden Sinn und Zweck des modischen Treibens, nach dem ihm zugrunde liegenden heimlichen sozialen Regelwerk und seiner Triebkräfte und seines Einflusses auf die Gesellschaft stellen. In jüngeren Publikationen wird Mode als Paradigma für Modernität auf ihre philosophischen und soziologischen Implikationen hin befragt, analysiert und als Exponent postmoderner Lebensformen begriffen.
Mode wird hierbei in der Regel auf ihre kommunikative Leistung reduziert und – in der radikalen literaturwissenschaftlichen Variante – als Text gelesen. Mit der traditionell semiotisch ausgerichteten Lesart rücken einseitig Repräsentation und Kommunikation von Mode in den Blickpunkt, die, seien es Texte, aber auch Bilder wie Modefotografie, Illustrationen usw., eine spezifische medial vermittelte Form des Konsums betreffen. Mode/Kleidung wird jedoch nicht nur vorgefunden und getragen, sondern hergestellt, im Handel vertrieben, beworben in Schrift und Bild und von dem/r Konsumenten/in erworben, getragen, verschliessen, entsorgt usw.[21] Dies umfasst komplexe Hand-

lungsvorgänge und Vernetzungen mit der Welt, deren Bedeutungen sich nicht im Zeichen bündeln oder darauf reduzieren lassen. Unser kultureller Kosmos ist Teil eines allgemeineren Bedeutungshorizontes, der weite Bedeutungsfelder umspannt, die durch Religion, die Auffassung von Identität, Geschlecht, Familie, Staatlichkeit, Philosophie, historiographische Vorstellung usw. gespeist werden und die unsere Bedeutungsgebung bereits im Vorfeld orientieren und strukturieren. Der französische Philosoph Cornelius Castoriadis hat dies mit dem umfassenden Begriff des „Gesellschaftlich-Imaginären" bezeichnet, das uns umgibt, ohne dass seine Bedeutungsdimension immer zugleich aktualisiert oder abgerufen wird. Er warnt zugleich vor einem Imperialismus der Bedeutungen und kritisiert, dass man zu schnell der Evidenz von Bedeutung aufsäße. Vielmehr konnotieren Bedeutungen die Welt, als dass sie diese in dieser semiotischen Eindeutigkeit denotieren.[22]
Klassische semiotische Untersuchungen insbesondere fokussieren einseitig und verallgemeinernd von vorneherein ein eingeschränktes Handlungsfeld des/r Modeakteurs/in und eine begrenzte Dimension des Objektes. Das von ihnen konzipierte Kommunikationsmodell verläuft zu sehr in eine Richtung, ohne die interaktiven Handlungsbeziehungen zwischen Subjekt-Objekt-Umwelt und innerhalb des präzisen Kontextes zu berücksichtigen. Repräsentationen werden als vorgefundene Realität hingenommen, die von den Modeakteuren rezipiert werden, aber auf die sie keinen Einfluss nehmen. Semiotische Untersuchungen tragen daher oft – unbeabsichtigt – zu einer Mystifikation des Konsums bei.[23]
Problematisch erscheint ebenso die in vielen neueren Traktaten zur Mode unterschwellig und gelegentlich explizit unterlegte Vorstellung von der Mode als einem festen Regelsystem, an dem beispielhaft charakteristische Aporien des westlichen Denkens abgearbeitet werden. Auf keinen Fall lässt sich Mode als ein systemisches Konstrukt denken, sondern sie kann nur als ein Handlungsfeld verstanden werden, in dem vielfältige, sich auch widersprechende kulturelle Praktiken verschränken und bündeln.
Nicht zuletzt ist es die Hegemonialität des in den westlichen Industrienationen entstandenen kulturellen und wirtschaftlichen Komplexes der Mode, die viele internationale Studien, allen voran zahlreiche angloamerikanische Untersuchungen aus der Richtung der Cultural Studies seit den 1990er Jahren bewogen hat, unter dem Blickwinkel der Konsumption die Wirkungsfelder der Mode in anderen

gesellschaftlichen Kontexten und auf der Ebene der Globalisierung eingehend zu analysieren. Die Kategorie der Konsumption wurde in ihrer modernen Erweiterung fruchtbar gemacht, um neue Handlungsfelder des Kleidungsverhaltens zu erschließen und unter neuen Aspekten zu betrachten.[24] Ausgangspunkt ihrer Überlegungen ist der ökonomische Befund, dass die Konsumption in der jetzigen Phase der Moderne gegenüber der Produktion den Vorrang gewonnen hat. Der akzelerierte Konsum bestimmt den Rhythmus der Produktion und unterwirft sie den genau konturierten Konsumentenwünschen.[25] Allerdings lässt sich in diesen Studien die Tendenz bemerken, dass die Konsumption als Handlungspraxis einerseits einseitig betont wird, andererseits mit der Ausweitung der Begrifflichkeit sämtliche andere differenzierte Praktiken vereinnahmt werden. Bei Daniel Miller, der wortführend in der Debatte konsequent für eine systematische Orientierung auf die Konsumption eintritt, erfährt das Konzept am Ende eine derartige Erweiterung, dass es seine analytische Schärfe verliert und alles unter Konsumption subsumierbar erscheint.[26] Diese Fokussierung auf die Konsumption verdrängt den Blick auf das immer gleichbleibend hohe Gewicht des Produktionssektors. Er ist jedoch lediglich durch seine Verlagerung in die Schwellenländer – oder in die heimlichen Werkstätten der Metropolen – unsichtbar geworden und aus dem öffentlichen Blick verdrängt. Dabei haben die Bedingungen für die Produzenten/innen an ungewöhnlicher Härte gewonnen. So bleibt dies letztlich vor allem eine Perspektive der auf den Konsummarkt fixierten Industriegesellschaften.

Es lässt sich im Allgemeinen eine intensive Auseinandersetzung mit dem Phänomen Mode feststellen, das zunehmend in den Blickwinkel vieler kulturwissenschaftlicher Disziplinen gerät.

Nicht zu unrecht kann man daher eine gewisse Einseitigkeit in der Beschäftigung mit Kleidung und dem textilen Gegenstandsfeld notieren, dessen Komplexität und Vielschichtigkeit verdrängt wird. Damit wird der Mode eine Bedeutung zugestanden, die in manchem überdimensioniert erscheint und vor allem die Einbindung in ihre Genese und realen Zusammenhänge, d.h. auch der Ökonomie, unterschätzt oder gar ausblendet.

Die Aufgabe einer kulturanthropologisch orientierten Textilforschung besteht u.a. daher auch darin, die Mode wieder im gesamten Feld der materiellen Kultur neu zu positionieren, nicht um sie zu relativieren, sondern um ihrer tatsächlichen Komplexität gerecht zu werden.

Das Textile besitzt in der Tat viele Spektren und verweist auf eine Vielfalt von wissenschaftlichen Feldern, die eine interdisziplinäre Zusammenarbeit erforderlich machen, eine Kooperation, die immer wieder gefordert, aber tatsächlich selten eingelöst wird. So kann für das textile Gegenstandsfeld grundsätzlich gelten, was René König für die Mode einmal festgestellt hat:

„In Wahrheit ist die Mode ein universelles Gestaltungsprinzip, das nicht nur den Körper des Menschen im Ganzen, sondern auch seine sämtlichen Äußerungsweisen zu ergreifen und umzugestalten vermag."[27]

Die Erforschung dieses Gestaltungsprinzipes verlangt eine Vielzahl von Perspektiven. René König bezeichnet Mode als das großartigste Beispiel für die interdisziplinäre Zusammenarbeit verschiedener Wissenschaften.Daher geht es hier nicht darum, das Textile aus dieser Gemengelage zwischen den Disziplinen zu lösen, sondern unter Einbeziehung vieler fachwissenschaftlicher Perspektiven den Fokus erneut auf dieses Gegenstandsfeld zu richten.

Kulturanthropologie des Textilen

Mit dem Fokus auf das Textile ist nicht nur die bloße thematische Schwerpunktsetzung gemeint, sondern eine Fokussierung von grundsätzlichen Fragen, Methoden und Theorien im Hinblick auf das textile Element oder das textile Medium in Verbindung mit der allgemeinen Kulturanthropologie. Hinter dieser Aussonderung steckt und steht die Annahme, dass das Textile im Kontext der materiellen Kulturen eine besondere, eigenständige kulturanthropologische Stellung einnimmt. Dafür sprechen sowohl strukturelle wie empirische Gründe, die sich aus dem Gegenstandsfeld selbst ableiten lassen, als auch allgemeine kulturhistorische Aspekte.

Eine strukturelle und empirische Besonderheit begründet sich darin, dass das textile Element mit dem menschlichen Körper am stärksten verbunden ist und damit immer auf den Akteur verweist. Es kleidet ihn ein, es vermittelt dem Kind primäre sinnliche Erfahrungen mit der äußeren Objektwelt und dem äußeren Erfahrungsraum,[28] die nicht oder kaum den visuellen Sinn, sondern den taktilen, haptischen und olfaktorischen Sinn beanspruchen. So werden dem Kind auch Körperraumerfahrungen vermittelt. Als bereits technologisch ausgefeiltes

Artefakt wird das Kleid zum zentralen Gegenstand von kultureller und sozialer Identitätskonstruktion, von sozialer Repräsentation und von Egokonstruktionen. Wie alle Objekte bewegt sich die Kleidung an der Schnittstelle zweier Welten und zweier Ebenen: einer konkret-materiellen Ebene und einer geistig-symbolischen Ebene. Das macht ihre Ambivalenz aus. Jedoch bildet die Kleidung ein Objekt besonderer Art, insofern sie unmittelbar und allgegenwärtig mit dem Körper, d.h. mit dem Subjekt verbunden ist. Sie „verschmilzt" mit ihm.

Gerade diese „Symbiose" leitet zu einer weiteren zentralen kulturanthropologischen Frage der westlichen Kulturen über, nämlich: Wie verhält es sich mit der Beziehung zwischen Innen und Außen (Sein und Schein) und der Beziehung zwischen Identität des Körpers und seinem Kleidungsbild? Wie werden die Bedeutungen von Kleidung in Bezug zum Körper konstruiert?

Als zentrales kulturelles Darstellungsmittel hat die Kleidung einen wichtigen Beitrag zu Modernisierungsprozessen der westlichen Kulturen geleistet, indem sie Strategien anbot zur Einübung in neue Zeitrhythmen – wie durch die Akzeleration der Moden –,[29] zur Ausübung individueller Autonomie – man denke an den Kampf für das selbst bestimmte Aussehen gegen die Kleiderordnungen – und sie hat ebenso die Modellierung von Geschlechterkörpern und -bildern in westlichen Kulturkontexten mitgestaltet.

Körper – Geschlecht – Raum – Zeit – Wahrnehmung und Erfahrung: In dieser Konfiguration sollte daher eine moderne Kleidungsforschung eingebettet sein, wenn sie sich aus dem Ghetto einer bloßen Modeforschung herausarbeiten möchte.

Körper – Kleidungskörper – Körperbild

Der bekleidete Körper erzeugt unweigerlich ein Bild für sich und für andere. Diese Darstellungsleistung trägt zur Konstruktion des Selbst bei und macht dadurch den Körper kulturell kommunizierbar. Daher betont die aktuelle Kleidungsforschung immer wieder diese Leistung der Kleidung für die soziale, kulturelle wie individuelle Identitätsbildung. Aber es handelt sich nicht um eine Identitätskonstruktion, wie wenn ich mich als Tochter darstelle, als Schülerin auftrete oder Ingenieurin werde usw., sondern der Prozess der Identitätskonstruktion vollzieht sich im Hinblick auf ein zu gestaltendes Erscheinungsbild und auf die Art

und Weise, wie dieses Erscheinungsbild als Habitus inkorporiert wird. Eine für die Öffentlichkeit bestimmte Kleidung prägt und reguliert eine andere Art des Auftretens, der Körper- und Gestensprache, der Ästhetik und des sich Wohlbefindens als z.B. eine am praktisch-funktionellen orientierte Berufskleidung, als die erotisch-intime Kleidung für die Nacht usw. Dies betrifft nicht einfach die Unterscheidung zwischen formellem und informellem Verhalten, sondern die spannungsgeladenen Wechselbeziehungen zwischen dem Sich-Orientieren und Sich-Situieren, Sich-Erkennen und Sich-Entziehen. Kleidung stellt die Person in eine Situation und damit in eine Handlung hinein und aktualisiert damit zugleich die Schemata der Kommunikation und den Kontext. Dies hat sie anderen Medien voraus, deren Funktionen sie im Übrigen teilt und welche Dietrich Kerlen beschreibt als „Gestalten, Fixieren, Ordnen, Strukturieren, Speichern, Erinnern, Überliefern“.[30] Somit wird Kleidung zu einem Medium der Erfahrung, des Erlebens und der Selbstversicherung, die mehr umfasst als Sichtbarkeit und Kommunikation, auf die Kleidung bzw. Mode gerne reduziert wird. Sich kleiden setzt nicht nur intentionale Gestaltung oder Inszenierung voraus, sondern, weil Kleidung alle Sinne erfasst und einbindet, auch das Schaffen von Kontexten, Atmosphäre, Stimmungen und Schwingungen, Rhythmen. Dies wird besonders deutlich am Beispiel der Farben: Sie bilden nicht nur einfach Teil des Musters oder des Gesamtbildes, sondern sie erzeugen Stimmungen und atmosphärische Felder, die auf das gesamte Umfeld einwirken. Als individuelle Stimmungsbarometer verstanden die italienischen Futuristen daher die Farben in der Kleidung, aber auch als Mittel zur Dynamisierung des urbanen Raums, das den Einzelnen in der Menschenmenge markierte und den Eindruck der uniformen Masse unterbrach.

Die Frage von Kommunikation und Sichtbarkeit hat sich in den westlichen Gesellschaften vielleicht aus dem Grund in den Vordergrund geschoben, weil sich mit dem Erkennen oder dem Sichtbarmachen des Ego immer wieder die Frage stellt, in welchem Bezug das Äußere zum Inneren steht. Kaschiert es das wahre innere Selbst oder gibt es dieses zu erkennen? Diese Frage setzt voraus, dass es eine Kontinuität zwischen Innen und Außen und dass es ein geheimes Inneres gibt, das die Kleidung entschlüsseln oder offen legen kann. Aus dieser Ambivalenz heraus entwickelt und strukturiert sich die Darstellung sowie die Wahrnehmung des Selbst. In Kleidungspraktiken wie Uniformierung

und Maskierung beispielsweise drücken sich die beiden Pole dieser Selbstdarstellung aus, die eine bekennt sich zu einer sozialen Identität, die andere camoufliert das Selbst.

Die westliche Kleidungskultur hat mit dem Spätmittelalter einen Kleidungstypus geschaffen, der die anatomische Körperform als Vorbild für die Kleidungsform genommen hat. In einem seit dem Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert währenden Prozess, in dem sich technologische und kulturelle Innovationen vereinten, wurde der Zuschnitt zum dominanten Gestaltungsprinzip der westlichen Bekleidungsformen.[31]

Dahinter verbirgt sich eine technologisch-kulturelle Leistung, die es in ihrer Gesamtheit zu würdigen gilt: Die Kompetenz des Zuschnittes baut bereits auf vielen kulturell-technologischen Vorleistungen auf wie die Herstellung des Gewebes, die Kenntnis des Nähens und das Instrument der Schere, die wiederum das Gewebe in Form bringt. Ebenso entscheidend für diese technologische Entwicklung ist die Kenntnis des menschlichen Körpers, vor allem in seiner anatomischen Ausprägung. Sie liegt dem Entwurf des zugeschnittenen Kleides zugrunde.

Diese enge Anlehnung an die anatomische Körperform lässt eine (körperliche) Bildhaftigkeit der Kleidung entstehen, die zwar erst durch das Tragen eine Form annimmt, aber welche die spezifische Sichtbarkeit westlicher Kleidungskulturen ausmacht. „Clothes make, not the man but the image of man“, mit dieser Bemerkung hebt Ann Hollander auf die Bedeutung der Kleidung für die Konstruktion des Selbst-Bildes ab.[32]

Die westliche Kleidungskultur ist in einem hohen Maße auf ihre Medialisierung im und durch das Bild angewiesen. Wie ist dieses Bild zu verstehen?

Ein „Bild“ ist mehr als ein Produkt der Wahrnehmung. „Es entsteht“, so Hans Belting, „als ein Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung. Alles, was vor den Blick oder vor das innere Auge tritt, lässt sich auf diese Weise zu einem Bild klären oder in ein Bild verwandeln.“[33] Dies wirft die Frage nach der Kleidung als einem inneren Bild auf, insofern sie diesen Kriterien entspricht. Aber in welcher Weise ist der hier beschriebene Symbolisierungsprozess der Bilder explizit mit dem der Kleidung zu verknüpfen? Folgt man dem Konzept der sozialimaginären Bedeutungen von Castoriadis, so beruhen beide auf den gleichen Voraussetzungen, insofern Materialität und Immaterialität nicht voneinander trennbar sind. Eine noch breitere Definition schlägt der Kulturanthropologe Marc-Olivier Gonseth vor, indem er das Bild

als eine materielle und/oder mentale Repräsentation von Realität oder von Repräsentation selbst auffasst.[34] Damit ist auch die Frage nach der Stofflichkeit des Textilen angesprochen, in der sich nicht nur der Körper anders „abbildet", sondern auch die Wahrnehmung der jeweiligen Kleidung entsprechend gestaltet und formt. Je nach Machart und Aussehen besitzt auch die bildnerische Erzählung eine andere Stofflichkeit.

Die so durch Zeit und Raum kontextualisierte Kleidung ist als ein kulturelles Gesamtbild zu verstehen, in dem die Vorstellungen von Körper, Geschlecht und Milieu, Zeit und Raum gespeichert und ausgedrückt werden. Sie bildet daher ein zentrales Medium für die Selbstbetrachtung und Subjektbildung.

Die Filmwissenschaftlerin Kaja Silverman hat sich mit dem männlichen Blick auf Kleidung auseinandergesetzt. Kleidung wird von ihr definiert als „necessary condition of subjectivity".[35] Denn, so lautet ihre Begründung, mit dem Körper wird die Psyche in gleichem Maße artikuliert. Ihre Überlegungen, welche sie in Bezug zum fotografischen und filmischen Blickregime anstellt, lassen sich auch mit der Kleidung in Zusammenhang bringen. Ihrer Filmtheorie zufolge kommt die Wahrnehmung des Selbst erst durch seine Vermittlung über das Medium der Kamera zustande. Der Bildschirm und die imaginäre Linse sind somit nicht als neutrale technische Instrumente aufzufassen, sondern in ihnen spiegelt sich der eigene Blick in dem der anderen. So wird durch die Begegnung des Selbst im Blick der Anderen erst die eigene Subjektbildung gesichert und bestätigt.[36]

Die Kleidung als eine kulturell gestaltete und gewachsene textile Form scheint eine vergleichbare Bedeutung zu übernehmen: Das Subjekt schlüpft in sie hinein, füllt sie jedoch nicht passiv aus, sondern bringt sie durch den aktiven Prozess der Eigenwahrnehmung, des Sehens und Gesehen-Werdens zum eigenen persönlichen Ausdruck. Als „material establisher of identity" haben Ann Rose und Peter Stallybrass daher die Kleidung bezeichnet.[37] Sie haben ihre Feststellung auf die Menschen der Renaissance gemünzt, deren Lust an der Selbstdarstellung durch die Kleidung historisch verbürgt und in zahlreichen Bildmedien überliefert ist.

Die Kleidung im Bild wie auf Gemälden, auf Druckgraphiken, in der Fotografie, im Film bilden weitere materialisierte Fortsetzungen einer so vermittelten Vorstellung des Selbst.

In diesem Verhältnis zwischen Körper und Kleidung, zwischen dem Selbst und seinem Kleidungsbild artikulieren sich die Spannung und Ambivalenz des westlichen Kleidungskonzeptes. Einerseits fördert es durch die Konstruktion des Selbstbildes den Individualisierungsprozess, andererseits sind in dem Kleidungskörperbild bereits Normen, Werte und Gestaltungsvorgaben gespeichert, die dem Selbst wieder körperlich-symbolische Vorgaben setzen oder anders formuliert, es in die geschneiderte Passform einbinden. Roland Barthes hat dies bereits klarsichtig formuliert: Im Schnitt und in der Naht bilde sich die Struktur heraus und zwar auf der Ebene ihrer Materialität und ihrer Transformationen, und nicht auf der Ebene der Repräsentation und der Signifikanten.[38]

Werden die Körper dabei nur noch Träger der Bilder oder wie selbständig machen sich die Kleider? Diese Frage haben zeitgenössische Künstlerinnen wie Alba d'Urbano mit ihrem Projekt „Hautnah" aufgeworfen, bei dem eine Art dreidimensionaler Overall, in dem sich Körperteile wie Brust, Hüfte, Geschlecht genau abzeichnen, auf einer Stange hängend präsentiert wird. Für d'Urbano verknüpft sich damit „die Thematik der Wechselbeziehung zwischen dem Objekt und seiner Darstellung", d.h. die zwischen dem Bild von Körper in der Kleidung und dem physikalischen eigenen Körper.[39] In welchem Verhältnis stehen dabei das „Kleidungsabbild" und der Körper, auf den es sich bezieht? Auf diese Frage scheint der Modeschöpfer Cristobal Balenciaga anzuspielen, wenn er in seiner „Hommage à la beauté féminine" seine Kleidungsentwürfe mit Bildern der Maler wie Sandro Botticelli oder Jean-Auguste-Dominique Ingres ausstattet, auf denen entblößte Körper aufgedruckt sind. „Der reale Körper wird durch die Bilder des Körpers verschleiert und dadurch zugleich betont."[40]

Der Betrachtung des Körpers als bloßem medialen Interface, wie es die modernen Körpertheorien von Medienwissenschaftler/innen oft nahe legen, liegt diese gefährliche Gleichsetzung von Körperkleidungsbild mit dem realen Körper zugrunde. Aber diese Gleichsetzung übersieht die kleine, aber wesentliche Differenz, dass zwischen der Kleidung und dem physisch-imaginären Körper immer eine Distanz besteht: eine Distanz zwischen der kulturell-technologischen Konstruktion des Kleidungsbildes und dem lebendigen Geschlechter-Körper. Genau diese Distanz ermöglicht die Entfaltung von Illusionen und das Spiel mit Maskerade, Uniformierung und Kostümierung.

Erkennbar wird diese Dimension der europäischen Konstruktion des Kleidungskörperbildes aus einer anderen nicht-europäischen Perspektive, wenn man z.B. die traditionelle indische Kleidung der Hindufrauen, den Sari, betrachtet. In seiner klassischen – nicht modernisierten – Form beruht er in der Hauptsache auf dem Umwickeln des Körpers und nimmt unbenutzt wieder die Form eines gewebten Stoffes an. Hier handelt es sich ebenso um die Konstruktion eines Körperbildes, jedoch wird die zeitliche wie räumliche Distanz, die zwischen dem textilen Stoff als gestalterisches Medium und dem Körper steht, klar erkennbar.

Geschlecht

Konstruktionen und Konfigurationen der Geschlechter liefern einen zentralen Schlüssel zum Verständnis der Kultur. Mit diesem durch die Kleidung geschaffenen Körperbild ist die Frage der Geschlechterkonstruktion auf das engste verbunden. Seit dem Spätmittelalter lassen sich für Mann und Frau klar unterschiedene Modelle von Kleidungsformen aufspüren, die jeweils eine andere Art der Körpersprache und des Körperbildes erzeugen. Hosen für den Mann und Röcke für die Frau haben sich endgültig seit der Renaissance verfestigt und zu einem dichotomisch angelegten Geschlechterbild geführt. Der sprichwörtliche Kampf um die Hosen als Umschreibung des Geschlechterkampfes ist bis in das 20. Jahrhundert hinein in Illustrationen und Sprichwörtern belegt und erinnert so daran, dass die Bekleidungsfrage Teil der Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern gewesen ist und zu der Formierung von eindeutigen Geschlechterbildern und -stereotypen geführt hat.[41] In der Diskussion um die Reformkleidung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts kommt dieses Erbe der tradierten Geschlechterbilder in der Kleidung nochmals in besonderer Schärfe zum Ausdruck. Der weibliche Körper wird dabei zum Hauptgegenstand der Modernisierungsanstrengungen, der durch neue Kleidungsformen „umgebildet“, flexibel und mobil gemacht wird. Dies bedeutet nicht die Transgression der alten Grenzen, sondern die Konstruktion neuer Geschlechterbilder und -rollen. Die verkürzten Röcke in den 1920er Jahren mit der Zurschaustellung der weiblichen Beine lassen neue Geschlechtertopoi entstehen.

In der Gegenwart machen die aktuellen Crossdressingphänomene durch ihr Spiel mit den Grenzüberschreitungen deutlich, wie sehr westliche Kleidung an der Konstruktion von kulturellen Geschlechterkörpern beteiligt ist. Das bunte Treiben der Drag Queens in dem Film „Paris is burning“ (1990) von Jennie Livingstone steigert dieses Spiel bis hin zum Absurden, wenn sie aus jedem Kleidungsdetail ihre Grundsatzfragen ableiten, ob diese männlich oder weiblich seien, wie z.B. bei dem Streit um den Sitz und Ort der Knöpfe.

Raum

Lange Zeit empfanden die Sozialwissenschaften die Raumfrage als lästig und überließen sie lieber den Nachbardisziplinen wie Geographie und Architektur, bei denen der Raum vor allem in seiner physikalischen Dimension von vorneherein ihr ureigenes Gegenstandsfeld beinhaltete. So schreiben noch Peter Berger und Thomas Luckmann – wenngleich die Welt des Alltags für sie als räumlich strukturiert galt –, dass die räumliche Struktur für die Gedankenfolge nebensächlich sei. Auch für Talcott Parson war der Handel zwar zeitlich bedingt, jedoch nicht räumlich.[42] Erst mit der Renaissance von Henri Lefèbvres „La production de l’espace“ aus den 1970er Jahren in den 1990er Jahren in Amerika ist der Raum zu einer interdisziplinär stark beachteten Kategorie geworden.[43] Lefèbvres mittlerweile durch neuere Konzepte verfeinerter Ansatz hat zum ersten Mal den Raum als ein nicht nur in seiner physikalischen Dimension fassbares statisches Gebilde, sondern als einen dynamischen, vorzustellenden Raum eingeführt, der sich sozial, kulturell und räumlich-zeitlich herausbilden kann.[44]
Kleidung wie Textilien überhaupt, man denke nur an die Fahnen als unübersehbare Raummarkierer oder an die festlichen Menschenumzüge, bilden wichtige Komponenten beim Prozess der Raumbildung und -gestaltung.
Die Beziehung zwischen Textilien sowie Kleidung und der Architektur ist häufig thematisiert worden. Sie ist jedoch keineswegs als so unmittelbar zu verstehen, wie es z.B. die vermeintliche Parallelität zwischen Architektur und der Mode suggeriert. Verbindungen lassen sich in der Tat feststellen, aber nicht in der Gleichsetzung von Formen, Strukturen, Farben oder Ornamentik, hier handelt es sich eher um eine Oberflächensymptomatik. Mode wie auch Architektur nehmen zwar den

menschlichen Körper zum Maßstab, jedoch mit anderen kulturellen Zielsetzungen und Verwendungsmöglichkeiten, die keineswegs in Entsprechungen gedacht werden sollten.

Die Betonung der Ähnlichkeiten zwischen Kleidung und Architektur beruht in der Regel auf der Parallelität, die zwischen dem Männeranzug des 19. Jahrhunderts und der Fassadenarchitektur gezogen wurde,[45] und kann daher auch nicht unbedingt verallgemeinert werden. Eine Beziehung von Raum und Kleidung lässt sich unter verschiedenen Aspekten aufdecken. Kleidung ist ein Medium, um den Raum kulturell zu konstruieren und zu organisieren. In dieser Hinsicht steht sie in einer Reihe mit der Architektur. Jedoch der mobile Charakter der Kleidungsformen organisiert den Raum in einer ganz anderen Weise als die unbeweglich monumentale Gegenwart der Architektur, indem sie ihn durch Bewegung und Formbarkeit dynamisiert. Dies zeigt sich selbst bei den festlichen und eindrucksvollen, in strenger Ordnung konzipierten Umzügen, die in der Renaissance und vor allem später im Barock zu Ehren von Fürsten und Landesherren inszeniert wurden. Der emotional aufgeladene und zugleich ephemere Charakter dieser „beweglichen Gemälde“ lebte von der Partizipation und dem Schauspiel der verschiedenen Kleidungen der beruflichen und sozialen Stände, die im Raum ein lebendes Panorama einer idealisierten ständisch organisierten Gesellschaft entfalteten. Der dynamisierende Charakter des textilen Elementes zeigt sich auch bereits bei den durch Wind in Bewegung gesetzten Fahnen, die zwar an festen Pfosten installiert sind, aber dennoch unaufhörlich in Form aufgehen und wieder zusammenfallen.

Als gesichert scheint, dass Kleidung bzw. Mode als eine Variante von Kleidung auf eine enge, fast symbiotische Weise mit Urbanität verknüpft ist. Bereits zu Zeiten der Renaissance bildete die Kleidungskultur der städtischen Eliten die Möglichkeit, die Stadt als den eigentlichen Ort und Ursprung ihres Interesses und ihrer Macht sichtbar zu machen: Indem sie bestimmte Orte für ihre Repräsentation in Anspruch nimmt oder indem sie die Räume der piktoralen Repräsentation besetzt. Die Trachtenbücher der Renaissance, die ersten frühen systematischen und illustrierten Publikationen zum Kleidungswesen, binden die Kleidung an die Orte oder umgekehrt – je nach Perspektive – die Orte an die Kleidung. Die Kleidung wird hier zum Stellvertreter des städtischen Kosmos, ohne dass die Stadt selbst im Bild erscheinen muss. Die

Kleidung verweist dabei zugleich auf den bürgerlichen Körper als dem eigentlichen Akteur im städtischen Raum, der sich anders als die adligen Schichten über seine Kleidung darzustellen versteht. Hier wird Kleidung zum Medium, das den Raum als Lokalität erfahrbar, benennbar und kulturell erkennbar macht, indem sie ihn in eine gekennzeichnete Örtlichkeit verwandelt.[46] Gleichzeitig macht Kleidung auch Trennung zwischen Räumen offensichtlich: zwischen innen und außen, zwischen privat und öffentlich, zwischen sozialen, kulturellen, sakralen und profanen, zwischen modernisierten und traditionellen Räumen usw.
Brunhilde Wehinger hat vom Theater der Mode auf der Straße des 19. Jahrhunderts gesprochen und hierbei die öffentlich lustvolle Inszenierung von Mode vor Augen gehabt. Die Beziehung von Mode zur Urbanität der Gegenwart machen bereits die zentralen Orte der Haute Couture deutlich, die allesamt die urbane Umgebung zur Entfaltung ihres Flairs brauchen. David Gilbert ist einer der wenigen, der sich dieser Verbindung von Urbanität mit Mode aus systematischer Sicht angenommen hat. Er betont die wechselseitige Verflechtung von vielen Faktoren, die Modekultur ausmachen, wie die Konsumräume und -praktiken, Symbolik städtischer Orte, die Stadtgeschichte und schließlich die Produktion – selbst heute noch liegt die für die Qualität maßgebliche Endfertigung in Ateliers der einschlägigen Metropolen – und die Entwürfe des Modedesigns.[47]

Zeit

Das textile Material bringt die Dimension der Zeit bereits durch seine Formbarkeit, Fragilität, Vergänglichkeit und Instabilität zum Ausdruck. „Die textile Materialität repräsentiert in ihrer Vergänglichkeit und Flexibilität menschliche Zeitlichkeit sowie Verwobenheit des Menschen mit/in ihrer Kultur.“[48] Diese Eigenschaften haben über Jahrhunderte hinweg zur Marginalisierung textiler Arbeiten und der geringen kulturellen Würdigung des textilen Materials in westlichen Kulturen beigetragen. Erst heute haben gerade diese performativen Qualitäten des textilen Materials zu einer Neusicht in der Kunst und – vor allem in seiner Hightech-Bearbeitung – zu einer Neubewertung für das moderne Bauen und für die Technik geführt.[49]

Vor allem die Mode in ihrer Schnelllebigkeit scheint ein Zeitmesser der modernen Gesellschaft par excellence zu sein. Einzigartigkeit, als Bedingung für Individualität als die entscheidende Differenz, so erläutert es Elena Esposito in einer neueren Darstellung zu den Paradoxien der Mode, lässt sich heute nur noch auf der Zeitachse realisieren.[50] In der Tat ist die Mode aufs engste der Aktualität verpflichtet: das Neue gilt als das jeweils Modische. Das heißt aber auch, dass immer vorauseilend die Historizität des modischen Augenblicks bereits eingeplant sein muss. Schon Justinus Bertuch, der Herausgeber des ersten deutschen Modejournals, hat fast resignierend bemerkt: „Im Augenblick des Entstehens ist alles individuell, und nichts Mode; eigentlich kann nur der Historiograph sagen, dies war Mode."[51] Im Zukünftigen bereits das Vergangene zu vergegenwärtigen, darin liegt eine der Ambivalenzen des modischen Spiels, das sich seit dem 19. Jahrhundert und selbst gelegentlich in traditionellen Kleidungskulturen in Form von Kleidungsrevivals zelebriert und damit Zeit und Modegeschichte selbst als Darstellungsmittel einsetzt. Auf diese Weise wird Zeit ästhetisiert und zugleich als Bild präsent gemacht.

Auch die wissenschaftliche Kleidungsforschung hat mit der Zeit als Kategorie operiert, um Kleidungskulturen unterscheidbar zu machen. Die von der traditionellen wissenschaftlichen Volkskunde sorgfältig aufgebaute Dichotomie Mode kontra Tracht zählt dazu: Die Tracht erschien als das Refugium, wo die Zeit stillgestanden hat; ein Versuch, sich der Übermacht der Modezeit zu erwehren, die heute stärker denn je durch den Rhythmus der akzelerierten Produktion die Reichweite des Wandels und die Intensität der Globalisierung mit angibt.

Dadurch wird die Mode, darin mag ein Teil der von ihr ausgehenden Faszination liegen, zu einem Instrument der Zeitstrategie und einem Medium der Zeiterfahrung gleichermaßen, individuell wie sozial.[52]

Wahrnehmung und Erfahrung

Mit diesen Begriffen soll zugleich das sinnlich-leibliche Spüren sowie das aktive Handeln eingeschlossen sein, gerade weil Bekleidung wie Textilien im Allgemeinen fast alle Sinne aktivieren: das Tasten und Greifen, wie das Riechen und Sehen, und – wie es manche textilen Stoffe wie Seide beweisen – selbst das Hören.[53] Gernot Böhme spricht vom

atmosphärischen Spüren, das für eine Materialästhetik unerlässlich sei, und die er gezielt gegen das semiotische Interpretationsmodell von Artefakten einsetzt.[54]

Die Materialität der Kleidung und des Textils macht dies besonders einsichtig: ihre Qualität ist nicht allein bewusst abrufbar, sie steht in unmittelbarem Kontakt mit dem menschlichen Körper, dringt in uns ein, und wird – je nachdem – uns erst später bewusst gegenwärtig. Ein Beispiel für die Stärke materialer Wirkungsfelder sind die Pelze, die nicht nur wegen ihres Status als Luxusgegenstand geschätzt werden, sondern auch ihrer sinnlichen Ausstrahlung wegen, die das organische Fell überträgt.

Andrea Steinert hat in ihrer Untersuchung die neue Sinneswahrnehmung synthetischer Textilstoffe in den 20er und 50er Jahren des 20. Jahrhunderts behandelt, wie diese Erfahrungen mit neuen Stoffwelten in der Sprache der Zeitschriften repräsentiert werden, und hat von einer „Mittlerfunktion des Textils zwischen Individuum, Umwelt und Technik“ gesprochen.[55] Aber nicht nur Stoffe, sondern ebenso die Ornamente, die Muster und Dessins beanspruchen permanent unsere Wahrnehmung. Das Auge, so Ernst Gombrich, suche das Merkwürdige, die Abweichung und die Asymmetrie.[56] Wie wirkt auf den Betrachter die Regelmäßigkeit der sich unendlich wiederholenden Ornamente oder, im Gegenteil, die bunte Lebendigkeit floraler Muster?

Im Begriff Wahrnehmung ist zugleich der Blick der anderen einbezogen, die uns wahrnehmen und damit wiederum unsere Eigenwahrnehmung beeinflussen. Die Wahrnehmung als aktiv zu verstehendes Handeln umfasst das mimetische Potenzial, das dem Kleidungsverhalten grundsätzlich innewohnt und bei vielen kulturellen Performanzen wie Theater, Film, Tanz mobilisiert wird. Michael Taussig und Christoph Wulf haben das subtile kreative Vermögen der Mimesis betont, die sich niemals auf bloße Aneignung beschränkt, sondern stets durch eine Synthese des gewohnten Eigenen mit dem Fremden etwas Neues hervorbringt.[57] Taussigs Formulierung vom taktilen Wissen, das bereits mit dem „Auge als Tastorgan“ beginnt, lässt sich originär zu dieser textilen Art von Wahrnehmungsprozessen rechnen.[58]

Erfahrung bezeichnet dann die kulturhistorisch gewordene Wahrnehmung, die sich sowohl in den Körper einschreibt und die Sinne wie kognitiven Prozesse prägt und formt (Habitus), ein Vorgang, der uns wiederum durch diese Routinierung zu neuer Aufmerksamkeit und zum Handeln ermächtigt.

Textile Sachkulturen

Materialität – Technologie/Produktion – sozio-ökologische Umwelt – Konsum

Neben der Kleidung und Mode als besondere soziokulturelle Erscheinungsformen steht das umfangreiche Feld der gesamten Textilen Sachkultur, von der die Kleidung ja nur einen, wenngleich bedeutenden Teil bildet.

Materialität –Technologie/Produktion

Wie bei allen Materialien rückt bei einer eingehenden Untersuchung die Frage der Technologie und der Produktion in den Vordergrund. André Leroi-Gourhan hat dies in dem Begriff der technoökonomischen Organisation ausgedrückt, um die Unlösbarkeit des einen von dem anderen zu betonen, aber auch, um die hohe Bedeutung der Techniken bei der Entwicklung von Gesellschaften herauszustellen.[59]
Aus kulturhistorischer Perspektive lassen sich textile Herstellungstechniken zu den sog. Primärtechnologien rechnen, mit denen nicht nur technische Grundlagen und technologisches Grundlagenwissen geschaffen, sondern durch die auch Vorstellungsvermögen und Abstraktionsleistung geformt wurden. Hier lässt sich auch mit Fug und Recht eine deutliche Verbindung zur Architektur herstellen, die auf der strukturellen Ähnlichkeit in der Bearbeitung der Textilfasern und ihrer Verarbeitung als Materialien für die „Primärarchitektur“ beruht. Dies gilt für die Technik des Flechtens, um Hauswände herzustellen. Zwar gibt Leroi-Gourhan zu, dass es Unterschiede in der Form, dem Gebrauch und dem Aussehen gibt, aber keineswegs bei dem grundlegenden technischen Procedere.[60] Die Herstellung eines Gewebes verlangt die Zusammenführung von einzelnen Elementen, den Fäden, zu einer zusammenhängenden strukturierten Fläche. Selbst wenn Gottfried Sempers Überlegungen zu der Textilkunst als Urkunst der textilen

Techniken einer korrekten historischen Grundlage entbehren, so sind sie, betrachtet in seinem Konzept der Materialien und Techniken, ähnlich positioniert.[61]

Die Konstruktion einer Fläche, wie wir sie bereits an dem Teppichbehang oder der Decke vorfinden, bildet den Ausgangspunkt für die Konstruktion von Hülle und Haus und leitet damit zu der für Semper maßgeblichen Architektur über. Für Semper bildet die Herstellung einer Fläche eine besondere kulturelle Leistung, weil sie das einzelne Element wie den Faden zu einer zusammenhängenden, in sich strukturierten Oberfläche verarbeitet und dadurch die Konstruktion von Hüllen möglich macht.

Die Gewebe- und Textmetapher durchzieht daher auch viele literarische und wissenschaftliche Darstellungen, die sich die Plastizität der Technik des Webens zunutze machen, um ähnlich komplexe soziale wie technologische Vorgänge fassbar zu machen,[62] angefangen vom Faden der Ariadne bis hin zum Bild der Kultur als Gewebe, das Clifford Geertz so eindringlich beschreibt. Dem von Siegfried Lenz verfassten Roman „Heimatmuseum“, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Masuren spielt, liegt der Teppich als unmittelbar angesprochenes Leitmotiv zugrunde. In der masurischen Teppichkunst versinnbildlicht sich die Erzählung als Vorgang, Geschichte gegenwärtig zu halten und sie in die Darstellung einzubinden. Der Teppich sei, so sagt es die masurische Weberin Sonja Turk, ein Mittel gegen die Vergänglichkeit.[63]

Diese allseits beliebte Metaphorik vom Teppich, vom Faden, vom Gewebe bezieht sich vor allem auf die Fläche oder auf das Bild. Es bleibt eine Metaphorik der Struktur, vergleichbar dem heute üblichen Begriff vom Netzwerk – der zwar auf textile Strukturen anspielt, allerdings ohne die dem Teppich inhärente Komponente der Zeit.

Aus diesen Metaphern und Symbolismen vorschnell auf die überragende Bedeutung und Ubiquität des Textilen zu schließen, würde an dem Sinn und Zweck von Metaphern vorbeizielen und das Textile hypostasieren. Metaphorisierung, so Ralf Konersmann, sei die Repräsentation des Unausgesprochenen in der Sprache: Sie ersetzt nicht, sondern „übersetzt“.[64]

Will die textilanthropologische Betrachtung tatsächlich die Komplexität des Textilen erforschen, so muss sie über diese „Bildhaftigkeit“ des textilen Artefaktes hinausgehen und Schritt für Schritt Materialität, Herstellung, Technik, materielle Ressourcen, ihre Nutzung u.a. befragen. Es ist nicht allein die Herstellung einer Fläche aus einzelnen

Fäden, sondern es verbirgt sich dahinter eine Reihe grundlegender menschlicher Handlungen: die Gewinnung des Rohstoffes für textiles Arbeiten, die Herstellung des Fadens, darin eingebunden die Frage seiner Materialität und der an sie gebundenen Eigenschaften und die damit verbundenen Werkzeuge oder die gesamte Technologie. Ein Faden aus Baumwolle wird anders produziert als ein gesponnenes Seidengarn oder Wollgarn. Techniken wie Knoten und Wickeln lassen andere Formen entstehen. Ebenso gibt es bedeutsame Unterschiede bei den Materialeigenschaften, die sich wiederum auf die Verarbeitung, den modischen Bedarf und die Gestaltung auswirken.

Die Beziehung zu den natürlichen Ressourcen rückt erneut durch die technologischen Entwicklungen in der westlichen Textilindustrie in den Vordergrund. Gerade die Forschungen von Nanotechnologie und Bionik[65] nutzen die natürlichen Ressourcen auf eine bislang ungewohnte Weise, und dies kommt gerade der Technologie von textilen Stoffen zugute. Die biologischen Prozesse bei Tieren oder Pflanzen liefern die Vorbilder für technische Problemlösungen, die bei den technischen Apparaturen in modifizierter Form umgesetzt werden. Von einer Nachahmung zu sprechen, wäre daher nicht korrekt.[66] Die Funktionsmechanismen der Haifischhaut werden z.B. für die Leistungssteigerung von Schwimmkleidung und die selbst reinigende Kraft der Lotosblüte wird für die Oberflächenstruktur textiler Materialien eingesetzt.

Dadurch kommt diesen Technischen Textilien als neuem Material eine verstärkte Bedeutung zu, die sie in fast allen Bereichen von Industrie, Technik und Alltag wieder multifunktional einsetzbar macht. Gerade seine bislang als minderwertig eingestufte Formbarkeit wird hier als Vorteil gesehen. Dabei werden bislang unbekannte Stoffherstellungstechniken entwickelt und kommen neuartige Materialmischungen wie z.B. Metall mit Seide zustande, die uns von dem gewohnten textilen Bild des Gewebes entfremden und uns mit der Idee einer neuen Stofflichkeit konfrontieren, die mit der uns zur Verfügung stehenden sinnlichen Kompetenz nicht mehr in der üblichen Weise erfahrbar gemacht wird und auch nicht mehr in ihrer Zusammensetzung durchschaubar oder nachvollziehbar ist. Insbesondere die textilen Hightech-Technologien binden den menschlichen Körper in einer befremdlichen Weise ein, aktivieren ihn oder nutzen ihn selbst als Prothese. „Material of Invention“ hat es Ezio Manzini genannt, weil sie sich von der traditionellen Materialität in der Weise unterscheide, dass es nicht

unabhängig vom Gegenstand und dem Herstellungsprozess existiert. Die herkömmliche Klassifizierung in Materialien, so Manzini, ergibt für die modernen Stoffe keinen Sinn mehr. Sie werden im wahrsten Sinne des Wortes perfomativ.[67]

Umwelt

In diesen Prozess ragt vor allem etwas hinein, was für die Auseinandersetzung mit dem Textilen zentral wird: die Art und Weise, wie natürliche Ressourcen genutzt und bearbeitet werden und in welcher Weise sie behandelt werden. Die Natur stellte immer den besten Rohstofflieferanten für die textile Sachkultur und wurde zu diesem Zwecke rücksichtslos ausgeplündert. Gerade für den zu teuren Look zeitgenössischer Modefolien haben viele Tiere wie die sog. Pelztiere, die Wale für die Fischbeinkorsetts, die Purpurschnecken für die Gewinnung des Purpurs usw. ihr Leben gelassen. Von dem extrem gesteigerten Pelzkonsum der spätmittelalterlichen europäischen Aristokratie gingen massive Anstöße aus zur planvollen und gezielten Eroberung und Kolonisierung Kanadas und insbesondere Sibiriens, die zur Ausrottung vieler Tierarten führte und – nicht zu vergessen – vieler sibirischer und indianischer Kulturen. Im mittelalterlichen Pelzluxus, der in zahlreichen Rechnungsbüchern bis 1450 gut nachweisbar ist, kommt zugleich eine neue Mensch-Tier-Naturbeziehung zum Ausdruck, in der der Mensch zunehmend auf eine oppositionelle Distanz zur Natur geht und sie mehr und mehr als reine ökonomische Ressource nutzt.[68]
Die Modegeschichte hat seit jeher eine besondere Dimension für die sozialgeschichtliche Beziehung Mensch-Tier beigetragen, die bis heute kaum Gegenstand von systematischen Untersuchungen gewesen ist.

Konsum

Der Handel mit und der Konsum von Stoffen, wie der mit der während der gesamten Neuzeit hoch geschätzten Seide, hat zur Gründung einer der kulturhistorisch bedeutsamsten Handelswege, der Seidenstraße, geführt, die in vergleichbarer globaler Auswirkung wie heute Länder und Kulturen in Kontakt miteinander brachte. Ebenso wie heute hat auch die Produktion und der Handel mit modisch gesuchten Materialien wie Baumwolle, einem der wichtigsten textilen Materialien seit der

Neuzeit, zu einer Ausbeutung von Menschen geführt, damals in Form von Sklavenhandel und -haltung der Südstaaten der USA, heute durch die Billiglöhne in den Textilindustrien der Schwellen- und Drittländer.
Zur Zeit stellt sich wegen des gesteigerten Kleidungskonsums in den Industriekulturen in anderer Brisanz die Entsorgungsfrage der Altkleider, die sich ebenfalls in ihrer Fülle umweltbelastend auswirken oder ökonomische und kulturelle Entwicklungspotentiale in anderen Länder, insbesondere in den Schwellenländern, erheblich stören und gar behindern.

Zur Geschichte des Faches

Wenn hier die verschiedenen Zugangswege zum textilen Feld abgesteckt wurden, so gehört dazu seine Geschichte als Schulfach und als pädagogische Universitätsdisziplin und damit auch seine Positionierung innerhalb der Bildungsinstitutionen. Sie prägen nicht nur die Struktur, sondern auch das Selbstverständnis des Faches und seine Wahrnehmung in der Öffentlichkeit.
Dies wiederum steht in engem Zusammenhang mit seiner historisch ebenso langwierigen wie engen Verknüpfung mit der Frauengeschichte. Unter der Rubrik „textiles Werken, Handarbeit, Gestalten“ bildete es als Schulfach einen Teil der traditionellen Mädchenerziehung, das je nach Zeitetappe unterschiedlich ausgerichtet war und mit verschiedenen Schwerpunkten gelehrt wurde. In seiner Funktion als Schulfach befand es sich immer in einer unsicheren und unklaren Gemengelage zwischen seiner Ausrichtung auf das Praktische, Gewerbliche und seinem künstlerischen Potential. Nur dem künstlerischen Anteil wurde/wird die kulturelle Weihe zuteil. Diese praktische Orientierung, und dies zudem im als weiblich bestimmten Reproduktionsbereich, trug zur „Unansehnlichkeit“ des textilen Faches in der Öffentlichkeit bei. Schon dies war und ist – wie es auch die jüngsten Entwicklungen an den deutschen Universitäten nahe legen – eine Begründung für seine Marginalisierung und Diskriminierung.
Dabei lässt gerade seine heutige Verankerung an den Universitäten und Fachhochschulen eine große Bandbreite an unterschiedlich ausgerichteten Schwerpunkten erkennen, die für die inhaltliche Vielgestaltigkeit des Faches und sein Potential sprechen, verschiedene

Disziplinen miteinander zu vernetzen. Sie reicht von einer ausgesprochenen ästhetischen Orientierung hin zu einer ausschließlich technisch-naturwissenschaftlichen Prägung. Die besondere strukturelle Eigentümlichkeit des Faches liegt in der ihm inhärenten technischen wie naturwissenschaftlichen Komponente (vor allem die Faser- und Produktionstechnologie), die für den aktuell gewünschten Dialog zwischen Geisteswissenschaften und den wirtschaftlichen, technischen und naturwissenschaftlichen Disziplinen gewinnbringend eingesetzt werden könnte. Im Bild der textilen Kette, das den Weg der natürlichen Textilien, beginnend mit dem Anbau, der Faserherstellung, über die Produktion samt der hochkomplexen Bearbeitungstechnologien hin zum Handel, Konsum, Verschleiß und Entsorgung beschreibt, findet sich dieser Zusammenhang zwischen ökonomischen, technisch-naturwissenschaftlichen Aspekten und den kulturwissenschaftlichen Feldern widergespiegelt.

Die an vielen universitären Standorten vorgenommene, ausschließlich ästhetische Festlegung hat zu einer Einseitigkeit und damit die textile Gestaltung in die Abhängigkeit von der künstlerischen Praxis geführt. Wenn sich das Fach jedoch neu legitimieren will, so sollte es sich gerade auf seine inhaltliche Vielseitigkeit und damit auf seinen technologisch-naturwissenschaftlichen Anteil besinnen und ihn gleichberechtigt integrieren.

Das Dortmunder Institut „Textilgestaltung und ihre Didaktik“ hat sich seit den 1970er Jahren frühzeitig für die Ausbildung des Schwerpunktes Kulturgeschichte entschieden und damit der Einführung des eigenständigen Magisterstudiengangs „Vergleichende Textilwissenschaft (kulturgeschichtlich)“ (1991-2004), dem einzigen im deutschsprachigen Raum, inhaltlich den Boden vorbereitet. Mit der Bezeichnung „vergleichend“ wurde abgezielt auf die für das Fach wesentliche interkulturelle Perspektive. Sie verweist nicht nur auf europäische Zusammenhänge, sondern auf die Tatsache, dass textile Kulturen sich einem bereits früh bestehenden, weltweit globalisierten Netzwerk von Handelswegen, Märkten und Konsum verdanken.

Gleichzeitig war mit der Einführung des Magisterstudiengangs beabsichtigt, die fachdidaktischen Methoden und Zielsetzungen mit fachwissenschaftlicher Grundlagenforschung zu verbinden und dadurch das Fach insgesamt in einen umfassenden disziplinären Horizont zu stellen.[69] Mit der geplanten Umbenennung in „Kulturanthropologie des

Textilen“ soll das Fach in der Gemengelage der kulturwissenschaftlichen Disziplinen methodisch und theoretisch klar und eindeutig verortet werden.

Die Beiträge des Bandes

Dieser Band gibt nicht vor, umfassend oder vollständig alle Felder abzudecken. Dies wäre vermessen und in einem Band nicht darstellbar. Die vorliegenden Beiträge stammen – bis auf einige Ausnahmen – aus der Praxis der Lehre und haben zum Ziel, den Studierenden knappe und prägnante Ein- und Übersichten über Themenfelder zu vermitteln.

Der Band beginnt mit zwei theoretisch orientierten Beiträgen, in denen Kleidungsforschung als Disziplin umrissen wird.
Christopher Breward erarbeitet die grundsätzlichen methodologischen Schritte und die theoretischen Paradigmen für eine sich interdisziplinär gebende Kleidungsforschung. In der Begrenzung der Kleidungsforschung auf die jeweilige Fachperspektive erkennt er eines der Grundprobleme der Kleidungsforschung. Richtungsweisende Anregungen für eine genuine Kleidungsforschung entstammen daher weniger den einzelnen Disziplinen, sondern den – um hier die Bezeichnung von Ute Daniel zu verwenden – Organisationszentren wie Cultural Studies, der Geschlechterforschung und der modernen Geschichtsforschung (New History).
Alexandra Palmer betont in ihrem Aufsatz ebenfalls entschieden die Notwendigkeit einer interdisziplinären Zusammenarbeit. Im Unterschied zu Breward jedoch macht sie dies vor allem an der Vernetzung von entsprechenden beruflichen Ausbildungsgängen in den verschiedenen Bildungsinstitutionen wie Universität, Fachhochschule, Museen, Designschulen usw. fest. Erst eine effektive Kooperation zwischen diesen Institutionen könnte ihrer Ansicht nach einen konsequenten wissenschaftlichen Standard in der Kleidungsforschung setzen. Aus ihrer Kenntnis und Erfahrung als Museumskuratorin plädiert sie vor allem für die konkrete empirische Auseinandersetzung mit den Kleidungsartefakten, mit der manche Fragen der Kleidungsforschung überhaupt erst beantwortet werden können.

Diese Arbeit am Objekt bildet den genuinen Arbeitsbereich der Museen und der Sammlungen, die Gegenstand des nächsten Kapitels bilden. Nach wie vor stellt das Museum ein zentrales Arbeits- und Berufsfeld für Studierende der Kulturanthropologie des Textilen dar. Hier befinden sich die facettenreichen Sammlungen und hier bietet sich die Möglichkeit für eine adequate und intensive wissenschaftliche Bearbeitung an der Quelle des Originalobjektes.

Die Bedeutung der Sammlungen für die materielle Kultur und die textilen Artefakte in ihrer doppelten Funktion als Archive des Wissens und als vergegenständlichte Erinnerung thematisiert *Bärbel Schmidt*. Ähnlich wie Palmer sieht sie die materielle Kultur als einen besonderen Wissensbereich an, der lange unterschätzt und mittlerweile zunehmend als Quelle der Forschung in den Vordergrund rückt. Auch sie betont die Besonderheit textiler Objekte, weil sie in einem besonders weit gespannten Konnotationsnetz stehen und damit die Vielgestaltigkeit von Herstellungs-, Nutzungs- und Rezeptionsgeschichte exemplarisch verkörpern.

Jutta Zander-Seidel und *Dagmar Neuland-Kitzerow* veranschaulichen an zwei Sammlungen zur Kleidungs- und Modegeschichte, auf welch verschiedenartigen kulturgeschichtlichen Hintergründen, Voraussetzungen und auf welch unterschiedlichen Strategien die Sammlungen jeweils fußen. Für das zeitlich früher gegründete Germanische Nationalmuseum gelten die Maßstäbe einer klassischen Kostümgeschichte sowie einer breiten kulturgeschichtlich orientierten Sammlungskonzeption, wohingegen das auf Anregung von Rudolf Virchow 1889 ins Leben gerufene „Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“ von vorneherein beabsichtigte, Dinge des täglichen Lebens zusammenzutragen. Museen und ihre Sammlungen spiegeln zugleich politische Geschichte, wissenschaftliche Paradigmenwechsel – wie z.B. der zwischen der volkskundlichen Trachtenforschung und der kunstgeschichtlichen Kostümgeschichte (Zander-Seidel) – und wechselnde Gesamtkonzeptionen, die alle zusammen die Sammlungsgeschichte prägen, gestalten und nachhaltig Zusammensetzung und Qualität der Sammlung beeinflussen. So bieten sie sich unzweifelhaft als reichhaltige Wissensarchive dar, die zu nutzen erst vor dem Hintergrund der Sammlungsgeschichte samt der daran gebundenen Strategien erst erlernt werden sollte. Nur so erklären sich „Lücken“, Schwerpunkte und Besonderheiten, die erst

auf der Folie der museologischen Gesamtgeschichte einsichtig werden. Bei beiden Sammlungen stellten Textilien, wie es Dagmar Neuland-Kitzerow bezeichnet, die Basismaterialien dar. Mit ihnen sind besondere inhaltliche Sammlungsprobleme – die starke Konzentration auf die Fest- und Sonntagskleidung – sowie konservatorische Probleme verbunden, die mit der Fragilität des textilen Artefaktes zusammenhängen.
Einen kulturgeschichtlich bedeutsamen Sammlungsbereich behandelt *Vera Bendt* mit den religiösen Textilien des Judentums, deren größter Bestand heute im jüdischen Museum in Berlin aufbewahrt wird. Jüdische Textilien gehören zu „heiligen Geräten", an denen sich die „Grenzen normativer Werte in Wissenschaft und Museologie aufzeigen lassen" (Bendt).[70] Daher lautet auch ihr Plädoyer, an der klassischen museologischen Dokumentation auf der Basis der Originalobjekte festzuhalten.
Nicole Pellegrin schließt das Kapitel in mehrfacher Hinsicht ab: Sie greift noch einmal den Gedanken auf, warum das textile Artefakt marginalisiert, wenig beachtet und erst zögerlich Gegenstand der großen international renommierten Sammlungen wurde. Und sie fragt nach den kulturpsychologischen und kulturanthropologischen Beweggründen der Sammler – Sammlerinnen befinden sich ausdrücklich in der Minderheit –, was sie bewog, das Textile zum Gegenstand ihrer Passionen zu machen. Neben fetischistischen Gelüsten u.a. sei es im Grunde die Lust auf die eigene ästhetische Produktion, die sich im Sammeln manifestiert: in Gestalt einer modernen Kunstform, nämlich der Assemblage: der Sammler also als Künstler!

Die folgenden beiden Beiträge führen in die nüchtern anmutende Welt von Produktion und Technik ein, die bei kulturwissenschaftlichen Analysen sträflich vernachlässigt wird, jedoch zum Kern einer ordentlich angelegten Sach- und Textilkulturforschung gehört.
Aus ethnologischer Perspektive nähert sich *Annemarie Seiler-Baldinger* der Frage, nach welchen Kriterien Textilien klassifiziert werden können. Ihre langjährigen konkreten Erfahrungen im Umgang mit textilen Artefakten haben den Ausschlag gegeben, sich an den jeweiligen Herstellungsverfahren zu orientieren. Diese werden hier in Form von graphisch erstellten „Stammbäumen" vermittelt, die einen Überblick über die Systematik der textilen Techniken geben. Zugleich werden dadurch ihre Verzweigung und Strukturanalogien erkennbar. Dieser

Weg eröffnet für Textilien im traditionellen – nicht-industriellen – Herstellungsverfahren eine relativ eindeutige Erkennbarkeit und damit die Möglichkeit für die Erstellung einer übersichtlichen Systematik.
Von der anderen Seite her, nämlich der aktuellen industriellen und technisch hochgerüsteten Textiltechnologie und -produktion sowie aus der Perspektive der eher ingenieurwissenschaftlich orientierten Textilwissenschaft rollt *Anne-Marie Grundmeier* ihren Beitrag auf. Wie komplex die textile Fertigung angelegt ist, verdeutlicht hier das Ineinandergreifen von Produktion, Technologie und Handel und daran geknüpft die Probleme der Ökologie.

Der Titel des folgenden Kapitels „Diskurse der Mode“ bezeichnet die theoretische Annäherung an Mode unter verschiedenen fachwissenschaftlichen Aspekten.
Sylvia Bovenschen hat mit ihrer Zusammenstellung von klassischen kulturphilosophischen, kultursoziologischen sowie kulturpsychologischen und kulturgeschichtlichen Traktaten zur Mode einsichtig gemacht, dass man heute berechtigt von Diskursen der Mode sprechen kann. Um Diskurse handelt es sich insofern, als dass die von ihr versammelten Abhandlungen – erstens die, die Mode als treibenden Motor im kulturellen Prozess betrachten, und zweitens die Traktate mit all ihren Verschiedenheiten im Ansatz durch wiederkehrende Topoi, gegenseitige Verweise, Argumentationsverflechtungen und klar erkennbare Positionierungen – ein gemeinsames Diskursfeld herausbilden. Neue Überlegungen zum „Wesen der Mode“ positionieren sich daher in der Regel in Bezug zu den klassischen Theoretikern oder setzen ihre Überlegungen fort. Es lässt sich durchaus ein allgemeiner Paradigmenwechsel konstatieren. Beherrschte bei Friedrich Theodor Vischer, Georg Simmel, Theodor Veblen u.a. die Beziehung von Individualität zur Gesellschaft den traditionellen Modediskurs, kreisen die heutigen Paradigmen um begriffliche Felder wie Zeitlichkeit, Ambivalenz, Identitätskonstruktionen, Körpertechniken und Performanz. Durchgängig blieb seitdem das Paradigma des Geschlechtes erhalten.
So greift auch *Gertrud Lehnert* in ihrer Reflexion über die Beziehung von Mode zur Modernität Konzepte und Thesen von „Modeexperten“ wie Charles Baudelaire, Roland Barthes und Barbara Vinken auf, um unter den Aspekten von Flüchtigkeit und Dauer, Kunst und Konsum sowie Inszenierung sich dem Phänomen Mode anzunähern. Für die

besondere Gestaltungskraft der Mode im kulturellen Leben führt sie hier in Anlehnung an Stephen Greenblatt den Begriff der intensiven kulturellen Energie ein. Es sei diese besondere Kraft, die den Prozess der Mode an- und vorantreibt und sie damit zur Permanenz ihrer Flüchtigkeit und Vergänglichkeit anstachelt.

Darauf gründet sich für sie die innere Beziehung zwischen Mode und Modernität.

Am Beispiel von drei Modeklassikern wie Georg Simmel, Walter Benjamin und dem in Deutschland weniger bekannten Fred Davis[71] erörtern *Susan Kaiser, Karyl Ketchum, Anne Kuhn,* dass ihre Theorien zur Mode von dem klassischen Theorem der Dialektik beherrscht werden und dadurch wesentliche, andere Aspekte der Mode verkennen. Dagegen betonen sie die Beziehung des Einzelnen zum Ganzen, die durch das Prinzip der Montage als operatives Mittel realisiert wird. Zusätzlich verweisen die Autorinnen auf eine bislang kaum bemerkte biographische Gemeinsamkeit der drei Theoretiker, die als Wissenschaftler jüdischer Herkunft durch die Erfahrung sozialer Marginalisierung für wissenschaftliche „Außenseiterthemen" wie Mode sensibilisiert wurden.

Jennifer Craik diskutiert in ihrem Beitrag die These, dass Kleidung als eine zentrale Körpertechnologie zu verstehen sei. Sie versteht ihren Ansatz als eine Fortführung der Ansätze von Marcel Mauss und Pierre Bourdieu.[72] Körper und Körpertechniken bilden bei beiden, wenn auch in unterschiedlicher Auslegung, die Basiskategorien zur Erklärung sozialer Verhaltensweisen. In den Vordergrund von Craiks analytischen Kategorien rückt daher der Begriff des Trainings bzw. der Körperarbeit. Kleidung stellt für sie eine Erweiterung des Körpers und seines Habitus dar und verschmilzt zu einer weiteren Körpertechnik, die vor allem auf die Konstruktion von (Geschlechter)Identität und die individuelle Differenzierung abzielt.

Elke Gaugele wiederum fokussiert in ihrer Darlegung den Beitrag der westlichen Mode zur Konstruktion von Geschlechteridentitäten und -bildern. Sie analysiert die Subtilität der Geschlechterkonstruktionen und ihrer Dekonstruktion in der Mode. Sie warnt jedoch davor, diese vorschnell als emanzipatorischen Prozess zu deuten. Im Gegenteil, Dekonstruktion von Weiblichkeit verhindern nicht unbedingt neue ideologische Konstruktionen. Ihre These – in Anlehnung an Barbara

Vinken – sei von Beginn ihres Erscheinens an männlich orientiert geblieben, bietet Stoff, die Diskussion um das kulturell kreative Potenzial der Mode noch einmal neu zu befragen.

Mit dem Begriff Textilkulturen werden in diesem Kapitel kulturell unterschiedliche, zeiträumliche Kontexte umschrieben, in denen das Textile jeweils eine leitende kulturelle Dimension behauptet.
Kontext des ersten Beitrages von *Daniela Biermann* bilden die textilen Grabungsfunde der frühen (100 v. Chr.–250 n. Chr.) und mittleren Nasca-Zeit (250–450 n. Chr.) in Peru. An ihnen erläutert sie beispielhaft die methodischen Schritte der archäologischen Spurensicherung anhand von textilen Originalobjekten und ihre kulturelle Einordnung. Archäologische Textilien sind von besonderem wissenschaftlichen Interesse, weil sie als organische Stoffe schnell und leicht dem Verfall preisgegeben werden und von daher seltener sind. Zugleich geben sie umfassend Auskunft sowohl über kulturelle Praktiken als auch über technische Verfahren.
Nur in Verbindung mit einer genauen technologischen Analyse der Funde und der Kombination mit anderen Grabungsfunden lassen sich genauere Schlüsse über die Kultur ziehen. Für die Archäologie bieten daher Originalobjekte den wesentlichen Zugang für die wissenschaftliche Erforschung einer längst vergangenen Kultur und rücken die Bedeutung des konkreten materiellen Artefaktes in ein neues Licht.
In einem geographisch nicht allzu fern liegenden kulturellen Kontext nimmt *Birgitta Huse* die gegenwärtige indianische Textilkultur im Hochland von Chiapas in Mexiko in ihren Blick. Ihre auf eigenen Feldforschungen beruhende Darstellung analysiert den Wandel der traditionellen textilen Produktion und des textilen Konsums der Indianerkulturen unter dem Einfluss des wachsenden Tourismus. Die Fähigkeit der Indianerfrauen, sich den neuen Bedingungen des Tourismusmarktes anzupassen, führt zu einer stärkeren beruflichen Differenzierung im textilen Produktionsbereich und zugleich zu einem „crosscultural“ Konsum, in dem traditionelle Textilien mit moderner westlicher Kleidung kombinierbar gemacht werden. Diese Entwicklung widerspricht dem gerne gepflegten idealisierten Bild einer traditionellen Maya-Kultur, das von Museen und Tourismusbranche immer wieder aufgerufen wird. Gerade in Textilkulturen verschafft sich der kulturelle Wandel am frühesten und eindrucksvollsten Geltung.

Diesen Argumentationsstrang setzt *Vera Bendt* am Beispiel westafrikanischer Textilien fort, die für sie den Ausgangspunkt bilden für eine historische, soziale und politische Konstruktion von Bedeutungsfeldern und der „Immaterialität ihrer Bildsprache" und wie sich diese im kulturellen Transfer über die Migration von Westafrikanern/innen nach Europa bewährt. Inwieweit spielt dieses kulturelle Kapital bei der Identitätssuche der westafrikanischen Migranten eine Rolle?
Vera Bendt macht den Vorschlag, dies über den methodischen Brückenschlag zwischen der Analyse der in europäischen Museen gelagerten Textilsammlungen zu Westafrika einerseits und über Feldforschung bei Migranten andererseits zu beantworten.

Das letzte Kapitel schließt ab mit methodischen Überlegungen zu Themen der kulturanthropologischen Textilforschung und enthält eigensinnige, textilspezifische Zugänge oder Fragen an die kulturelle Dimension des Textilen.
So vergleicht *Regina Lösel* die Struktur des Webens mit den digitalen Medien, verfolgt die Wege der Metapherbildung und veranschaulicht, in welchem Maße das textile Gewebe – das hier in seiner technischen Form wortwörtlich zu verstehen ist – Konzepte der digitalisierten Medien vorwegnimmt und als fertige Artefakte zur Metaphorisierung und dadurch zur sprachlichen Veranschaulichung komplexer technischer Vorgänge verhilft.
Unter dem Titel „Ethnographische Modeforschung" erläutert *Heike Jenß* ein Konzept, das konsequent die Methoden der ethnographischen Feldforschung auf die Modeforschung anwendet. Sie konturiert dadurch einen Forschungsweg, der sich abhebt von der gängigen Modeforschung. Diese interpretiert in der Regel den Stil, die Modekreateure und ihre Modelle, aber nimmt selten die Perspektive der einzelnen Modekonsumenten in all ihren Facetten ins Visier.
Karin Mann veranschaulicht am Beispiel von Modefotos aus der Zeitschrift „Vogue" zum einen die methodische Herangehensweise einer vestimentären Ikonographie und zum anderen weist sie nach, wie selbst die sich dekonstruktivistisch und modernistisch gebärdende Modefotografie erneut zur Retraditionalisierung von herkömmlichen Geschlechterbildern beiträgt.

Am Beispiel des Films erläutert *Daniel Devoucoux* auf methodischer Ebene die symbiotische Verbindung von Filmmedium und Mode, die beide, aufeinander angewiesen, ein enges, auf sich gegenseitig verweisendes Bezugssystem aufgebaut haben. Insofern das Kostüm Teil der Narration bildet, sind zentrale Aussagen des Films nur über die Kleidung vermittelbar. So kommen visuelle Modebotschaften zustande, die wiederum auf die getragene Mode und ihre Wahrnehmung einwirken.
Kleidung, richtiger die Mode, ist, so zeigen beide Beiträge, von Beginn an ein medialer Gegenstand und geradezu für die Medialisierung prädestiniert.
Kerstin Kraft richtet in dem letzten Beitrag des Bandes den Blick auf ein bislang wenig beachtetes ästhetisches Detail der Bekleidung, nämlich die Bedeutung des Musters für die Strukturierung der Wahrnehmung. Sie untersucht das Muster unter zwei Aspekten: in seinem Verhältnis zum zugeschnittenen Kleidungsstück und seiner technischen Herstellung. Seit dem 19. Jahrhundert hat der Zuschnitt die Oberhand gewonnen, das Muster hat sich dem unterzuordnen. Durch dieses Dominanzverhältnis verlagert sich unsere Wahrnehmung von Kleidung entsprechend auf die Formen und die Konstruktion.

Anmerkungen

1 Jacob Tanner: Historische Anthropologie zur Einführung. Hamburg 2004, S. 9–19.
2 Namen und was sie bedeuten. Zur Namensdebatte im Fach Volkskunde. Hrsg. von Regina Bendix und Tatjana Eggeling: Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen. Band 19. Göttingen 2004.
3 Pierre Bonte und Michel Izard: Dictionnaire de l´ethnologie et de l´anthropolopgie. Paris 1991, S. VI–VII.
4 Marc Augé: Pour une anthropologie des mondes modernes. Paris 1994, S. 14.
5 Nilüfer Göle: The Forbidden Modern. Civilization and Veiling. University of Michigan 1996, S. 52 und S. 90/91. Vgl. Meral Akkent und Gaby Franger: Das Kopftuch. Ein Stückchen Stoff in Geschichte und Gegenwart. Frankfurt am Main 1987; Heide Oestreich: Der Kopftuch-Streit. Das Abendland und ein Quadratmeter Islam. Frankfurt am Main 2004.
6 Tanner: Historische Anthropologie, S. 21.
7 Vgl. dazu Aleida Assmann: Einleitung. In: Aleida Assmann, Ulrich Gaier und Gisela Trommsdorf unter Mitarbeit von Karolina Jeftic (Hg.): Positionen der Kulturanthropologie. Frankfurt am Main 2004, S. 9–20, insbes. S. 9–11.
8 Aus der Fülle der mittlerweile enorm angewachsenen Literatur aus der Sicht der empirischen Kulturforschung: Andrea Hauser: Dinge des Alltags. Studien zur historischen Sachkultur eines schwäbischen Dorfes. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Institutes 1982. Tübingen 1994. Gabriele Mentges, Ruth Mohrmann und Cornelia Foerster (Hg): Geschlecht und Materielle Kultur. Münsteraner Schriften zur Volkskunde/Europäischen Ethnologie, 6. Münster 2000. Vgl. Victoria de

Grazia und Ellen Furlough: The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective. Berkeley, Los Angeles, London 1996. Aus Sicht der Kulturpsychologie: Tilmann Habermas: Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung. Frankfurt am Main 1999. Vgl. aus Sicht der Konsumptionsforschung: Daniel Miller: Material Culture and Mass Consumption. Oxford, New York 1987. Aus soziologischer Sicht: Bernard Blandin: La construction du social par les objets. Paris 2002.

9 Für eine aktuelle Übersicht über die materielle Kultur als Forschungsgegenstand vgl. Gudrun König: Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft. In: Kaspar Maase und Bernd-Jürgen Warneken (Hg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Köln, Weimar, Wien 2003, S. 95–118, besonders S. 97.

10 Francois Dagognet: Rematérialiser. 2. Auflage. Paris 1989, S. 8.

11 Zur Etymologie vgl. Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümlexikon. Stuttgart 1987, S. 425; zur ausführlichen Definition vgl. Karin Harather: Haus-Kleider. Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur. Wien, Köln, Weimar 1995, S. 83.

12 Vgl. bspw. jüngere Publikationen zum Zusammenhang von Biographie und Kleidung wie Helga Hager: Hochzeitskleidung – Biographie, Körper und Geschlecht. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Institutes. 91. Band. Tübingen 1999; zur transdisziplinären Studie am Beispiel eines Kleidungsstücks Elke Gaugele: Schurz und Schürze. Kleidung als Medium der Geschlechterkonstruktion. Köln, Weimar, Wien 2002; zum Bilddiskurs Lioba Keller-Drescher: Die Ordnung der Kleider. Ländliche Mode in Württemberg 1750–1850. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Institutes. 96. Band. Tübingen 2003.

13 Hans Medick: Eine Kultur des Ansehens. Kleidung und Kleiderfarben in Laichingen 1750–1820. In: Historische Anthropologie. 2. Jg. H. 2 1994, S. 193–213. Vgl. Daniel Roche: La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVIIème au XVIIIème siècle. Paris 1989. Daniel Roches Untersuchung kann insofern als Pionierstudie gelten, als dass er die textile Konsumption ins Zentrum rückt.

14 Vgl. die Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Diskussion und Materialien wie z.B. Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel Kleidung. Internationales Round-Table-Gespräch Krems an der Donau 6.10.1986. Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Nr. 10. Wien 1988. Im weiteren Sinne lässt sich dazu auch die Zeitschrift „Waffen- und Kostümkunde" zählen. Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde. Beispielhaft: Jutta Zander-Seidels umfangreiche und akribische Untersuchung auf der Basis einer großen Quellenvielfalt: Textiler Hausrat. Kleidung und Haushaltstextilien in Nürnberg von 1500–1650. München 1990.

15 Willibald Sauerländer: Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen. In: Die Zeit der Staufer. Hrsg. v. Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Band V. Vorträge und Forschungen. Stuttgart 1977, S. 169–245.

16 Vgl. z.B. Neidhard Bulst, Thomas Lüttenberg und Andreas Priever: Abbild oder Wunschbild? Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch. In: Saeculum 53/I (2002), S. 21–73.

17 Vgl. zur allgemeinen Kritik an den Kostümgeschichten des 19. Jahrhunderts: Elke Brüggen: Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1986, insbes. S. 9–36; Elisabeth Vavra: Kritische Bemerkungen zur Kostümliteratur. In: Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel der Kleidung. Wien 1988, S. 21–45. Eine ausführliche wissenschaftliche Untersuchung der deutschen Kostümgeschichten des 19. Jh. steht immer noch aus. Vgl. Bisher dazu Odile Blanc: Historiographie du vêtement: un bilan. Le Vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age. Paris

1989, S. 7–34; Philippe Perrot: Pour une histoire du Costume. In: L'ethnographie. Vêtement et Sociétés 2. No. Spécial Tome LXXX. Paris 1984, S. 350–356; Daniel Roche: L'effet Quicherat et ses ruptures. In: La culture des apparences. Paris 1989, S. 29–48.

18 Vgl. bspw. zu Kostümgeschichten der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts: Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. 5. erweiterte Auflage. Berlin/DDR 1980; Francois Boucher: Histoire du Costume. Paris 1965. Konsequent im lexikalischen Sinne z.B. Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümlexikon. Stuttgart 1987.

19 Vgl. z.B. Wolfgang Brassat: Tapisserie und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums. Berlin 1989.

20 Christian Garve: Über die Moden. In: Christian Garve: Populärphilosophische Schriften über literarische, ästhetische und gesellschaftliche Gegenstände. Band 1, Stuttgart 1974, S. 381–558. Vgl. zu Christian Garve: Brunhilde Wehinger: Modisch-Mode. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch. Band 4, Medien-Populär. Stuttgart,Weimar, S. 168–183 und S. 172–174.

21 Gitta Böth: Kleidungsforschung. In: Rolf W. Brednich (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin 1988, S. 211–228.

22 Cornelius Castoriadis: Gesellschaft als imaginäre Institution. Frankfurt am Main 1990, S. 83 und S. 187. Vgl. weitere Kritik an der semiotischen Methode: Eugénie Lemoine-Luccioni: La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement. Paris 1983, S. 12/13; Bernard Blandin: La construction du social par les objets. Paris 2002, S. 128–130; Henri Lefèbvre: La production de l'espace. Paris 1974.

23 Christopher Breward: Cultures, Identities, Histories: Fashioning a Cultural Approach to Dress. In: Fashion Theory Vol. 2 Issue 4, Dec. 1998, S. 301–313.

24 Vgl. für eine gute Übersicht: Karen Tranberg-Hansen: The World in Dress: Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion, and Culture. In: Annual Review, Vol. 33 Oct. 2004, S. 1–22. Erstaunlich ist, wie wenig die angloamerikanische Forschung von anderen europäischen Forschungen Kenntnis nimmt, die hier z.B. in keiner Weise berücksichtigt werden.

25 Asim Furat Firat und Nikhilesh Dhlokia: Consuming people. From political economy to the theaters of consumption. London, New York 1998.

26 Daniel Miller: Acknowledging Consumption. A Review of New Studies. London, New York 1995.

27 René König: Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozess. Neu hrsg. v. Hans Peter Thurn. Opladen 1999, S. 37.

28 Annette Hülsenbeck und Rosl Kuhlmann: Die Lagen des Stoffs auf dem Körper. In: Textilarbeit+Unterricht H.4, 1999, S. 169–182 und S. 169/170.

29 Vgl. die Dissertation von Karen Ellwanger: Bekleidung im Modernisierungsprozess 1870–1930. Dortmund 1994.

30 Alfred North Whitehead: Science and Modern World. Cambridge 1932, S. 101. Für Whitehead konstituiert die Situation in der realen Welt das Zentrum seiner Theorie der Erfahrung, aus der heraus er seine Bedeutungstheorie entwickelt. Vgl. Dietrich Kerlen: Einführung in die Medienkunde. Stuttgart 2003, S. 14. Als Medium der Grenze hat Heide Nixdorff das Textile definiert: vgl. Heide Nixdorff (Hg.): Das textile Medium als Grenze. Berlin 2000.

31 Vgl. ausführlich zur Geschichte des Zuschnittes Kerstin Kraft: kleider.schnitte. In: Gabriele Mentges und Heide Nixdorff: zeit.schnitte. Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 1. Dortmund, Berlin 2001, S. 19–140.

32 Ann Hollander: Seeing through clothes. Berkeley, Los Angeles 1993, S. XV.

33 Hans Belting: Bild-Anthropologie. München 2001, S. 11.

34 Cornelius Castoriadis: Fait et à faire. Les carrefours du labyrinthe 5. Paris 1997; Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard und Roland Kehr (Hg.): Derrière les images. Neuchâtel/Schweiz 1998, S. 350.
35 Kaja Silverman: Fragments of a Fashionable Discourse. In: Shari Benstock und Suzanne Ferris (Hg.): On fashion. New Brunswick/New Jersey 1994, S. 183–196, hier S. 191. Vgl. ebenso: Kaja Silverman: Dem Blick begegnen. In: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 41–64, S. 43.
36 Silverman: Fragments: S. 186–189.
37 Ann Rosalind Jones und Peter Stallybrass: Renaissance Clothing and the Materials of Memory. Cambrigdes 2000, S. 4.
38 Roland Barthes: Système de la mode. Paris 1967, S. 57. Dies hat Barthes allerdings nicht daran gehindert, Mode hauptsächlich auf der symbolischen Ebene zu analysieren. Eugénie Lemoine-Luccioni hat diese Bemerkung von Barthes u.a. zur Grundlage ihrer eigenen Untersuchung gemacht. Vgl. Lemoine-Luccioni: La robe, insbes. S. 12.
39 Vgl. Alba d'Urbano: Das Projekt: Hautnah. In: Kunstforum: Die Zukunft des Körpers I. Band 132 Nov.–Jan. 1996, S.90–93, hier S. 91. Vgl. dazu auch Hülsenbeck /Kuhlmann: Die Lagen des Stoffs, S. 169–182, insbes. S. 177.
40 Den Hinweis auf Balenciaga verdanke ich Daniel Devoucoux, der dies in seinem Vortrag „Die Ambivalenz des Klassischen in der heutigen Mode" anlässlich des Bodensee-Festivals Weingarten am 11.5.2002 aufgegriffen hat. Zitiert nach Daniel Devoucoux.
41 Vgl. dazu Sigrid Metken: Der Kampf um die Hose. Frankfurt am Main, New York 1996.
42 Peter Berger und Thomas Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Frankfurt am Main 1969, S. 45/46. Talcott Parsons: Sociological Theory and Modern Society. New York 1967, S. 45.
43 Henri Lefèbvre: La production de l'espace. Paris 1974.
44 Vgl. Gabriele Sturm: Wege zum Raum. Opladen 2000; Martina Löw: Raumsoziologie. Frankfurt am Main 2001.
45 Vgl. Ann Hollander: Anzug und Eros. München 1997. Vgl. Mary McLeod: Undressing Architecture. Fashion, Gender and Modernity. In: Deborah Fausch, Paulette Singley, Rudolphe El-Khoury und Svi Eprat (Hg.): Architecture in Fashion. Oxford 1994, S. 39–123; vgl. Harather: Haus-Kleider; Bradley Quinn: The Fashion of Architecture. Oxford, New York 2003.
46 Brunhilde Wehinger: Paris-Crinoline. Zur Faszination des Boulevardtheaters und der Mode im Kontext der Urbanität und der Modernität des Jahres 1857. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Band 75. München 1988; Gabriele Mentges: Fashion, Time and the Consumption of a Renaissance Man in Germany: The Costume Book of Matthäus Schwarz of Augsburg 1496–1564. In: Barbara Barman und Carole Turbin (Hg.): Material Strategies. Dress and Gender in a Historical Perspective. Malden, Oxford, Melbourne, Berlin 2003, S. 12–32; Gabriele Mentges: Vestimentäres Mapping. Trachtenbücher und Trachtenhandschriften des 16. Jahrhunderts. In: Waffen- und Kostümkunde, 2004, H. 1, S. 19–36.
47 David Gilmore: Urban Outfitting: The City and the Spaces of Fashion Culture. In: Stella Bruzzi und Pamela Church Gibson (Hg.): Fashion Cultures. London, New York 2000, S. 7–24.
48 Ellen Harlizius-Klück, Annette Hülsenbeck und Gabriele Mentges: Abspann. In: Ellen Harlizius-Klück und Annette Hülsenbeck (Hg.): Selfaktor: Zeitformen des Textilen/Schnittformen der Zeit. Berlin 2002, S. 237–244, hier S. 237.
49 Vgl. zu Zeitaspekten des Textilen: Annette B. Weiner und Jane Schneider (Hg.): Cloth and Human Experience. Washington, London 1988.

50 Elena Esposito: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode. Frankfurt am Main 2004, S. 96.
51 Journal des Luxus und der Moden 1788, S. 30, zitiert nach Gabriele Mentges: Konsum und Zeit. Zur Archäologie des Modejournals am Beispiel des Trachtenbuch von Matthäus Schwarz. In: Angela Borchert und Ralf Dressel (Hg.): Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800. Heidelberg 2004, S. 57–72, hier S. 57.
52 Vgl. allgemein zur Beziehung Zeit und Textil: Harlizius-Klück/Hülsenbeck: Selfaktor.
53 Vgl. dazu Gabriele Mentges: Einleitung. In: Gabriele Mentges, Ruth Mohrmann und Cornelia Foerster (Hg.): Materielle Kultur und Geschlecht. Münsteraner Schriften zur Volkskunde/Europäische Ethnologie. Münster 2000, S. 3–20, hier S. 11–16.
54 Gernot Böhme: Atmosphäre. Frankfurt am Main 1995, S. 53–55.
55 Andrea Steinert: Kunstseidene Welten. Die Erfahrung textiler Materialität im Kontext der 20er und 50er Jahre. In: Gabriele Mentges und Heide Nixdorff (Hg.): Bewegung – Sprache – Materialität. Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 4. Berlin 2003, S. 185–254, hier S. 187.
56 Ernst Gombrich: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart, Zürich 1978, insbes. S. 363–392.
57 Michael Taussig: Mimesis und Alterität. Aus dem Amerikanischen von Regina Mundel und Christoph Schirmer. Hamburg 1997; Christoph Wulf: Anthropologie der Erziehung. Weinheim, Basel 2001, S. 76–136, insbes. S. 78.
58 Taussig: Mimesis, S. 35.
59 André Leroi-Gourhan: L'Homme et la matière. Paris 1971, S. 268.
61 Vgl. Leroi-Gourhan: L'Homme et la matière; Gottfried Semper: Kleine Schriften. A Kunstgewerbliches. Hrsg. von Hans und Manfred Semper. Kunstwissenschaftliche Studientexte. Hrsg. v. Friedrich Piel. Band VII. Mittenwald 1979. Ausführlich zu Sempers Beziehung zum Textilen vgl. Harather: Haus-Kleider, S. 12–20.
62 Olaf Eigenbrodt: Textnetze-Netztexte. Mythopoetische Gewebe, poststrukturalistische Literaturtheorie und Hypertext. In: Mentges/Nixdorff: Bewegung – Sprache – Materialität, S. 89–184.
63 Siegfried Lenz: Heimatmuseum. Hamburg 1994.
64 Ralf Konersmann: Der Schleier des Timanthes. Frankfurt am Main 1994, S. 16.
65 Zur genauen Definition vgl. Ulrich Kern; Bärbel Häcker: Bionik – Natur als Vorbild. In: Bionik. Zukunfts-Technik lernt von der Natur. Hrsg. v. Siemens-Forum München, Berlin, Landesmuseum für Technik und Arbeit. Mannheim 1999, S. 5–14, hier S. 5. Das Wort „Bionik" setzt sich zusammen aus einer Kombination der beiden Begriffe „Biologie" und „Technik".
66 Kern/Häcker: Bionik, S. 5.
67 Ezio Manzini: The Material of Invention. London 1989, S. 38 und S. 41. Manzini spricht hier allerdings nicht nur von textilen Stoffen.
68 Vgl. dazu die ausführliche, fundierte Studie von Robert Delort: Le Commerce de Fourrures en Occident à la Fin du Moyen Age. Vers 1300–Vers 1450. Band I. Paris 1978, insbes. das Kapitel: Usages de la Fourrure, S. 379–424 und Kapitel II: La Consommation Occidentale, S. 425–560.
69 Die Fachzeitschrift „Textil&Unterricht", hrsg. im Schneider Verlag Hohengehren GmbH, spiegelt das Spektrum der möglichen Annäherungen an Themenfelder und Fragestellungen zur textilen Kultur und die jeweiligen Diskussionsschwerpunkte wider.
70 Vgl. zu jüdischen Textilien Gabriele Mentges und Heide Nixdorff (Hg.): Kultische Textilien. Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 2. Dortmund 2001.

71 Vgl. Fred Davis: Fashion, Culture and Identity. Chicago, London 1992.
72 Siehe ausführlich dazu ihren Band: The Face of Fashion. London, New York 1994, 2. Auflage 1995.

Literatur

Akkent, Meral und Gaby Franger: Das Kopftuch. Ein Stückchen Stoff in Geschichte und Gegenwart. Frankfurt am Main 1987.
Assmann, Aleida: Einleitung. In: Assmann, Aleida, Ulrich Gaier und Gisela Trommsdorf unter Mitarbeit von Karolina Jeftic (Hg.): Positionen der Kulturanthropologie. Frankfurt am Main 2004, S. 9–20.
Augé, Marc: Pour une anthropologie des mondes modernes. Paris 1994.
Barthes, Roland: Système de la mode. Paris 1967.
Belting, Hans: Bild-Anthropologie. München 2001.
Bendix, Regina und Tatjana Eggeling (Hg.): Namen und was sie bedeuten. Zur Namensdebatte im Fach Volkskunde. Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen. Band 19. Göttingen 2004.
Berger, Peter und Thomas Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Frankfurt am Main 1969.
Blanc, Odile: Historiographie du vêtement: un bilan. Le Vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age. Paris 1989.
Blandin, Bernard: La construction du social par les objets. Paris 2002.
Böhme, Gernot: Atmosphäre. Frankfurt am Main 1995.
Böth, Gitta: Kleidungsforschung. In: Brednich, Rolf W. (Hg.): Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin 1988, S. 211–228.
Bonte, Pierre und Michel Izard: Dictionnaire de l´ethnologie et de l´anthropolopgie. Paris 1991.
Boucher, Francois: Histoire du Costume. Paris 1965.
Brassat, Wolfgang: Tapisserie und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums. Berlin 1989.
Breward, Christopher: Cultures, Identities, Histories: Fashioning a Cultural Approach to Dress. In: Fashion Theory Vol. 2 Issue 4, Dec. 1998, S. 301–313.
Brüggen, Elke: Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1986.
Bulst, Neidhard, Thomas Lüttenberg und Andreas Priever: Abbild oder Wunschbild? Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch. In: Saeculum 53/I (2002), S. 21–73.
Castoriadis, Cornelius: Fait et à faire. Les carrefours du labyrinthe 5. Paris 1997.
Castoriadis, Cornelius: Gesellschaft als imaginäre Institution. Frankfurt am Main 1990.
Craik, Jennifer: The Face of Fashion. London, New York 1994, 2. Auflage 1995.
Dagognet, Francois: Rematérialiser. 2. Auflage Paris 1989.
Davis, Fred: Fashion, Culture and Identity. Chicago, London 1992.
Delort, Robert: Le Commerce de Fourrures en Occident à la Fin du Moyen Age. Vers 1300–Vers 1450. Band I. Paris 1978.
Eigenbrodt, Olaf: Textnetze-Netztexte. Mythopoetische Gewebe, poststrukturalistische Literaturtheorie und Hypertext. In: Mentges, Gabriele und Heide Nixdorff (Hg.): Bewegung – Sprache – Materialität. Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 4. Berlin 2003, S. 89–184.
Ellwanger, Karen: Bekleidung im Modernisierungsprozess 1870–1930. Dortmund 1994.

Esposito, Elena: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode. Frankfurt am Main 2004.
Firat, Asim Fuat und Nikhilesh Dhlokia: Consuming people. From political economy to the theaters of consumption. London, New York 1998.
Gaugele, Elke: Schurz und Schürze. Kleidung als Medium der Geschlechterkonstruktion. Köln, Weimar, Wien 2002.
Gilmore, David: Urban Outfitting: The City and the Spaces of Fashion Culture. In: Bruzzi, Stella und Pamela Church Gibson (Hg.): Fashion Cultures. London, New York 2000, S. 7–24.
Göle, Nilüfer: The Forbidden Modern. Civilization and Veiling. University of Michigan 1996.
Gombrich, Ernst: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart, Zürich 1978.
Gonseth, Marc-Olivier, Jacques Hainard und Roland Kehr (Hg.): Derrière les images. Neuchâtel/Schweiz 1998.
Garve, Christian: Über die Moden. In: Garve, Christian: Populärphilosophische Schriften über literarische, ästhetische und gesellschaftliche Gegenstände. Band 1. Stuttgart 1974, S. 381–558.
Grazia, Victoria de und Ellen Furlough: The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective. Berkeley, Los Angeles, London 1996.
Habermas, Tilmann: Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung. Frankfurt am Main 1999.
Hager, Helga: Hochzeitskleidung – Biographie, Körper und Geschlecht. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Institutes. 91. Band. Tübingen 1999.
Harather, Karen: Haus-Kleider. Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur. Wien, Köln, Weimar 1995.
Harlizius-Klück, Ellen und Annette Hülsenbeck (Hg.): Selfaktor: Zeitformen des Textilen/Schnittformen der Zeit. Berlin 2002.
Harlizius-Klück, Ellen, Annette Hülsenbeck und Gabriele Mentges: Abspann. In: Harlizius-Klück, Ellen und Annette Hülsenbeck (Hg.): Selfaktor: Zeitformen des Textilen/Schnittformen der Zeit. Berlin 2002, S. 237–244.
Hauser, Andrea: Dinge des Alltags. Studien zur historischen Sachkultur eines schwäbischen Dorfes. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Institutes 1982. Tübingen 1994.
Hollander, Ann: Anzug und Eros. München 1997.
Hollander, Ann: Seeing through clothes. Berkeley, Los Angeles 1993.
Hülsenbeck, Annette und Rosl Kuhlmann: Die Lagen des Stoffs auf dem Körper. In: Textilarbeit und Unterricht. H. 4 1999, S. 169–182.
Institut für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Diskussion und Materialien wie z.B. Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel Kleidung. Internationales Round-Table-Gespräch Krems an der Donau 6. 10.1986. Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Nr. 10. Wien 1988.
Jones, Ann Rosalind und Peter Stallybrass: Renaissance Clothing and the Materials of Memory. Cambrigdes 2000.
Keller-Drescher, Lioba: Die Ordnung der Kleider. Ländliche Mode in Württemberg 1750–1850. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Institutes. 96. Band. Tübingen 2003.
Kerlen, Dietrich: Einführung in die Medienkunde. Stuttgart 2003.
Kern, Ulrich und Bärbel Häcker: Bionik – Natur als Vorbild. In: Bionik. Zukunfts-Technik lernt von der Natur. Hrsg. v. Siemens-Forum München, Berlin. Landesmuseum für Technik und Arbeit. Mannheim 1999, S. 5–14.

König, Gudrun: Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft. In: Maase, Kaspar und Bernd-Jürgen Warneken (Hg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Köln, Weimar, Wien 2003, S. 95–118.
König, René: Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozess. Neu hrsg. von Hans Peter Thurn. Opladen 1999.
Konersmann, Ralf: Der Schleier des Timanthes. Frankfurt am Main 1994.
Kraft, Kerstin: kleider.schnitte. In: Mentges, Gabriele und Heide Nixdorff (Hg.): zeit.schnitte. Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 1. Dortmund, Berlin 2001, S. 19–140.
Lefèbvre, Henri: La production de l'espace. Paris 1974.
Lemoine-Luccioni, Eugénie: La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement. Paris 1983.
Lenz, Siegfried: Heimatmuseum. Hamburg 1994
Leroi-Gourhan, André: Hand und Wort. Frankfurt am Main 1978.
Leroi-Gourhan, André: L'Homme et la matière. Paris 1971.
Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main 2001.
Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümlexikon. Stuttgart 1987.
Manzini, Ezio: The Material of Invention. London 1989.
McLeod, Mary: Undressing Architecture. Fashion, Gender and Modernity. In: Fausch, Deborah, Paulette Singley, Rudolphe El-Khoury und Svi Eprat (Hg.): Architecture in Fashion. Oxford 1994, S. 39–123.
Medick, Hans: Eine Kultur des Ansehens. Kleidung und Kleiderfarben in Laichingen 1750–1820. In: Historische Anthropologie. 2. Jg., H. 2 1994, S. 193–213.
Mentges, Gabriele: Einleitung. In: Mentges, Gabriele, Ruth Mohrmann und Cornelia Foerster (Hg.): Materielle Kultur und Geschlecht. Münsteraner Schriften zur Volkskunde/Europäische Ethnologie. Münster 2000, S. 3–20.
Mentges, Gabriele: Fashion, Time and the Consumption of a Renaissance Man in Germany: The Costume Book of Matthäus Schwarz of Augsburg 1496–1564. In: Barman, Barbara und Carole Turbin (Hg.): Material Strategies. Dress and Gender in a Historical Perspective. Malden, Oxford, Melbourne, Berlin 2003, S. 12–32.
Mentges, Gabriele: Konsum und Zeit. Zur Archäologie des Modejournals am Beispiel des Trachtenbuch von Matthäus Schwarz. In: Borchert, Angela und Ralf Dressel (Hg.): Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800. Heidelberg 2004, S. 57–72.
Mentges, Gabriele: Vestimentäres Mapping. Trachtenbücher und Trachtenhandschriften des 16. Jahrhunderts. In: Waffen- und Kostümkunde. H. 1 2004, S. 19–36.
Mentges, Gabriele und Heide Nixdorff (Hg.): Kultische Textilien. Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 2. Dortmund 2001.
Mentges, Gabriele, Ruth Mohrmann und Cornelia Foerster (Hg.): Geschlecht und Materielle Kultur. Münsteraner Schriften zur Volkskunde/Europäischen Ethnologie, 6. Münster 2000.
Metken, Sigrid: Der Kampf um die Hose. Frankfurt am Main, New York 1996.
Miller, Daniel: Acknowledging Consumption. A Review of New Studies. London, New York 1995.
Miller, Daniel: Material Culture and Mass Consumption. Oxford, New York 1987.
Nixdorff, Heide (Hg.): Das textile Medium als Grenze. Berlin 2000.
Oestreich, Heide: Der Kopftuch-Streit. Das Abendland und ein Quadratmeter Islam. Frankfurt am Main 2004.
Parsons, Talcott: Sociological Theory and Modern Society. New York 1967.

Perrot, Philippe: Pour une histoire du Costume. In: L'ethnographie. Vêtement et Sociétés 2. No. Spécial Tome LXXX. Paris 1984, S. 350–356.
Quinn, Bradley: The Fashion of Architecture. Oxford, New York 2003.
Roche, Daniel: La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVIIème au XVIIIème siècle. Paris 1989.
Roche, Daniel: L'effet Quicherat et ses ruptures. In: Roche, Daniel:La culture des apparences. Paris 1989, S. 29–48.
Sauerländer, Willibald: Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen. In: Die Zeit der Staufer. Hrsg. vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Band V. Vorträge und Forschungen. Stuttgart 1977, S. 169–245.
Semper, Gottfried: Kleine Schriften. A Kunstgewerbliches. Hrsg. v. Hans und Manfred Semper. Kunstwissenschaftliche Studientexte. Hrsg. v. Friedrich Piel. Band VII. Mittenwald 1979.
Silverman, Kaja: Dem Blick begegnen. In: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 41–64.
Silverman, Kaja: Fragments of a Fashionable Discourse. In: Benstock, Shari und Suzanne Ferris (Hg.): On fashion. New Brunswick/New Jersey 1994, S. 183–196.
Steinert, Andrea: Kunstseidene Welten. Die Erfahrung textiler Materialität im Kontext der 20er und 50er Jahre. In: Mentges, Gabriele und Heide Nixdorff (Hg.): Bewegung – Sprache – Materialität. Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 4. Berlin 2003, S. 185–254.
Sturm, Gabriele: Wege zum Raum. Opladen 2000.
Tanner, Jacob: Historische Anthropologie zur Einführung. Hamburg 2004.
Taussig, Michael: Mimesis und Alterität. Aus dem Amerikanischen von Regina Mundel und Christoph Schirmer. Hamburg 1997.
Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. 5. erweiterte Auflage. Berlin/DDR 1980.
Tranberg-Hansen, Karen: The World in Dress: Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion, and Culture. In: Annual Review, Vol. 33 Oct. 2004, S. 1–22.
Urbano, Alba d': Das Projekt: Hautnah. In: Kunstforum: Die Zukunft des Körpers I. Band 132. Nov.–Jan. 1996, S.90–93.
Vavra, Elisabeth: Kritische Bemerkungen zur Kostümliteratur. In: Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: Das Beispiel der Kleidung. Wien 1988, S. 21–45.
Wehinger, Brunhilde: Modisch-Mode. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch, Bd. 4, Medien-Populär. Stuttgart, Weimar 2002, S. 168–183.
Wehinger, Brunhilde: Paris-Crinoline. Zur Faszination des Boulevardtheaters und der Mode im Kontext der Urbanität und der Modernität des Jahres 1857. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Band 75. München 1988.
Weiner, Annette B. und Jane Schneider (Hg.): Cloth and Human Experience. Washington, London 1988.
Whitehead, Alfred North: Science and Modern World. Cambridge 1932.
Wulf, Christoph: Anthropologie der Erziehung. Weinheim, Basel 2001.
Zander-Seidel, Jutta: Textiler Hausrat. Kleidung und Haushaltstextilien in Nürnberg von 1500–1650. München 1990.

I. Theorien und Übersichten

Christopher Breward

Kulturen, Identitäten, Geschichten

Kulturwissenschaftliche Ansätze in der Bekleidungsforschung[1]

Die erste ernsthafte Beschäftigung mit historischer Bekleidungsforschung erfolgte an britischen Universitäten im Rahmen der Kunstgeschichte während der Nachkriegszeit. Das sorgfältige Datieren überlieferter Kleidungsstücke und ihrer Darstellungen in Gemälden galt als nützliches Hilfsmittel für den Prozess der Authentifizierung und für die Ausbildung eines allgemeinen Spezialwissens. Die damals übliche Modebeschreibung war noch weitestgehend von einer Schwerpunktsetzung auf die Herstellung linearer Chronologien und Stilentwicklungen beeinflusst, wie sie in jener Zeit von der Kunstgeschichte diktiert wurde. Erst mit der selbstbewussten Etablierung eines neuen kunstgeschichtlichen Denkens (New Art History) in den späten 1970er Jahre wurden verschiedene Ansätze übernommen, die sozialen und politischen Zusammenhängen gegenüber den herkömmlichen Fragen nach Autorschaft, Bewertung, Kennerschaft und Authentizität den Vorrang einräumten.

Zweifellos forderten die durch diesen Wandel ausgelösten Debatten jene Positionen heraus, die eine fundiertere Auseinandersetzung mit der Mode überhaupt erst begründet hatten. Viele der die New Art History definierenden Aspekte, einschließlich der Ideen des Marxismus, des Feminismus, der Psychoanalyse und des Strukturalismus oder der Semiotik, lieferten einen erfrischenden Anstoß für Diskussionen, die nun Probleme wie soziale Identität, Körper und Geschlecht, Darstellung und Repräsentation einbezogen. Dabei handelt es sich um Themen, die im Kern jeder Definition von Mode zugrunde liegen, wenngleich sich einwenden lässt, dass sich die Konzentration von dem Artefakt weg zu der Betonung seiner sozialen Bedeutung verschoben hat.[2] In ihrem Einführungstext zur „New Art History“ verwenden die Autoren Rees und Borzello aufschlussreiche Beispiele für diesen Paradigmenwechsel, der auch für das Forschungsfeld der Modegeschichte weitreichende Bedeu-

tung hatte. In ihrer Definition einer stärker kulturwissenschaftlich orientierten Richtung neuer kunstgeschichtlicher Ansätze konstatieren sie:

„Wenn ein Aufsatz eher die Repräsentation von Frauen als die Qualität des Pinselstrichs analysiert oder ein Ausstellungsvortrag den Schimmer des Kleides der Jungfrau Maria ignoriert und sich stattdessen mit dem kirchlichen Gebrauch religiöser Kunst in der Gegenreformation beschäftigt, dann wirft die Neue Kunstgeschichte ihren Schatten voraus.“[3]

Wenn es auch zu einer Befragung der kulturellen Bedeutung von Objekten, dargestellt in Gemälden und anderen Formen kultureller Produktion, kam, so blieb jedoch die neue Kunstgeschichte weitestgehend auf Fragen der Repräsentation, der Beziehung zwischen Kultur und Bild konzentriert. Möglicherweise hat es hier die im Vergleich zur Kunstgeschichte relativ junge Disziplin der Designgeschichte eher geschafft, die Komplexität sozialer Fragen, wirtschaftlicher Bedeutungen und kultureller Probleme, die Objekte prägen und durch die diese wiederum selbst geprägt sind, auf eine weniger beengte und selbstbewusste Weise aufzunehmen. Die Fokussierung der Verbindung zwischen Produktion, Konsumption und Design-Artefakt, die schon immer zentral in der Definition des Faches verankert war, verlangt nach einer Erforschung des kulturellen Kontexts und eignet sich daher gut für die Erforschung historischer und zeitgenössischer Kleidung. Wie die Designhistorikerin Josephine Miller feststellt, ist dies

„ein facettenreicher Gegenstand und in gewisser Hinsicht verbunden mit nahezu allen Bereichen des Designs und mit vielen Aspekten der Kunst. Er muss genau innerhalb eines kulturellen Kontexts positioniert werden, vor einem Hintergrund von technologischem und industriellen Wandel, literarischen und ästhetischen Ideen. In der postindustriellen Zeit haben zudem Marketing und Einzelhandel, zusammen mit Entwicklungen in Werbung und Verlagswesen, einen ganzen Satz neuer, weiterer Fragen aufgeworfen. Darüber hinaus kann ein Studium der Bekleidung und ihrer Produktion nicht von der Geschichte der Frauen getrennt werden.“[4]

Die Entwicklung der Postkolonialen Studien und die Auseinandersetzung mit Männlichkeit, Sexualität und Geschlecht innerhalb der vergangenen Jahre würden Miller's Fragenkatalog sicherlich noch erweitern. In jedem Fall verdeutlicht sich darin das Potential, das die Kleidung für einen designgeschichtlichen und kulturhistorischen Ansatz birgt. Umso

erstaunlicher ist es, dass die Forschung zu Kleidung und Mode, obwohl sie sich gerade für dieses Feld so gut eignet, noch immer marginal im Verhältnis zu den breit angelegten Interessenfeldern der Designgeschichte steht. Vielleicht zeigen sich darin die Ursprünge einer Disziplin, die eher in den mit den Modernisten sympathisierenden Fächern wie Industriedesign und Architektur liegen. Als theoretische wie inspirierende Hilfe für Studenten des Industrie- und Graphikdesigns tendierte die Designgeschichte, wie sie ursprünglich in Colleges für Kunst und Design unterrichtet wurde, dazu, der Produktion im Bereich der professionellen „männlichen" Sphäre den Vorrang einzuräumen. Dies führte schließlich dazu, die Vorstellungen von einem untergeordneten „femininen" Interessensbereich, in den die Mode damit quasi „verbannt" wurde, zu verstärken. Die relativ späte Einrichtung von Studiengängen für Modedesign an den britischen Art Colleges und Polytechnics der 1960er Jahre unterstützte zudem eine Untergliederung der kontextuellen und historischen Studien in Kleidung und Textil, was möglicherweise diesen nur halb integrierten Status der Mode im Kanon der Designgeschichte beeinflusst hat.

Verwandte Disziplinen, einschließlich der Cultural Studies und der Medienwissenschaften, haben die Mode im Sinne einer „Politics of Identity and Appearance" stärker ins Zentrum gerückt, allerdings tendieren sie zu einer Konzentration auf zeitgenössische Aspekte und beschränken sich, parallel zur Kunstgeschichte, hauptsächlich auf die Untersuchung von Repräsentation und Werbung, wobei Methoden der Sozialanthropologie und Semiotik als Hilfsmittel für die Definition von Bedeutungen angewendet werden.

Bezeichnenderweise liegt die Geschichte der Cultural Studies eher in einer literarischen als in einer visuellen Tradition. In den Untersuchungsgegenständen spiegeln sich diese Wurzeln dadurch, dass sie als in der Gegenwart zu entschlüsselnde Texte existieren anstatt als Reflexionen oder Überlieferungen, die aus der Vergangenheit zu erschließen wären. Während sich viele dieser Arbeiten bis hinein in die Ausbildung von Modestudenten mit vorrangig zeitgenössischen Interessen durchsetzten, bleiben weiterführende historische Aspekte innerhalb dieser Untersuchungen meist unbeachtet. Dies hat mich zu einem eigenen Beitrag in Form eines Buches veranlasst, in dem die Modegeschichte im Kontext der gegenwärtigen historiographischen Debatte dargestellt wird.[5] Mein Ziel war es, angesichts eines ver-

wirrenden und widersprüchlichen Interessenkonflikts zu versuchen, einzelne Elemente die Ansätze der Kunstgeschichte, Designgeschichte und Cultural Studies zusammenzuführen, um eine verständliche Einführung in die Geschichte und Interpretation der Bekleidungsmode zu vermitteln.

Die gewissenhafte Kombination der Methoden versprach einen flexiblen Rahmen für eine Untersuchung, in der die Mode zu ihrem eigenen Recht kommen sollte. Sie ließen sich in den Rahmen einer breiteren Auseinandersetzung mit der Kulturgeschichte einbeziehen, die anstatt von festgeschriebenen oder eng definierten Lesungen historischer Phänomene eher Konzepte der Vielfalt gefördert hat. In einem Aufsatz, erschienen in Lynn Hunts Sammlung neuerer historischer Schriften,[6] skizziert Roger Chartier dieses Problem in einer Diskussion über die Konzepte „populärer" und „hoher" Kultur, einem Feld das für die Geschichte modischer Kleidung und die Dynamik der Cultural Studies besonders relevant ist:

„Als erstes scheint es nicht länger haltbar zu versuchen, strikte Übereinstimmungen zwischen kulturellen Spaltungen und sozialen Hierarchien zu ziehen, die vereinfachte Verbindungen zwischen bestimmten kulturellen Objekten oder Formen und spezifischen sozialen Gruppen herstellen. Es ist im Gegenteil notwendig, die flexible Zirkulation gemeinsam ausgeübter Praktiken anzuerkennen, die soziale Grenzen überschreiten. Zweitens erscheint es nicht möglich, eine absolute Andersartigkeit oder radikale Spezifik populärer Kultur auf Basis der ihr eigenen Texte, Vorstellungen oder Codes zu bestimmen. Die Materialien, durch die sich Praktiken und Gedanken gewöhnlicher Leute vermitteln, sind immer gemischt, sie bündeln Formen und Themen, Erfindungen und Traditionen, literarische Kultur und Folklore. Letztendlich hat der makroskopische Gegensatz zwischen populärer und hoher Kultur seine Relevanz verloren. Eine Inventarisierung der vielen Bestandteile, in die sich der soziale Körper aufsplittert, ist einer solch groben Unterteilung vorzuziehen."[7]

Es ist eine zentrale Überzeugung vieler neuerer Arbeiten, die Kleidung innerhalb der kulturellen Sphäre positionieren, dass Kleidung eine bestimmende, jedoch weitestgehend verkannte Rolle in der Artikulation solcher Differenzen gespielt hat, gleich wie mikroskopisch, in hohem Maße subjektiv und zutiefst persönlich sich diese in der Kleidung manifestieren mögen. Die Mode verlangt daher eine Analysemethode, die den vielen Bedeutungen und Interpretationen Rechnung trägt. Stark vereinfachend hergestellte Zusammenhänge zwischen sozialen

Einflüssen und modischen Erscheinungen haben einen großen Teil der Modegeschichte geprägt, offenbar ohne sich jemals der Schwierigkeit und Komplexität sozialer Handlungen überhaupt bewusst zu werden.
An dieser Stelle ist die „New Cultural History“ in Verbindung mit neueren Arbeiten der Cultural Studies von großem Nutzen, da sie ein eher fragendes Gerüst darstellt, das auch vielschichtige und offene Erklärungen zulässt. Die Historiker Melling und Barry haben ein Modell präsentiert, das die Differenzen und Spannungen zwischen den neuen kulturwissenschaftlichen Ansätzen anerkennt, und schlagen eine positivere Nutzung durch die Kombination der unterschiedlichen Richtungen vor:

„Es wäre irreführend, all diese Veränderungen darzustellen, als würden sie sich in Harmonie und in einer einzigen intellektuellen Richtung bewegen. So existiert zum Beispiel eine klare Spannung zwischen der Betonung, die manche, vor allem Literaturwissenschaftler, auf die autonome Macht von Text und Sprache setzen, verglichen mit dem Interesse anderer an der Aufdeckung der Intentionen historischer Akteure. Grob gefasst versuchen erstere die Identität und Rationalität der historischen Akteure zu dekonstruieren, während letztere versuchen sie zu rekonstruieren. Bis zu einem gewissen Ausmaß sehen wir innerhalb des Konzepts der „Kultur“ eine Basis für historische Erklärungen, eine Wiederbelebung der soziologischen Standarddebatte um „Struktur“ und „Handlung“. Sollte Kultur als gegebenes System oder als Struktur begriffen werden, in der das Handeln vergangener Akteure vorbestimmt ist? Oder räumt die Betonung auf Kultur der menschlichen Kreativität, der selbstbewussten Handlung, höhere Priorität ein, durch die ein Individuum oder die Gesellschaft ihre Bedingungen ändern können? Es wäre Ironie, wenn sich diese falsche Dichotomie so einfach festsetzen würde, denn die Idee der Kultur kam ja gerade in vielerlei Hinsicht deshalb auf, um die Wahl zwischen Struktur und Handlung zu vermeiden, aber die Gefahr bleibt, wenn auch verdeckt, durch die inhärente Ambiguität von „Kultur“ als einer Erklärung.“[8]

Dies sind nützliche Vorschläge, um die Beziehung zwischen Mode und Kultur zu überdenken, allerdings führt das Zitat auch zu dem schwierigen Problem, Kultur überhaupt als neutrale Beschreibungskategorie zu fassen. In einer berühmten Passage aus „Beiträge zum Begriff der Kultur“ konnte T.S. Eliot kategorisch feststellen:

„was hier alles unter den Begriff Kultur fällt. Es gehören dazu alle charakteristischen Betätigungen und Interessen eines Volkes: das Derby, die Henley Regatta, der zwölfte August, eine Schlußrunde im Pokal-

wettbewerb, die Hunderennen, der Groschen-Glücksautomat, das Wurfpfeilspiel, Wensleydale-Käse, Kohl, im ganzen gekocht und dann in Scheiben geschnitten, Rote Rüben in Essig, gotische Kirchen aus dem neunzehnten Jahrhundert und die Musik von Elgar.“[9]

Zehn Jahre später, als die Cultural Studies in England als spezifische Fachdisziplin aus der Taufe gehoben wurden, hat Raymond Williams diese weitestgehend pastorale, romantische und „kommodifizierte“ Vision zurückgewiesen, um eine für ihn realistischere Definition von Kultur einzuführen, die für ihn „Stahlerzeugung, Autotourismus, gemischte Bauernwirtschaften, die Börse, Kohlenbergbau, und die Londoner Verkehrsbetriebe“[10] einschließt. Vierzig bis fünfzig Jahre später besitzen beide Lesarten englischer Kultur einen nostalgischen Anstrich und sind von den subjektiven Positionen ihrer Erzähler geprägt. Allerdings übernahm Williams zusammen mit Richard Hoggart[11] die Vorstellung, dass Kultur ein umkämpftes soziales Feld ist, in dem Produktion und Konsumption keine einfache Einheit bilden und die Aktivitäten, Bräuche und Philosophien der Arbeiterklasse mit denen des niederen Adels im Konflikt stehen oder sich von ihnen abheben. Ihre Arbeit hat gezeigt, dass Kultur in ihrer Form und Wirkung sowohl politisch als auch ästhetisch ist.

Aus beiden Positionen heraus entwickelte sich die Gründung einer modernen Schule der Cultural Studies, die darauf abzielte, die Zirkulationen solcher Konstrukte und ihre soziale Macht zu untersuchen. In einer regelrechten Geschichte der Disziplin ließen sich ihre Wurzeln bis hin zu der Frankfurter Schule und dem 1923 in Deutschland gegründeten Institut für Sozialforschung zurückverfolgen, vor ihrem Umzug in die Vereinigten Staaten mit ihrer weitestgehend pessimistischen und kritischen Einschätzung der Auswirkungen populärer Kultur. Hier ist jedoch nicht der Raum, um die Entwicklung der Cultural Studies als eigenständiger Disziplin zu umreißen, und ich bin auch nicht sicher, ob ich dies in der hierfür angemessen Weise tun könnte. Graham Turners Veröffentlichung „Introduction to British Cultural Studies“ enthält einen mehr als adäquaten Überblick über die Historiographie samt ihrer jüngst entwickelten Methoden.[12] Stattdessen möchte ich eine breite Diskussion jener Schlüsselfelder anbieten, in denen kulturwissenschaftliche Überlegungen der vergangenen Jahrzehnte unmittelbar Veröffentlichungen zur Modegeschichte beeinflussten. Diese lassen sich grob gliedern in die Kategorien: Textanalyse (Semiotik, Film und Zeitschriften), Forschun-

gen zu Rezeption und Konsum (Ethnographie, Geschichte und Soziologie), die Rolle der Ideologie (Hegemonie, Subkulturen und Vergnügen) und die politische Frage der Identitäten („Race" bzw. Ethnizität, Gender, Sexualität). Allerdings sind dies weder vollständige noch sich gegenseitig ausschließende Unterteilungen, aber sie deuten Schlüsselwege an, in denen Kleidung und Mode letztlich als Vehikel in Debatten gedient haben, die jetzt im Zentrum von Studien zu visueller und materieller Kultur stehen.

Mode und Bedeutung

Die Dekonstruktion eines Images oder Produktes als Text befindet sich im Zentrum einer jeden umfassenden Definition einer Cultural Studies Methodologie. Im direkten Gegensatz zu den Methoden der traditionellen Kunstgeschichte, Designgeschichte und Literaturwissenschaft eröffnen die Cultural Studies einen Weg, Objekte als Systeme anstatt einfach als Produkte einer Autorschaft zu untersuchen. Angelehnt an den europäischen Strukturalismus, insbesondere an die Arbeiten des Linguisten Ferdinand de Saussure,[13] ist die Sprachtheorie zum grundlegenden Konzept der Cultural Studies geworden, entweder als selbständiges oder als Muster für das Verständnis anderer kultureller Systeme.[14] Die Strukturen der Sprache in Form der Rede oder eines Textes folgen denselben Mechanismen, mittels derer sich Individuen ihre Welt sinnhaft deuten. „Die Kultur als der Ort, an dem dieser Sinn oder diese Bedeutung generiert und erlebt wird, wird zu dem bestimmenden, produktiven Feld, durch das soziale Realitäten konstruiert, erfahren und interpretiert werden."[15]

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass die Wissenschaft der Semiologie, entwickelt von Ferdinand de Saussure und später von Roland Barthes, eine verfeinerte Methode bietet, um das strukturelle Modell der Sprache auf die großen kulturellen Bezeichnungssysteme anzuwenden. Dies gestattet dem Forscher, die soziale Spezifik von Repräsentationen und ihrer Bedeutungen innerhalb verschiedener kultureller Praxen zu untersuchen: angefangen von der Gestik, der Literatur, Theater, Konversation über Fotografie, Film, Fernsehen bis hin zur Kleidung. Für diese Methode zentral ist die Idee des Zeichens als einer verankernden Einheit der Kommunikation innerhalb eines Sprachsystems, die ein Wort, ein Bild, ein Geräusch, ein Kleidungsstück sein kann, das im Zusam-

menhang mit anderen Dingen eine bestimmte Bedeutung produziert. Die Bedeutung wird darüber hinaus durch den Prozess der Bezeichnung kommuniziert und durch die Unterteilung des Zeichens in seine konstituierenden Bestandteile: das Bezeichnende (seine physische Form) und das, was bezeichnet wird (das mentale Konzept oder die entstehende Assoziation). Jede Bedeutung, die durch das Zeichen generiert wird, entsteht aus dem Unterbewussten oder durch die automatische Beziehung dieser Teile, die meist arbiträr und kulturell bedingt und nicht vorgegeben oder feststehend sind. Diese Bedeutungen wandeln sich im Laufe der Zeit und in unterschiedlichen Kontexten, so dass die Art und Weise dieses Wandels oder die dadurch erzeugte Beziehung für die Cultural Studies von zentraler Bedeutung wird, denn wie Turner bemerkt, „sind es solche Phänomene, durch die es möglich ist, kulturellen Wandel zu verfolgen“[16] – ebenso wie kulturelle Werte und kulturelle Assoziationen. Für diese Produktion von sozialem Wissen und Bedeutung durch die Manipulation des Zeichens verwendete Barthes bekanntermaßen den Begriff der „Mythenbildung“, deren kulturelle und politische Macht gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.[17]

Modehistoriker haben sich diese Macht natürlich schon lange nutzbar gemacht. Wann immer Kleidung in Porträts „gelesen“ wird (in Bezug auf ihre unmittelbaren Assoziationen, auf die symbolische Bedeutung der verschiedenen Textilien und Dekorationselemente, auf den Wert von Material und Herstellung, die zusammen einen Hinweis auf Status, Nationalität, Alter, Geschlecht oder Zeit ergeben), werden Repräsentationen als Text decodiert, werden sie nach ihren assoziativen Bedeutungen durchkämmt und kulturelle Systeme etabliert. Allerdings wurde dieser Prozess selten in einem selbstreflexiven oder kritischen Licht wahrgenommen. Kultur wird oft als historisch gegeben, anstatt als konstruiertes System aufgefasst, in dem Porträts oder Kleidung eine konstitutive Rolle spielen. Es ist Elizabeth Wilsons Verdienst, dieses Feld mit ihrer höchst einflussreichen Arbeit über die kulturelle Bedeutung und Geschichte der Mode eröffnet und befragt zu haben. Indem sie modische Kleidung mit anderen Alltags- oder Massenfreizeitbeschäftigungen verknüpft, hat sie die graphische und literarische Reproduktion der Kleidung als System der Massenkommunikation und Massenkonsumption wahrgenommen und damit auf die Möglichkeit hingewiesen, dass die traditionelle Bekleidungsgeschichte sich unnötigerweise abgemüht hat,

den Modejournalismus, die historische Werbung und andere populäre und dokumentarische Formen als Beweise für realen Modewandel oder tatsächliche kulturelle Bedingungen zu sehen.

In ihrem Überblick über die Rolle der Kleidung für die Ausbildung eines normativen Verständnisses von Status und Geschlecht und mit ihrem Potenzial für Verstöße oder Abweichungen von diesen Rollen hat Wilson das Modebild und den Zeitschriftenartikel aus der engeren, linearen Lesung der etablierten Bekleidungsgeschichte befreit:

„Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts haben Wort und Bild in zunehmendem Maße für modischen Stil geworben. Wunschbilder kursieren ständig. Mehr und mehr hat die Kundin mit der Ware auch ein Stück Image gekauft. [...] Die Mode ist ein magisches System, und was wir beim Durchblättern eleganter Magazine sehen, ist der »Look«. Wie die Werbung haben auch die Frauenzeitschriften von der Didaktik zur Sinnestäuschung übergewechselt. Ursprünglich war es ihre Aufgabe zu informieren, aber was wir heute in der Werbung und in populären Magazinen sehen, ist die Fata Morgana einer Sichtweise, und was wir tun, ist nicht mehr nur der einfache Vorgang einer direkten Nachahmung, sondern der weniger bewusste Vorgang einer Identifikation."[18]

Das Verständnis von Mode im Sinne eines magischen Systems, das von textuellen oder linguistischen Forschungen profitieren könnte, hat sich auch im Feld der Filmtheorie und Filmgeschichte gezeigt. Für Bekleidungshistoriker lassen sich hier nützliche methodische Parallelen ziehen, etwa zu Autoren wie Jane Gaines, Pam Cook und Christine Gledhill, die anhand von Filmbeispielen beschreiben, wie sehr filmische Bilder mit der Eigenwahrnehmung von Frauen in Bezug auf Mode, Sexualität und ihrer Pflichten und Aufgaben als Mutter und Ehefrau in Interaktion stehen.[19] Gaines macht diese Verbindung zur Linguistik der Cultural Studies und zu politischen Belangen explizit:

„Es existiert eine wichtige Verbindung zwischen der Art, wie die Frau durch Kleidung und wie sie durch andere Systeme der Repräsentation dargestellt wird. Darüber hinaus könnte man sagen, dass zeitgenössische Feministinnen die Einschreibung der Frau in die Codierungen zeitgenössischer Repräsentation verstanden haben, da sie selbst nur zu gut wissen, wie es ist, im Sinne der Repräsentation ausgestattet zu werden. Wir sind im Umgang mit Kleidern trainiert und sammeln früh Erfahrungen im präsentierenden Posieren, lernen, im Zeitalter der mechanischen Reproduktion, stets den Blick des Spiegels im eigenen Kopf zu tragen, so als ob wir jeden Moment fotografiert

würden. Und diesen Sinn hat die westliche Frau erlernt, nicht nur durch die konstante Überwachung ihres öffentlichen Selbst, sondern auch durch die Lektüre von Publicitybildern anderer Frauen, sowohl auf dem Bildschirm als auch auf den Seiten der Modemagazine.“[20]

Die neuere Bekleidungsgeschichte, die auf der Macht des Zeichens im Verständnis der Cultural Studies beruht, schwelgt zusammen mit der Filmtheorie in der Ambiguität der Mode mit ihren wechselnden Signifikaten, wodurch sich die Disziplin von den früheren, reduktionistischen und moralistischen Ansätzen fort bewegt hat. Angefangen von Thorstein Veblen über Quentin Bell bis zu James Laver[21] haben sich Historiker sowie die Kommentatoren unterschiedlichster politischer Überzeugungen viele Freiheiten gestattet, was das gängige Verständnis der weiblichen Psychologie und ihrer mutmaßlichen Vorliebe für Luxus anging, die zweite Welle des Feminismus Mode hingegen einfach mit patriarchalischer Unterdrückung gleichsetzte. Ein vergleichsweise puritanischer Ableger der frühen Cultural Studies spiegelte das Misstrauen gegenüber Modekonsum und Massenkonsum. Eine derartige Verdammung von Mode und Modegeschichte implizierte zugleich eine Ablehnung jener Frauen und Männer, die die Mode genossen, und ignorierte, was Jane Gaines „die Stärke der Anziehung, den Reichtum der Phantasie und die Qualität der Kompensation“[22] genannt hat, die das Konsumieren von Bild und Objekt gestattet. Will man der neueren Kulturtheorie in Bezug auf die Instabilität des Zeichens bis zu seinen unlogischen Grenzen hin folgen, hat man jedoch bestimmte Probleme zu erwarten, mit denen sich sowohl die Cultural Studies als auch die Modegeschichte auseinandersetzen müssen. Gaines bemerkt dazu:

„Die eher extreme Behauptung postmoderner Theorie – die Idee, das Bild habe die Realität vollständig geschluckt – verdeckt das Problem, das für den Vergleich zwischen Bild und Gesellschaft quasi endemisch ist. Wenn das Bild nun dem Realen vorausgeht, es verschlingt und es als Vergleichspunkt obsolet macht, müssen wir dann überhaupt noch zeigen, wie ideologisch Repräsentationen sind?“[23]

Die Künstlichkeit der Modetexte und der Repräsentationen wäre sicherlich offen für ähnliche Interpretationen. Wie lässt sich von daher überhaupt an Diskussionen über Ungleichheit, Macht und Manipulationen oder an die einfachen Handlungen von Konsumenten anknüpfen? Hier ermöglicht der poststrukturalistische Ansatz von Gaines und anderen sowie die weit gefächerten Interessenfelder der Cultural Studies durch

die These, das Bild von Mode und von Weiblichkeit sei eine Konstruktion, ein textuelles Produkt der Gesellschaft, das nur auf der Realität des Moments basiere, eine Klärung der obigen Frage. Das konstruierte Bild kann einer weiteren Prüfung unterzogen, durch die Konstruktion verdeutlicht und der Prospekt des 17. Jahrhunderts, das Modejournal des 19. Jahrhunderts oder der Film des 20. Jahrhunderts als Repräsentationssysteme offengelegt werden. Auf diese Weise kann gezeigt werden, wie Mode und die mit ihr verbundene Werbung auf zeitgenössischen Ideologien basieren. Die „verdeckten" Probleme von Bild und Gesellschaft können damit wieder in die Diskussion zurückgeführt werden. Die Analyse der wachsenden Affinität zwischen Mode und textueller Analyse kann möglicherweise als der Hauptbeitrag der Cultural Studies zu der Disziplin der Bekleidungsgeschichte (Dress History) oder – präziser – den Bekleidungsstudien (Dress Studies) gelten.[24]

Ich bevorzuge den Begriff der „Dress Studies" gegenüber „History", da ihr Beitrag weitestgehend auf das Feld des 20. Jahrhunderts und auf gegenwärtige Aspekte beschränkt bleibt. Die Cultural Studies sind eher zaghaft in die historische Diskussion über Kleidung eingedrungen, und dort, wo Beispiele für eine Annährung von Kleidung und Geschichte mit Theorie und Diskurs der Cultural Studies vorliegen, liegen die Texte an den interdisziplinären Grenzen und Peripherien von Sozial-, Literatur- und Kunstgeschichte. Sie wurden von Autoren verfasst, die es oft für nötig befanden, ihre Distanz sowohl gegenüber den traditionellen Formen ihrer eigenen Disziplin als auch gegenüber Bekleidungshistorikern zu betonen. Die Verbindung zwischen den Cultural Studies und der Geschichte war niemals direkt oder einfach, durch manche Überschneidungen haben sich jedoch interessante Studien zu historischen Bekleidungspraktiken ergeben. Die Ursache für diese Disparität zwischen historischen und kulturwissenschaftlichen Ansätzen liegt in der Notwendigkeit der letzteren, sich selbst innerhalb eines größeren theoretischen Rahmenwerks zu positionieren. Das Problem, die sozialen Beziehungsmuster innerhalb der populären Kultur zu konzeptualisieren, zerschlägt gesammelte empirische Analysen und führte in dem Moment, in dem die Cultural Studies in den 1960er Jahren in Großbritannien an Boden gewannen, zu einer Trennung zwischen Strukturalisten und Kulturalisten im Hinblick auf Methodologie und Theorie.

Strukturalisten betrachten Kultur als ihren primären Untersuchungsgegenstand. Auf Kosten kultureller Spezifik, empirisch-quantitativer Befunde und des historischen Wandels richten sie ihre Aufmerksamkeit auf jene bedeutungsstiftenden Formen und Strukturen. Kulturalisten, zu denen sich die Sozialhistoriker der Linken zählten, widerstanden diesem von ihnen als insgesamt deterministisch und generalisierend – mit einem Wort „ahistorisch" – zu bezeichnenden Trend. Insbesondere für E.P. Thompson[25] behielten menschliche Handlungen einen stärkeren Einfluss als abstrakte Ideologie, und die Arbeit britischer Kulturalisten orientierte sich dazu nach innen auf die englische historische Erfahrung, anstatt nach außen auf die europäische Theorie zu schauen. Die beiden Positionen repräsentieren eher fälschliche polare Oppositionen im Sinne der Illustration. Neuere Arbeiten, die von einer breiteren Cultural Studies Perspektive ausgehen, verknüpfen produktiv Ideologie und Erfahrung mittels der Idee des „Diskurses". Dies ist ein Begriff, der weitestgehend auf die Arbeit des französischen Theoretikers Michel Foucault zurückgeht.[26] Der Begriff

„bezieht sich auf sozial produzierte Gruppen von Ideen oder Denkweisen, die sich in individuellen Texten oder in Gruppen von Texten aufspüren lassen, die zudem innerhalb der größeren historischen und sozialen Strukturen oder Beziehungen zu verorten sind."[27]

Hier war der Rahmen für die Bekleidungsgeschichte weit gesteckt ebenso wie für Kunstgeschichte und Literaturwissenschaften, und aus meiner Sicht entstammen beste Beispiele für eine kulturwissenschaftliche Bekleidungsgeschichte dieser Richtung. Als Belege für diese Richtung zählen für mich die Arbeiten über das Einkaufen, das Kaufhaus und das Aushandeln von Klasse und Geschlecht im 19. Jahrhundert, von so unterschiedlichen Autoren und Autorinnen wie Rosalind Williams, Rachel Bowlby, Valerie Steele, Philippe Perrot, Mica Nava und Elaine Abelson.[28] Dabei ist vielleicht bedeutsam, dass sich nur zwei von ihnen mit der Disziplin der Bekleidungsgeschichte in Verbindung bringen, wenngleich alle von ihnen zur Entwicklung dieser Disziplin beigetragen haben.

Politik und Vergnügen

Die Auseinandersetzung zwischen Strukturalisten und Kulturalisten ergab als weiteres Resultat eine neue Ausrichtung des Fokus in Cultural Studies und Geschichte, was weitere Auswirkungen auf die Forschung zur Mode hatte. Abstrakte Debatten über Theorie und Methodologie wurden in den späten 1970er Jahren von sich neu eröffnenden, bis dahin verborgenen Forschungsfeldern und von neuen Perspektiven auf alte politische Probleme abgelöst. In der Sozialgeschichte versammelten sich jene, die gegenüber den Cultural Studies offen waren, um die Gründung des „History Workshop Journal", mit dem Ziel, die Diskussion von Akademien weg hin zu dem Bereich der arbeitenden Leute zu verlagern. Dabei wollte man sich unter Berücksichtigung feministischer und anderer ungehörter Stimmen die Macht mündlicher und nicht traditioneller und historischer Quellen außerhalb der offiziellen Berichterstattung zunutze machen und verfocht die Ansicht, dass auch die Theorie Antworten auf die vergangenen sozialen und politischen Probleme bereithalte. Diejenigen Cultural Studies Forscher, die mit dem im Jahr 1964 von Richard Hoggart gegründeten und später von Stuart Hall geleiteten Birmingham Center of Contemporary Cultral Studies verbunden waren, bezogen sich auf Ansätze aus Soziologie und Anthropologie und sahen darin im Kern einen ähnlichen Wandel im Fokus. Sie konzentrierten sich auf Geschichten des Alltagslebens, insbesondere auf Subkulturen, indem sie deren Konstruktion und Beziehungen zur Hegemonialkultur, ihre Geschichten des Widerstands und der Vereinnahmung untersuchten. Viele dieser Arbeiten analysierten bedeutungsgenerierende und am Vergnügen orientierte Rituale und Praktiken, eben jenes kulturelle Feld, das die Pioniere der Frankfurter Schule bis zu Hoggart abgelehnt hatten: urbane Jugendkulturen. Dick Hebdige's Studie zu diesem Phänomen[29] dürfte wohl den Grundstein für diverse Studien zu Mode und Jugend gelegt haben, die wiederum in die Bekleidungsgeschichte zurückwirkten. Sie kulminierten schließlich in der Ausstellung „Streetstyle" im Victoria & Albert Museum (1994) sowie in der noch früheren Aufsatzsammlung, die unter dem Titel „Chic Thrills" veröffentlicht wurde.[30]

Die Vorstellung von einem „vergnügenden" Konsum von Kleidung, die teilweise mit der Subkulturforschung aufkam, ist jetzigen, chronologisch breit angelegten Modeforschungen eine vertraute Idee. Allerdings gab genau diese Idee den Anstoß für die letzte politische Krise der Cultu-

ral Studies. Die Postmoderne mit ihrem Hinterfragen von Wert und Authentizität, zusammen mit den wirtschaftlichen Folgen von Thatcherism und Lawson-Boom zur Mitte der 1980er Jahre, haben die Frage des vergnügenden Konsums ins Zentrum der Cultural Studies Debatte gerückt. Unter dem Begriff „New Times" wurde die Diskussion von „Marxism Today" aufgenommen und signalisierte, so Angela McRobbie,

„die Vielfalt sozialer und politischer Umwälzungen in Großbritannien [...] einschließlich des Erfolges von Thatcher, dem Rückgang einer traditionellen Politik der Arbeiterklasse, der Verbreitung einer Politik der Identität und des Konsums und vor allem der Herausforderungen, die diese für die Linke repräsentieren."[31]

Es soll nicht einfach behauptet werden, die Modegeschichte sei auf dieselbe Art aus einem politischen Konsens erwachsen, wie es offensichtlich für die Cultural Studies zutrifft, aber dennoch haben die Implikationen der „New Times" Debatte wichtige Auswirkungen auf die Erforschung der Objekte gehabt, weil sie eben nicht von Fragen des Status, des Geschlechts, der Sexualität und nationaler Identität getrennt werden können. Wenngleich die mit den „New Times" assoziierten Auffassungen komplex und in sich gekehrt waren, so eröffnete die Entwicklung einer neuen Politik der Identität und des Konsums echte Möglichkeiten, neue Ansätze und Auseinandersetzungen in Themenfeldern von Kleidung, Mode, Konsum und Geschlecht aufzuzeigen.

Verschiedene Publikationen, angefangen von Caroline Evans' und Minna Thorntons Überblick zu Mode und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert über Frank Morts Untersuchung zu Burton's in den 1950er Jahren oder Sean Nixons Analyse von Männermode und Männermagazinen in den 1980er Jahren, bezeugen den Nachhall dieser Auseinandersetzungen.[32] Jede Diskussion über Konsum und (Un-)Vergnügen verlangt genau jene dichte politische Analyse, die die Methoden der Cultural Studies bereitstellen und die, kombiniert mit anderen, mehr empirisch ausgerichteten Methodologien, zu provokanten und spannenden Einsichten führen kann.

Darum ist es schade, dass die Perspektive der Cultural Studies so oft aggressive und abwehrende Zensuren seitens der Bekleidungshistoriker erfährt sowie auf Seiten der Historiker allgemein. Ohne Zweifel ist dieses Forschungsfeld durch Uneinigkeit gespalten und der Versuch, zu einem Konsens darüber zu gelangen, was die Erforschung der Kultur bedeute, kommt der Überquerung eines Minenfeldes gleich. Aus diesem

Grunde wäre es ein Fehler, die Position der Cultural Studies als einzige erwünschte oder schlüssige Position herauszustellen und sie als wertvoller einzustufen. Es ist ein interdisziplinäres Feld, auf dem bestimmte Fragen und Methoden zusammentreffen. Nützlich ist ein Zusammenschluss, weil er uns in die Lage versetzt, kulturelle Phänomene und soziale Beziehungen zu verstehen, die anderen Disziplinen nicht zugänglich waren, und dadurch unser Wissen über eine Objektkategorie wie die für soziokulturelle Prozesse zentrale Mode zu bereichern. Es ist kein geeintes, sondern ein Feld der Auseinandersetzung, der Spaltung, aber auch der Zusammenführung. Darin liegt seine Stärke und sein Erfolg. Lou Taylors Rezension zu John Harveys Buch „Men in Black" (selbst Beispiel eines interdisziplinären Unterfangens) enthält ermutigende Zeichen für die Zukunft:

„In Harveys Buch sehen wir eine äußerst wirksame Erschütterung der Schutzbarrieren, die wir zwischen den akademischen Disziplinen errichtet haben. Natürlich kann nicht eine einzelne Person ‚Experte' für alles sein, aber einen offenen [...] Verstand [...] im Lesen innerer Bedeutungen von Äußerlichkeiten einzusetzen, hat die großen Vorteile gezeigt, die einen Einsturz der akademischen Schutzmauern bringt. Was ist dieses Buch? Bekleidungsgeschichte? Literaturkritik? Kulturgeschichte? Gender Studies? Visuelle Kultur? Wen kümmert es? Lies es."[33]

Nachwort

Dieser Aufsatz erschien im Englischen im Jahr 1998 und entwickelte sich aus einem Vortrag, den ich auf einer wichtigen Konferenz zur Bekleidungsforschung hielt, die im Jahr 1997 von der Gallery of Costume, Platt Hall in Manchester veranstaltet wurde. Zum einen war diese Konferenz von Bedeutung, weil sie erstmals Wissenschaftler und Kuratoren zusammenbrachte, um über den Stand des Forschungsfeldes zu debattieren und zum anderen, weil die Reaktionen auf Seiten des Publikums den Eindruck erweckten, die unterschiedlichen Interessen der Forscher aus dem musealen und universitären Bereich ließen sich niemals miteinander versöhnen. Am Ende der Konferenz machte der Sozialhistoriker John Styles einige vorausschauende Bemerkungen, indem er sagte,

„wir benötigen den Willen, andere Ansätze zu prüfen und zu reflektieren. Wenn wir dies tun, wird es notwendig sein, sich daran zu erinnern, dass das Verständnis des Horizontes anderer Disziplinen

eine herausfordernde, ethnographische Aufgabe sein kann, was oft verlangt, Zweifel zeitweise abzustellen. Nichtsdestoweniger sind die Ergebnisse potentiell enorm.“[34]

Ich bin froh mitteilen zu können, dass in den vergangenen Jahren die Zahl der Publikationen und Ausstellungen zur Mode einen riesigen Zuwachs erfahren hat, die eben genau das tun: sie vermitteln eine nuanciertere Form der Bekleidungsforschung an ein breites internationales Publikum. Ich bin mir bewusst, dass sich neben diesen Entwicklungen auch der Fokus verschoben hat. Die Konzentration auf Identität und Konsumption, die zunächst meine Aufmerksamkeit auf sich zog, hat sich jetzt mit einem erneuten Fokus auf Fragen der Produktion, Handlung, Autorschaft und Vermittlung im Kontext globaler Netzwerke ausgeweitet. Aber das ist genau so, wie es sein sollte. Wir müssen neue Paradigmen und Modelle ausfindig machen, da sich schließlich alle Disziplinen als ein Zeichen ihrer Reife kontinuierlich weiterentwickeln sollten.

Aus dem Englischen übersetzt von Heike Jenß.

Anmerkungen

1 Englischer Originaltitel des Aufsatzes „Cultures, Identities, Histories: Fashioning a Cultural Approach to Dress”. Zuerst erschienen in: Fashion Theory 2 (4), Dezember 1998, S. 301–314.
2 Alexandra Palmer: New Directions. Fashion History Studies and Research. In: Fashion Theory 1/1997, H.3, S. 297–312. Vgl. auch die deutsche Übersetzung in diesem Band.
3 A.L. Rees und Frances Borzello: The New Art History. London 1986, S. 2.
4 Josephine Miller: The Study of Dress and Textiles. In: Hazel Conway: Design History. A Student's Handbook. London 1987, S. 15–37, hier S. 15/16.
5 Christopher Breward: The Culture of Fashion. Manchester 1995.
6 Lynn Hunt (Hg.): The New Cultural History. Los Angeles 1989.
7 Roger Chartier: Texts, Printings, Readings. In: Lynn Hunt (Hg.): The New Cultural History. Los Angeles 1989. S. 154–175, hier S. 169.
8 Joseph Melling und Jonathan Barry: Culture in History. Exeter 1992. S. 5.
9 Thomas Stearns Eliot: Beiträge zum Begriff der Kultur. Frankfurt a.M. 1949, S. 37/38.
10 Raymond Williams: Gesellschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. München 1972 [1958], S. 281.
11 Richard Hoggart: The Uses of Literacy. London 1958.
12 Graham Turner: Introduction to British Cultural Studies. London 1996.
13 Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin 1931.
14 Turner: Introduction, S. 13.
15 Turner: Introduction, S. 15.
16 Turner: Introduction, S. 18.
17 Roland Barthes: Mythen des Alltags. Frankfurt a.M. 1996.

18 Elisabeth Wilson: In Träume gehüllt. Mode und Modernität (aus dem Englischen von Renate Zeschitz). Hamburg 1989, S. 168.
19 Vgl. Jane Gaines und Charlotte Herzog (Hg.): Fabrications. Costume and the Female Body. London 1990; Pam Cook: Fashioning the Nation. London 1996; Christine Gledhill: Home is Where the Heart is. London 1987.
20 Jane Gaines: Introduction. Fabricating the Female Body. In: Gaines/Herzog: Fabrications, S. 1–27, hier 3/4.
21 Thorstein Veblen: Theorie der feinen Leute. Köln 1958; Quentin Bell: On Human Finery. London 1947; James Laver: Das Kostüm. Eine Geschichte der Mode. München 1958.
22 Gaines: Introduction, S. 6.
23 Gaines: Introduction, S. 5.
24 Vgl. Jennifer Craik: The Face of Fashion. London 1994.
25 Edward Palmer Thompson: Die Entstehung der englischen Arbeiterklasse. Frankfurt a.M. 1987.
26 Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Frankfurt a.M. 1997.
27 Turner: Introduction, S. 32/33.
28 Rosalind Williams: Dream Worlds. Mass Consumption in Late Nineteenth Century France. Berkeley 1982; Rachel Bowlby: Just Looking. London 1985; Valerie Steele: Fashion and Eroticism. Oxford 1985; Philippe Perrot: Fashioning the Bourgeoisie. New York 1994; Mica Nave und Alan O'Shea (Hg.): Modern Times. Reflections on a Century of English Modernity. London 1996; Elaine Abelson: When Ladies go a Thieving. Oxford 1989.
29 Dick Hebdige: Subculture. Die Bedeutung von Stil. In: Diedrich Diederichsen (Hg.): Schocker. Stile und Moden der Subkultur. Reinbek 1983, S. 8–120.
30 Vgl. Ted Polhemus: Streetstyle. From Sidewalk to Catwalk. London 1994; Amy de la Haye und Cathie Dingwall: Surfers, Soulies, Skinheads and Skaters. London 1996; Juliet Ash und Elizabeth Wilson: Chic Thrills. A Fashion Reader. London 1992.
31 Angela McRobbie: New Times in Cultural Studies. In: Angela McRobbie. Postmodernism and Popular Culture. London 1994, S. 24–43, hier S. 25.
32 Caroline Evans und Minna Thornton: Women and Fashion. A New Look. London 1989; Frank Mort: Cultures of Consumption. Masculinities and Social Space. London 1996; Sean Nixon: Hard Looks. London 1997.
33 Lou Taylor: Men in Black. In: Journal of Design History 9 (4), 1996, S. 301–303, hier S. 303.
34 John Styles: Dress in History: Reflections on a Contested Terrain. Fashion Theory 2/4 (Dez. 1998), S. 383–389, hier S. 388.

Literatur

Abelson, Elaine: When Ladies go a Thieving. Oxford 1989.
Ash, Juliet und Elizabeth Wilson: Chic Thrills. A Fashion Reader. London 1992.
Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a.M. 1996.
Bell, Quentin: On Human Finery. London 1947.
Bowlby, Rachel: Just Looking. London 1985.
Breward, Christopher: The Culture of Fashion. Manchester 1995.
Chartier, Roger: Texts, Printings, Readings. In: Hunt, Lynn (Hg.): The New Cultural History. Los Angeles 1989, S. 154–175.
Cook, Pam: Fashioning the Nation. London 1996.
Craik, Jennifer: The Face of Fashion. London 1994.
Eliot, Thomas Stearns: Beiträge zum Begriff der Kultur. Frankfurt a.M. 1949.
Evans, Caroline und Minna Thornton: Women and Fashion. A New Look. London 1989.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Frankfurt a.M. 1997.
Gaines, Jane und Charlotte Herzog (Hg.): Fabrications. Costume and the Female Body. London 1990.
Gledhill, Christine: Home is Where the Heart is. London 1987.
Haye, Amy de la und Cathie Dingwall: Surfers, Soulies, Skinheads and Skaters. London 1996.
Hebdige, Dick: Subculture. Die Bedeutung von Stil. In: Diederichsen, Diedrich (Hg.): Schocker. Stile und Moden der Subkultur. Reinbek 1983, S. 8–120.
Hoggart, Richard: The Uses of Literacy. London 1958.
Hunt, Lynn (Hg.): The New Cultural History. Los Angeles 1989.
Laver, James: Das Kostüm. Eine Geschichte der Mode. München 1958.
McRobbie, Angela: New Times in Cultural Studies. In: McRobbie, Angela: Postmodernism and Popular Culture. London 1994, S. 24–43.
Melling, Joseph und Jonathan Barry: Culture in History. Exeter 1992.
Miller, Josephine: The Study of Dress and Textiles. In: Conway, Hazel: Design History. A Student's Handbook. London 1987, S. 15–37.
Mort, Frank: Cultures of Consumption. Masculinities and Social Space. London 1996.
Nave, Mica und Alan O'Shea (Hg.): Modern Times. Reflections on a Century of English Modernity. London 1996.
Nixon, Sean: Hard Looks. London 1997.
Palmer, Alexandra: New Directions. Fashion History Studies and Research. In: Fashion Theory 1/1997, H.3, S. 297–312.
Perrot, Philippe: Fashioning the Bourgeoisie. New York 1994.
Polhemus, Ted: Streetstyle. From Sidewalk to Catwalk. London 1994.
Rees, A.L. und Frances Borzello: The New Art History. London 1986.
Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin 1931.
Steele, Valerie: Fashion and Eroticism. Oxford 1985.
Styles, John: Dress in History: Reflections on a Contested Terrain. Fashion Theory 2/4 (Dez. 1998), S. 383–389.
Taylor, Lou: Men in Black. In: Journal of Design History 9 (4), 1996, S. 301–303.
Thompson, Edward Palmer: Die Entstehung der englischen Arbeiterklasse. Frankfurt a.M. 1987.
Turner, Graham: Introduction to British Cultural Studies. London 1996.
Veblen, Thorstein: Theorie der feinen Leute. Köln 1958.
Williams, Raymond: Gesellschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. München 1972 [1958].
Williams, Rosalind: Dream Worlds. Mass Consumption in Late Nineteenth Century France. Berkeley 1982.
Wilson, Elisabeth: In Träume gehüllt. Mode und Modernität. Aus dem Englischen von Renate Zeschitz. Hamburg 1989.

Alexandra Palmer

Neue Richtungen

Studien und Forschungen zur Modegeschichte in Nordamerika und England[1]

Die Modeforschung ist noch immer ein Feld mit großen Lücken, die sich zum Teil durch die negativen Assoziationen erklären lassen, die eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Kleidung umgeben. So wurde das Feld von dem britischen Historiker Nigel Harte noch 1991 beschrieben als:

„immer währendes Picknick, an dem Horden von Schulkindern und enthusiastischen Mädchen teilnehmen, die im Rahmen von Textil- oder Designstudiengängen ‚Projekte' durchführen. Die Arbeiten derjenigen Forscher, die sich mit der Bekleidungsgeschichte aus Perspektive der Kunstgeschichte oder der Geschichte der materiellen Kultur beschäftigen – und die letzte Generation hat wichtige Entwicklungen dieser Ansätze zu verzeichnen – wurden bislang nicht in die Wirtschafts- oder Sozialgeschichte integriert."[2]

Wenngleich dieser Kommentar auch sexistisch ist, so erkennt er immerhin an, dass hier wichtige Entwicklungen stattgefunden haben, schließlich basiert die Bekleidungsgeschichte, zumindest im traditionellen Sinne, im Wesentlichen auf den alten kunstgeschichtlichen Methoden der Stilanalyse. Einer der zentralen Gründe dafür ist, dass eine Vielzahl der ersten Bekleidungsforschungen von Museumsleuten stammen, deren Ausbildung in der Regel im Bereich der Kunstgeschichte lag. Doch trotzdem bleibt es eine Tatsache, dass die Bekleidungsforschung noch immer belächelt oder – wie sich an Hartes Kommentar zeigt – von Assoziationen mit „enthusiastischen Mädchen" begleitet wird. Dass es bislang kaum formale Ausbildungswege im Bereich der Mode- oder Kostümgeschichte gibt, ist ein weiterer Grund für die Stellung der Bekleidungsforschung. Wie Jacqueline Beaudoin-Ross und Pamela Blackstock es treffend auf den Punkt gebracht haben, ist die Beschäftigung mit Mode ein kontinuierlicher Kampf um Anerkennung als „valid area of study".[3]

Wie viele andere Wissenschaftlerinnen, die im Bereich der Mode unterrichten, erscheint mein Ausbildungsweg durch ein Labyrinth von Hochschulinstitutionen noch relativ geradeaus: Ich habe einen BA in Kunstgeschichte von der Universität Toronto (1979), einen MA in „Costume and Textiles" von der Universität New York (1981) und einen PhD von der Universität Brighton (1995).

In England wird das Fach Modegeschichte häufig nur auf einem „Undergraduate Level" als BA-Studiengang im Rahmen der Designgeschichte unterrichtet – Studiengänge, die oft auch Industriedesign mit einschließen. In Nordamerika hingegen existiert selbst Designgeschichte nicht als eigener BA-Studiengang. Dort, wo das Fach unterrichtet wird, ist es in die eher praktisch orientierten Designdisziplinen wie etwa Architektur, Graphikdesign oder Modedesign eingegliedert. Als rein akademisches Ausbildungsprogramm findet sich das Fach nur selten. Und wenn doch, dann allenfalls als Wahlfach im Bereich der Kunstgeschichte. Die Situation für Graduierte ist nur marginal besser. Der MA-Studiengang „History of Decorative Arts" im Bard Graduate Center bietet nur einzelne Kurse zu Mode und Textil an, genauso wie der MA-Studiengang in „Museum Studies" am Fashion Institute of Technology.

Der einzige MA-Studiengang in Nordamerika, der sich allein auf Mode und Textil konzentriert, wird von der Universität New York in Kooperation mit dem Costume Institute des Metropolitan Museum of Art angeboten. Allerdings werden hier alle sechs Klassen von einem einzigen Ausbilder unterrichtet, was eine Einsicht in unterschiedliche Perspektiven auf das Feld deutlich einschränkt. Der Unterrichtsplan sieht zwar ein Abschlussprojekt vor, aber keine formale schriftliche Abschlussarbeit. So kann hier in erster Linie eine Art Semesterabschluss (terminal degree) erworben werden, während in der Berufsrealität der Doktorgrad die Grundvoraussetzung sowohl für Positionen an Universitäten als auch für immer mehr Museen ist. Eine weitere Schwierigkeit besteht zudem darin, dass angesichts des Mangels an Studiengängen, die eine Grundausbildung sicherstellen, in den Graduiertenprogrammen die wesentliche Zeit damit verbracht wird, Grundkenntnisse wie etwa die Stilentwicklung zu vermitteln.

Eine Mehrzahl der Studiengänge, die sich außerdem mit Mode und Modegeschichte beschäftigen, ist über ganz Nordamerika verstreut, in den Instituten der „Home Economics" oder „Human Ecology" angesiedelt. Viele dieser Ausbildungsprogramme haben interessante

Kostümsammlungen mit eigenen Sammlungsschwerpunkten, die für Forschung und Lehre genutzt werden. Die Einrichtung dieser Sammlungen geht auf das späte 19. Jahrhundert zurück, als man davon ausging, dass die Lehre und Professionalisierung von Handarbeiten und häuslichen Fähigkeiten wie Nähen den Status einer Frau hebe. Einige dieser Institutionen, die besser für ihre Ausbildung von Modehistorikern bekannt sind, befinden sich an den Universitäten Minnesota, Alberta, Rhode Island und an der Ohio State University. Allerdings fokussieren die dort angesiedelten Programme oft auf die Vermittlung quantitativ-wissenschaftlicher Methoden und Analysen, ohne dabei ein breiteres kulturelles Rahmenwerk einzubeziehen. Die Problematik eines solchen Ansatzes liegt dann darin, dass die Ergebnisse nicht wirklich kontextualisiert werden, so dass man sich fragen muss, was mit diesen quantitativen Befunden eigentlich anzufangen ist; wie sie auf andere Forschungen zu beziehen sind und wie sie kritisch und kulturwissenschaftlich andere Artefakte und unser Verständnis von ihrem Nutzen, ihrer Funktion oder ihrer soziokulturellen Geschichte informieren können. Diese „wissenschaftliche“ Methode blendet andere Aspekte wie persönliche und kulturelle Sichtweisen auf die Produktion, die Konsumption und die Frage des Geschmacks komplett aus, die schließlich die Mode zu einem so komplexen und spannenden Forschungsfeld machen.

Im Vergleich zu Amerika sind die Studienmöglichkeiten in England im Fach Kostümgeschichte hingegen stärker formalisiert. Der wahrscheinlich bekannteste MA-Studiengang in „History of Dress“ ist im Courtauld Institute an der Universität London angesiedelt und basiert auf einem klassisch kunstgeschichtlichen Modell. Die mit der Universität Southampton zusammengeschlossene Winchester School of Art bietet im Fach „Dress and Textiles“ einen MA-Studiengang sowie ein Programm für Doktoranden an. Studiengänge, die auf einen MA oder PhD zielen, werden zudem auch vom Royal College of Art in London und an der Universität Brighton angeboten, beide innerhalb der Ausbildungsprogramme für Designgeschichte. Diese begrenzten Studienmöglichkeiten in England sowie in Nordamerika sind einer der wesentlichen Gründe dafür, warum eine so vielseitige Fachdisziplin doch so wenig theoretische und formale Unterfütterung erfährt, ein Problem, das bereits Joanne Finkelstein in „After a Fashion“ diskutiert hat.[4]

Gerade die neuen Entwicklungen in diesem Forschungsbereich und das nahezu eskalierende Interesse an Kleidung innerhalb anderer Forschungsdisziplinen zeigen, dass traditionelle Modehistoriker stärker kritische und analytisch-theoretische Methoden in ihre Forschungsarbeit integrieren müssen, denn noch immer werden in diesem Bereich häufig breitere theoretische Modelle ausgeklammert. Diese Situation ist nirgends auffälliger als in Untersuchungen, die sich mit der Moderne befassen, insbesondere wenn sich der Fokus auf Designer und Couturiers richtet. Hier dominiert eine noch immer eher traditionelle Sicht auf den Modedesigner als „Künstler". Nur selten wird näher auf die Arbeit eines Modehauses im Verhältnis zu spezifischen Konsummustern und zu größeren globalen Strukturen eingegangen.

Es gibt jedoch auch Ausnahmen. So hat Ann Colemann die Arbeit von Couturier Charles Frederic Worth, im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, im Rahmen des historischen, sozialen und wirtschaftlichen Kontexts untersucht.[5] Ihre Forschung dokumentiert und analysiert die Haute Couture als Produkt, selbst wenn sie sich nicht auf Preise oder die Arbeitsweise und die finanzielle Struktur des Hauses bezieht. Auch ihre Arbeiten über die Pariser Couturiers des 19. und 20. Jahrhunderts wie Doucet und Pingat haben, über das Bild von dem Couturier als Künstler hinaus, zu einem differenzierteren Verständnis dieser Personen beigetragen.[6] Mit den Veröffentlichungen von Dominique Veillon und Lou Taylor über die Produktion der französischen Mode während des Zweiten Weltkriegs konnten auch einige Mythen aufgebrochen werden, von denen die Designer und die Strukturen der Haute Couture umgeben sind.[7] Melissa Leventon untersucht in ihrem Aufsatz den Einfluss der europäischen Haute Couture in Nordamerika und umreißt dabei auch die spezifische Rolle der amerikanischen Händler.[8] Und auch Lesley Millers Buch über Christobal Balenciaga geht weit über die Standardsicht auf Designer hinaus, indem sie nicht nur die Struktur des Modehauses, sondern auch sein Marketing und dessen Wirkung diskutiert.[9] Einen weiteren positiven Schritt markiert Valérie Guillaumes Ausstellungskatalog über Jacques Fath, der sich sowohl auf die Lizenzierung und Produktion der Haute Couture als auch auf eine genaue Untersuchung der Arbeitsweise des Modehauses und auf Details über den Designer selbst bezieht.

Zudem gibt es eine wachsende Zahl analytischer Arbeiten von Sozial- und Wirtschaftshistorikern, die anhand von Kleidung eine Sozial- und Wirtschaftsgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts entwickelt haben. Zu diesen Autoren gehören Daniel Roche, John Styles, Beverly Lemire, Laurel Thatcher Ulrich, Michael Sonenscher und Laura Weatherhill.[10] Zudem gibt es die Arbeiten von Forschern scheinbar fachfremder Disziplinen wie "Men in Black," verfasst von dem Literaturwissenschaftler David Harvey, und „The Empire of Fashion" von dem Philosophen Gilles Lipovetsky.[11]

Eine weitere Schule der Bekleidungsforschung hat sich außerdem aus dem Kontext der (post-) feministischen Theorie entwickelt. Caroline Evans und Minna Thornton zum Beispiel analysieren Mode nicht nur im Hinblick auf spezifisch politische, wirtschaftliche oder soziologische Aspekte, sondern vor allem als Diskurs, der innerhalb der Hierarchie der Kunstgeschichte kulturell marginalisiert wurde.[12] Da sie selbst dem Kontext der Kunstgeschichte entstammen, haben sie in ihrer im weitesten Sinne an dem Semiotiker Roland Barthes orientierten Publikation neue Wege beschritten.[13] Andere feministische Autorinnen wie die Soziologin Elizabeth Wilson haben mit ihren Analysen zu den politischen und kulturellen Implikationen der Kleidung einen großen Beitrag zu diesem kritischen Diskurs geleistet.[14] Allerdings verfügte keine dieser Autorinnen über eine Ausbildung in Bekleidungsgeschichte. Ihre Forschung ist nicht objekt-basiert , und so können sich in diesen Arbeiten in Bezug auf die reale Kleidung manchmal durchaus Pauschalisierungen oder sogar Fehleinschätzungen einschleichen.

Die amerikanische Bekleidungshistorikerin Valerie Steele untersucht Mode in einer Kombination von historischer und kulturwissenschaftlicher Analyse, die kritische, feministische und postmoderne Theorien einbezieht, allerdings hat auch sie bislang ihre Arbeit nicht durch eine genaue Analyse der materiellen Kultur unterstützt.[15] Mit ihrem Buch „The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine" ist Rozsika Parker hingegen eine der wenigen Historikerinnen, die einen Zugang über die Kunstgeschichte und Analyse materieller Kultur mit Theorien zu Gender und Women's History kombiniert hat.[16] Auch Christopher Breward bezieht gegenwärtige Theorien wie Gender Studies und Kulturanalyse in seine Arbeit ein, so weit ich weiß, arbeitet er jedoch nicht mit Objekten der materiellen Kultur.

Viele dieser Studien basieren zu einem wesentlichen Teil auf Entwicklungen in den Bereichen Konsumption und industrieller Produktion, sozialer Mobilität, Gender- und Klassenstrukturen. Als Beleg für ihre Theorien greifen die Autoren auf historische Dokumente über Kleidung zurück, die aus einer Fülle von archivarischen Texten, Inventaren und Testamenten bestehen. Unbeachtet bleibt dabei die Tatsache, dass die Kleidungsstücke oder die Textilien, auf die sich diese Dokumente beziehen, in musealen Sammlungen oft gar nicht existieren. Die wenigsten dieser Studien wurden von Bekleidungshistorikern geschrieben und keine(r) von ihnen verwendet Objektanalysen, um eine Geschichte zu „informieren". Manchmal werden zwar Bilder von Objekten zur Textillustration integriert, selten aber als eine direkte Informationsquelle einbezogen. Beverly Lemires Artikel über Textilien und deren Herstellung im 18. Jahrhundert enthält zum Beispiel eine Reihe von Abbildungen materieller Kultur, aber im Text keinerlei direkten Verweis auf ein einziges dieser Bilder.[17] Laurel Thatcher Ulrich, Beverly Lemire und Jill Fields haben inzwischen begonnen, auch Objekte der materiellen Kultur in ihre Arbeiten einzubeziehen.[18] Doch im Allgemeinen wird die materielle Kultur von denen, die die neuesten theoretischen Studien im Blick haben , nach wie vor übersehen.

Die Verbindung von dokumentarischen Daten mit der materiellen Kultur ist immer noch ein zu wenig genutztes und dabei doch so lohnenswertes wissenschaftliches Hilfsmittel. Das hat auch Joan Thirsk betont, die sich für eine Verwendung der materiellen Kultur in Verbindung mit anderen Forschungsmethoden stark macht, was sie anhand einer Diskussion der Arbeit von Haita Kawakatsu anschaulich illustriert.[19] Auf Basis der materiellen Kultur hat Kawakatsu verschiedene Qualitäten der nach Asien exportierten Baumwollstoffe aus dem 16. bis 18. Jahrhundert identifiziert und damit demonstriert, dass die in England und Indien produzierten Baumwollstoffe nicht in unmittelbarer Konkurrenz zueinander standen: „sie bedienten vielmehr verschiedene Konsumentengruppen mit unterschiedlichem Geschmack und unterschiedlichem Geldbeutel."[20] Historiker mögen dies bereits angenommen oder vermutet haben, aber der Nachweis über die materielle Kultur hat schließlich einen zweifelsfreien Beleg geliefert, der für weitere Forschungen auf diesem Gebiet von zentraler Bedeutung ist.

Wie Daniel Miller geschrieben hat, gibt es „gegenwärtig keine akademische Disziplin, die es als ihr spezifisches Ziel erklärt, die Besonderheit von Dingen und Artefakten als kulturelle Formen zu befragen".[21] Wie die Analyse materieller Kultur anzuwenden ist, hat die Forscher zudem in verschiedene Lager gespalten, so dass sich grundsätzlich die Frage nach einer adäquaten Methodologie für die Kleidungsforschung und Designgeschichte stellt. Nancy Rexford klassifiziert Bekleidungsforscher in drei Typen: den „Connaisseur" definiert sie als jemanden, der sich mit Schönheit befasst; der „Antiquar" ist für sie ein Forscher, für den alle Objekte von Wert sind, da jedes zu einem ausgewogenen und eingehenden Verständnis der Vergangenheit beiträgt, und den „Historiker" sieht sie als jemanden, der seine Hauptaufgabe in der Interpretation der Vergangenheit sieht.[22] Zwar bringt sie mit ihrer Klassifizierung keine Vorschläge für eine Integration oder Kombination weiter gehender Fragen (ihre eigene Arbeit ließe sich als die des „Antiquars" einstufen), aber sie betont die Notwendigkeit der Analyse materieller Kultur. Einen solchen Ansatz favorisieren auch Joan Severa und Merrill Horswill, indem sie betonen, dass „das Bekleidungsartefakt, wenn es Gegenstand formaler Analyse ist, Belege für Einstellungen, Glaubenssysteme und Annahmen zum Vorschein bringen kann, die Licht auf eine Kultur werfen."[23]

Aber warum haben bislang so wenige Modehistoriker reale Kleidungsstücke in ihre Arbeit einbezogen? Dazu ist es notwendig, über das einzelne Objekt hinausgehend, dessen sozialen und kulturellen Kontext und seine Funktion darin zu erforschen. Und dies verlangt die Anwendung einer multidisziplinären Methodologie, zu der viele Bekleidungshistoriker anscheinend nur selten bereit sind.

Die Modehistorikerin Patricia Cunningham argumentiert deutlich für einen solchen Ansatz, indem sie fordert: „anstatt Formeln und vorgegebenen Strategien zu folgen, sollten wir Artefakte für sich sprechen lassen."[24] Objekte sprechen allerdings nicht einfach für sich selbst, vielmehr erhalten wir deren Interpretation und Bedeutungen durch den Gebrauch strukturierter Methoden. Cunningham zufolge sollten sich Modehistoriker dabei von ihren eigenen Fragen und Materialien hin zu neuen Ansätzen leiten lassen, umso ihre eigenen Forschungsmodelle zu entwickeln.[25] Gerade von den Forschern, die sich mit der Kleidung im 20. Jahrhundert beschäftigen, fordert sie, „zu versuchen, herauszufinden, was die Kleidung für die Träger und deren Betrachter bedeutete."[26] Dabei empfiehlt es sich, vielseitige Perspektiven wie etwa

aus dem Bereich der Kunstgeschichte, der Soziologie, der Psychologie, der Wirtschaftswissenschaften, der Women's Studies, American Studies und Alltagskultur einzubeziehen.

Bei der Anwendung eines multidisziplinären Ansatzes kann sich allerdings schnell das Problem stellen, dass man nicht weiß, auf welche Forschungsgebiete man sich beziehen soll, da die Auswahl an verfügbaren Disziplinen schier endlos und erschlagend erscheint. Zudem birgt auch die Abstimmung der Objektstudien mit dokumentarischen Daten potentielle Schwierigkeiten. Ein Problem, auf das Adrienne Hood in Bezug auf die Textilgeschichte hingewiesen hat und hier schlicht die Kooperation mit Forschern anderer Disziplinen empfiehlt.[27] In andere Forschungsgebiete führt die Analyse von Artefakten schon durch das Objekt selbst, „die mit einer Analyse seiner charakteristischen Eigenschaften beginnt (...). Dieser Aspekt birgt den Schlüssel für das Verständnis seiner Macht und Bedeutung in kultureller Konstruktion",[28] so Daniel Miller.

Wie ich finde, ist für die Bekleidungsforschung eine Methodik dann am besten, wenn sie multidisziplinär ausgerichtet ist und die Analyse materieller Kultur integriert. Auf diese Weise können Forscher Artefakte und Dokumente vielfältig kontextualisieren. Die Objektanalyse kann dabei von den persönlichen Biographien ausgehen, die in Kleidungsstücke eingeschrieben sind, ergänzt durch die Oral History jener Personen, die sie entworfen, produziert, vorgeführt, verkauft, gekauft und getragen haben. Diese Geschichten können durch Archivrecherchen, sowohl anhand dokumentarischer als auch visueller Quellen, durch zeitgenössische Zeitungs- und Zeitschriftenberichte und durch wissenschaftliche Forschungs- und Theorieansätze aus Gebieten wie Design-, Sozial- und Kulturgeschichte, Wirtschaftsgeschichte und Gender Studies erhellt werden. Die Anwendung einer multidisziplinären Methodologie eignet sich besonders für die Erforschung der Moderne, die in vielen unterschiedlichen Medien festgehalten ist. Mögliche Vorurteile, die durch die limitierten Hinweise aus den einzelnen Forschungsfeldern entstehen, lassen sich durch die Einbeziehung der unterschiedlichen Aspekte eines Untersuchungsgegenstands über eine Vielzahl von Quellen überwinden.

Im Rahmen meiner eigenen Forschung über das Tragen von Haute Couture im Toronto der Nachkriegszeit habe ich eine multidisziplinäre Methodologie entwickelt, die mich in die Lage versetzte, sämtliche Aspekte, von den einzelnen Modehäusern über die Händler bis hin zu den

Konsumenten, zu beleuchten.[29] Im Zusammenhang mit den Objektanalysen bin ich dabei nur auf wenige Probleme gestoßen, da jede einzelne Geschichte Informationen für eine weitere barg. Anstatt dass ein Objekt, wie häufig der Fall, ausgewählt wurde, um eine Theorie zu belegen, hat das Artefakt die Geschichte unterstützt, so dass die Theorie unmittelbar von den Objekten ausgehend entwickelt wurde. Durch die Anwendung einer ökonomischen Analyse untersucht die Studie Kleidung innerhalb des größeren Kontexts von Designgeschichte, Kulturgeschichte und der Sozialgeschichte kanadischer Frauen. Über die Methode der Oral History wurden diese Bereiche miteinander verknüpft. Die gesamte Arbeit wurde durch die Analyse von Objekten gestützt, mit dem Versuch, die vielen Bedeutungen der Objekte, durch das Aufspüren ihrer individuellen und kollektiven Biografien, aufzudecken. Um diesen individuellen und kollektiven Bildern nachzugehen, wurden über dreihundert Objekte untersucht. Die Bedeutung einer multidisziplinären Methodik, die sich auf die Analyse materieller Kultur stützt, möchte ich im Folgenden anhand einiger Fallstudien vorstellen.

Die detaillierte Untersuchung von Haute Couture Objekten führte mich zu vielen Fragen. Einige Anknüpfungspunkte für nähere Nachforschungen ergaben sich durch die eingenähten Etiketten, auch von den bis dahin noch undokumentierten Designern wie Oldric Royce. Die Etiketten lieferten auch Hinweise für unterschiedliche Konsummuster. So stand auf einem: *Christian Dior, UK, Holt Renfrew*. Inwiefern unterschied sich die Bedeutung und Herkunft dieses Stücks von einem Objekt, in dem stand: *Christian Dior Original, in Canada Exclusive with Holt Renfrew & Co.*? Verplombte Anhänger, die sich auf vielen der in Kanada getragenen Exponate fanden, zeugten von ganz spezifischen Handelsmustern, während die in privaten und musealen Sammlungen befindlichen Designs und Designer genaue Hinweise über den Erwerb und Gebrauch der Stücke lieferten, die man in Modemagazinen und Werbung nicht finden würde.

Die Spuren des Gebrauchs und die zahlreichen Änderungen an vielen der Haute Couture Kleider standen im deutlichen Widerspruch zu der Vorstellung der „conspicous consumption“, wie sie normalerweise mit Haute Couture assoziiert wird. Sie lieferten einen Hinweis dafür, welchen hohen sozialen Wert die Haute Couture für die ehemaligen, selbst die wohlhabendsten Besitzerinnen darstellte.

Fallbeispiel 1: Abendkleid von Schiaparelli

Abb. 1: Abendkleid von Schiaparelli aus blassrosafarbenem Seidenfaille. Im Frühjahr 1949 in dem Couturehaus erworben und über mehrere Jahre getragen. Sammlungsbestand des Royal Ontario Museum in Toronto.

Befund der materiellen Kultur

Das blassrosafarbene Abendkleid aus Seidenfaille von Elsa Schiaparelli (Abb. 1) wurde von der prominenten Toronterin Lady Eaton getragen und dem Royal Ontario Museum gestiftet (ROM 956.178.4). Die Raffungen des Kleides werden innen durch ein Webband fixiert, auf dem als Beleg für den Designer „Schiaparelli“ steht. An dem Kleid in großer Größe wurden keinerlei Änderungen vorgenommen, was darauf schließen lässt, dass das Kleid von Lady Eaton in dem Pariser Couture Haus in Auftrag gegeben wurde.

Dokumentenrecherche

Die Entwurfzeichnung des Schiaparelli Kleids, die sich in Paris befindet (UFAC D73-21-3992), belegt, dass das Kleid für das Frühjahr 1949 entworfen wurde. Sie zeigt das Kleid zudem zusammen mit einem roten Samtschultercape mit Kapuze, das kein Bestandteil des Sammlungsstückes ist. Weitere archivarische Recherchen führten zu einem Foto, veröffentlicht in dem Gesellschaftsteil des kanadischen Magazins Mayfair (Januar 1950, S. 21). Das Foto wurde im November 1949 aufgenommen, und zeigt Lady Eaton in dem Kleid auf der

Royal Winter Fair, einer Reitveranstaltung, die für die Social Season in Toronto von zentraler sozialer Bedeutung war. Bei weiteren Recherchen fand sich ein Artikel in der Zeitung Globe and Mail (17. November 1951, S. 12), in dem geschildert wird, wie Lady Eaton das Kleid im November 1951 auf dem Ball des Hunt Clubs trägt. Das Kleid wird hier näher beschrieben als „ein weißes Taftkleid ... gerafft mit kurzen Puffärmeln, dessen weiter Rock in kleinen Muscheln endet. Dazu trug sie eine Tiara aus Diamanten und Perlen und eine Diamantenkette."

Schlussfolgerung

Die Vorstellung, dass reiche Frauen selten in demselben Kleid zweimal erschienen, kann durch die Tatsache widerlegt werden, dass Lady Eaton sich nicht davor fürchtete, in gleichem Aufzug von derselben sozialen Gruppe zu mindestens zwei Gelegenheiten gesehen zu werden. Darüber hinaus wurde ein Kleid der Frühjahrssaison als adäquat für die Wintersaison empfunden. Die Bedeutung der Saison für die Mode, die Modemacher und Presse stets betonten, lässt sich damit relativieren. Wie das Beispiel zeigt, traf dies stärker für Abendkleider zu.
Das Kleid wurde dem Royal Ontario Museum im Jahr 1956 geschenkt. Potentiell konnte es also über sieben Jahre getragen worden sein und belegt damit mein Argument, dass die Investition in Haute Couture Kleider als langfristig angesehen wurde. Ihr Wert ergab sich durch die Tatsache, dass ein Design für mehrere Jahre „halten" würde und wie in diesem Fall auch für unterschiedliche Saisons. Belegt wurde dies durch den Bericht der Presse aus dem Jahr 1951 zu einem Modell von 1949.

Fallbeispiel 2: Cocktailkleid von Balenciaga

Secondhand Couture

Die materielle Kultur führte mich in ungeahnte Richtungen wie zum Beispiel zu dem Handel mit gebrauchten Haute Couture Kleidern in Toronto, die vor allem in dem Junior League Opportunity Shop auf dem jährlichen Toronto Symphony Sale, dem jährlichen Hadassah Bazzar und in der ersten kommerziellen Einrichtung für Secondhand-Kleider, dem Shoppe d'Or verkauft wurden, der mit sehr hochwertiger, wenig getragener Kleidung handelte.

Abb. 2: Cocktailkleid aus schwarzem Seidentaft von Balencia, Herbstkollektion 1948. Mitte der 1950er Jahre gebraucht in einem Secondhand-Geschäft in New York City erworben.

Befund der materiellen Kultur

Das Kleid von Christobal Balenciaga aus der Sammlung des Royal Ontario Museum (ROM 987.153.1) wurde auf ca. 1958 datiert (Abb. 2). Der Saum wurde um 10,16 cm sowohl im Kleid als auch in der schräg zugeschnittenen, weiten Schleppe umgelegt. Für diese Kürzung wurde kein Stoff abgeschnitten, was den Saum leichter gemacht hätte. Die kürzere Länge war typisch für den Stil der späten 1950er Jahre.

Dokumentenrecherche

Fotografisches Archivmaterial von Balenciaga belegt, dass dieses Design früher entstand als katalogisiert, da es auf die Herbstkollektion von 1948 datiert ist. Im selben Jahr wurde das Kleid auch in den Modezeitschriften Vogue (1. Oktober 1948, S. 156), in einer Zeichnung von Eric, und in L'Officiel (Oktober 1948, S. 71) präsentiert.

Oral History

Das Kleid wurde in die Sammlung zusammen mit Informationen der kanadischen Stifterin aufgenommen, die angab, dass sie das Kleid in einem Secondhand-Geschäft in New York City gekauft habe.

Schlussfolgerung

Da das Kleid gebraucht in den USA erworben wurde, lässt sich annehmen, dass es entweder von einer amerikanischen Kundin in dem Modehaus gekauft oder aber von einem amerikanischen Händler importiert wurde. Die Tatsache, dass das Kleid im Inneren keine Änderungen des Saumes aufweist, lässt auf Letzteres schließen.
Zehn Jahre nach dem Entwurf von Balenciaga wurde das Kleid schließlich von einer Kanadierin erworben und in Kanada getragen. Damit entsprach das Kleid beiden kulturellen Geschmäckern. Das Kleid wurde von zwei Besitzerinnen insgesamt über mindestens zehn Jahre von 1948 bis 1958 getragen und gebraucht und schließlich im Jahr 1987 abgegeben, als es dem Museum gestiftet wurde.
Die Idee der Investition in Haute Couture findet in ihrem sozialen und finanziellen Wert als Secondhand-Ware Bestätigung. Der Secondhand-Markt für Haute Couture ist bislang völlig undokumentiert, obwohl sich darin historische Kleidungstraditionen wie das Abgeben von und Handeln mit Kleidung fortsetzen, die von bedeutendem wirtschaftlichen und kulturellen Wert sind. Die Tatsache, dass dieses Kleid modisch nur durch das vorsichtige Umlegen des Kleidsaumes aktualisiert wurde, so dass von der Stofflänge nichts verloren ging, bestätigt nicht allein die Langlebigkeit von Haute Couture Designs. Vielmehr zeigt sich hier auch die Tradition, wertvolle und wertgeschätzte Kleidungsstücke im Hinblick auf die Möglichkeit zu ändern, diese Änderungen rückgängig machen zu können, um damit von dem originalen Design und Material so viel wie möglich für ein zukünftiges Tragen zu erhalten.

Fallbeispiel 3: Verplombte/Zollgesicherte Modelle

Durch Plombierungen gesicherte Modelle waren für Kanadier eine weitere Form des Gebrauchs „kaum getragener“ Haute Couture. Dieser war ein besonders wichtiger Bereich des Couture-Handels, da Kanada Abstoßboden für New Yorker Geschäfte und Hersteller war, die original europäische Modelle mit Sicherungsplombierungen importierten, um Zollabgaben zu vermeiden. Die Modelle wurden für Modenschauen, die Herstellung von Kopien und für Anpassungen eingesetzt, jedoch mussten sie innerhalb von drei bis sechs Monaten wieder exportiert

Abb. 3: Cocktailkleid von Hartnell aus grauviolettem Satin und Samt mit Silberpaileten. Verplombt bei Bergdorf Goodmann in New York und weiterverkauft an Simpsons in Toronto.

werden. Von diesem eher ungewöhnlichen Kleiderhandel konnten dann vor allem die Händler und Couture-Kunden in Kanada profitierten.

Befund der materiellen Kultur

Viele der mit Plomben gesicherten Modelle wurden nach Kanada und Südamerika verkauft – und einige von ihnen weisen noch immer Sicherungsanhänger auf (Abb. 3 und 4 a&b, ROM 970.286.ab). Auf dem Schild eines Kleides des engischen Designhauses Norman Hartnell steht „Bergdorf Goodman item #2801“. Auf der Rückseite: „N.Y. Int'l Airport 1 year in bond.“

Oral History

Ein Interview mit Ollie Smythe, dem Einkäufer von Eton's Department Store in Toronto, ergab, dass das Ankaufen von zollgesicherten Modellen ein äußerst umkämpftes Geschäft zwischen den Luxushändlern in Toronto war. Als Eton dieses Geschäft verlor, wurde Smythe nach New York geschickt, um dort so viele zollgesicherte Modelle wie möglich aufzukaufen. Smythe kaufte von Händlern und Herstellern, was sie nur kriegen konnte. Dabei gab es keinen Selektionsprozess, sondern pro Kleid wurde ein Pauschalpreis gezahlt. In einem Interview mit Andrew Goodman von Bergdorf Goodman in New York City hieß es, dass Bergdorf allein pro Saison 80–100 zollgesicherte Modelle importierte. Diese eine Quelle verweist darauf, dass noch größere Mengen im Handel waren. Interviews mit Kunden, die in Toronto verplombte Modelle erwarben, verdeutlichten sowohl den Handel

als auch die Bedeutung dieser Kleider. Sie wurden in Toronto weiter verkauft, und Geschäfte kämpften um diese Stücke ebenso wie deren Klienten. Bevorzugte Kunden wurden dann als erste zur Anprobe angerufen. Sie wussten, dass die Nachfrage nach diesen Modellen enorm groß war und gingen umgehend in die Geschäfte, da nur derjenige, der auch zuerst kam, die Auswahl hatte.

Abb. 4a: Verplombter Sicherungsanhänger in der Innenseite des Hartnell-Petticoats.

Abb. 4b: Verplombter Sicherungsanhänger in der Innenseite des Hartnell-Petticoats.

Schlussfolgerung

Zollgesicherte, verplombte Modelle bilden einen wichtigen Schlüssel, um Unterschiede zwischen dem nordamerikanischen und dem europäischen Geschmack aufzudecken. Zudem bilden sie einen wichtigen Aspekt innerhalb der komplexen Strukturen des Handels und der Lizensierung von Haute Couture Modellen während der 1950er Jahre. Die europäische Couture Industrie war auf die kommerziellen nordamerikanischen Kunden angewiesen, die Coutureproduktionen in großen Mengen als Muster und als gesicherte Modelle erwarben. Die Exklusivität und das Prestige von Couture Modellen wird durch diesen Aspekt gleichzeitig sowohl unterlaufen als auch bestätigt.

Zusammenfassung

Anhand dieser Fallbeispiele hoffe ich gezeigt zu haben, wie wichtig es ist, Bekleidung aus vielen Richtungen zu erforschen und dabei die materielle Kultur in die Methodologie mit einzubeziehen. Objektanalysen sind oft die Stärke gerade vieler traditioneller Kostümhistoriker, die ein großes Wissen sowie Verständnis und die Fähigkeiten besitzen, um Artefakte zu

interpretieren. Allerdings gilt es, die Analyse materieller Kultur in einen breiteren wissenschaftlichen Rahmen einzubetten und nicht nur einfach für sich selbst stehen zu lassen. Verbindungen mit Wissenschaftlern anderer Fachgebiete sollten daher gefördert werden, denn es ist eine transdisziplinäre Zusammenarbeit, durch die mehr dynamische Forschungen entwickelt und verfolgt werden können.

Nachwort

Seit der ersten Veröffentlichung dieses Artikels im Jahr 1997 haben in der Bekleidungsforschung erhebliche Veränderungen stattgefunden. Die Publikation des Journals Fashion Theory sowie die umfangreiche Liste an Publikationen, die zum Thema Mode und Körper im Berg-Verlag erscheinen, haben das Forschungsfeld nicht nur weiter geöffnet, sondern auch unterschiedliche Forscher, Disziplinen und Lesarten zusammengeführt. Durch die Ernennung von Dr. Valerie Steele zur Direktorin/Kuratorin des Museums im New Yorker Fashion Institute of Technology (FIT) wurden zudem auch mehr intellektuelle Ausstellungen angeregt sowie eine jährlich stattfindende Konferenz mit führenden Wissenschaftlern auf diesem Gebiet. Die Publikation der FIT-Sammlung sowohl in Ausstellungen als auch in Steele's zahlreichen Büchern zeigt nicht nur die Vielseitigkeit der Objekte, sondern treibt auch weitere Forschungen zu den komplexen Bedeutungen materieller Kultur an. Kuratoren stellen tiefergehende Fragen an ihre Sammlungen und veröffentlichen diese in einem Format, das den Fokus zurück auf das Objekt lenkt.[30] Die Rückkehr des Kurators Harold Koda an das Costume Institute des Metropolitan Museum of Art und die Berufung von Christopher Breward an das Victoria & Albert Museum haben sich in anspruchsvollen und konzeptuellen Ausstellungen ausgewirkt. Museen wie das Metropolitan Museum of Art, das Guggenheim, V & A oder das Brooklyn Musem of Art haben die enorme Anziehungskraft der Mode erkannt und in großen, gewinnbringenden Ausstellungen gezeigt, die hohe Besucherzahlen anlocken. Das Programm des Bard Graduate Center in New York bietet inzwischen sowohl M.A. als auch Ph.D. Studiengänge an, die sich auf Mode konzentrieren. Angegliedert an das Ausbildungsprogramm der „Decorative Arts" dienen sie dazu, die Modeforschung stärker zu kontextualisieren. Das Feld hat sich damit intellektuell ausgeweitet und wird längst nicht mehr marginalisiert und

auf ein Forschungsfeld von „enthusiastischen Mädchen“ reduziert. Die Wissenschaftler sind dank Internet global vernetzt und stehen in einem regen Austausch von Informationen und Ideen über die historische und zeitgenössische Mode.

Aus dem Englischen übersetzt von Heike Jenß.

Anmerkungen

1 Dieser Aufsatz erschien zuerst im Englischen unter dem Titel „New Directions. Fashion History Studies and Research“. In: Fashion Theory 1/1997, H.3, S. 297–312.
2 Nigel Harte: Foreword. In: Textile History 22/1991 (fall), H. 2, S. 150.
3 Jacqueline Beaudoin-Ross und Pamela Blackstock: Costume in Canada: The Sequel. In: Material History Review 34/1991 (fall), S. 42–67, hier S. 42.
4 Joanne Finkelstein. After a Fashion. Melbourne 1996.
5 Elizabeth Ann Coleman: The Opulent Era. Fashions of Worth, Doucet and Pingat. London 1989. Auch: Elizabeth Ann Coleman: Pourvu que vos robes vous aillent. Quand les Américanes s'habillaient à Paris. In: Palais Galliera (Hg.). Femmes fin de siècle 1885–1895. Paris 1990, S. 133–143.
6 Coleman: Pourvu que vos robes.
7 Dominique Veillon: La Mode sous l'Occupation. Débrouillardise et coquetterie dans la Fance en guerre 1939–1945. Paris 1990; Lou Taylor. Paris Couture 1940–1944. In: Juliet Ash und Elizabeth Wilson (Hg.): Chic Thrills. A Fashion Reader. London 1992, S. 127–144.
8 Melissa Leventon: Shopping for Style. Couture in America. In: Stephen de Petri und Melissa Leventon (Hg.): New Look to Now. French Haute Couture 1947–1987. New York 1989, S. 23–28.
9 Lesley Miller: Christóbal Balenciaga. London 1993.
10 Daniel Roche: La Culture des apparences. Une histoire du vêtement XVII–XVIII siécle. Paris 1989; John Styles: Manufacturing, Consumption and Design in Eighteenth-Century England. In: John Brewer und Roy Porter (Hg.): Consumption and the World of Goods. London 1993; Beverly Lemire: Reflections on the Character of Consumerism, Popular Fashion and the English Market in the Eighteenth Century. In: Material History Bulletin 31/1990 (spring), S. 65–70; Beverly Lemire: Fashion's Favorite. The Cotton Trade and the Consumer in Britain 1660–1800. Oxford 1991; Laurel Thatcher Ulrich: Cloth, Clothing and Early American Social History. In: Dress 1991/18, S. 39–48; Michael Sonenscher: Hatters of 18th Century France. Berkeley, Los Angeles 1987; Lorna Weatherhill: Consumer Behaviour and Material Culture in England 1660–1760. London 1988.
11 David Harvey: Men in Black. Chicago 1995; Gilles Lipovetsky: The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy. Princeton 1994.
12 Caroline Evans und Minna Thornton: Women and Fashion. A New Look. London 1989, S. xiv–xv.
13 Roland Barthes: The Fashion System. Toronto 1983.
14 Elizabeth Wilson: Adorned in Dreams. Fashion and Modernity. London 1985.
15 Valerie Steele: Fashion and Eroticism. Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age. Oxford, London 1985; Valerie Steele: Paris Fashion. A Cultural History. New York 1988; Valerie Steele: Women of Fashion. Twentieth Century Designers. New York 1991; Valerie Steele: Fetish. Fashion, Sex and Power. New York 1996.

16 Roszika Parker: The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine. London 1989.
17 Lemire: Reflections on the Character of Consumerism.
18 Ulrich: Cloth, Clothing; Beverley Lemire: Re-Dressing the History of Clothing: Guilds, Women, Workers and Ready-made Trade in England 1600–1800. Vortrag gehalten auf dem Jahrestreffen der Costume Society of America, Montreal 1994; Jill Fields: The Production of Glamour. A Social History of Lingerie 1909–1952. Unveröffentlichte Dissertation. University of Southern California 1997.
19 Joan Thirsk: Popular Consumption and the Mass Market in the Sixteenth to Eighteenth Centuries. In: Material History Bulletin 31/1990 (spring), S. 51–58.
20 Thirsk: Popular Consumption; S. 45.
21 Daniel Miller: Material Culture. Oxford 1987, S. 110.
22 Nancy Rexford: Studying Garments for Their Own Sake. Mapping the World Costume Scholarship. In: Dress 14/1988, S. 68–75, hier S. 69.
23 Joan Severa, Merill Horswill: Costume as Material Culture. In: Dress 15/ 1989, S. 51–64, hier S. 53.
24 Patricia Cunningham: Beyond Artifacts and Object Chronology. In: Dress 14/ 1988, S. 76–79, hier S. 77.
25 Cunningham: Beyond Artifacts, S. 77.
26 Cunningham: Beyond Artifacts, S. 78.
27 Adrienne Hood: Material Culture and Textiles. An Overview. In: Material History Bulletin 31/1990 (spring), S. 5–10, hier S. 8.
28 Miller : Material Culture, S. 98–99.
29 Alexandra Palmer: Couture and Commerce. The Transatlantic Fashion Trade in the 1950s. Vancouver 2001.
30 Vgl. Linda Baumgarten: What Clothes Reveal. The Language of Clothes in Colonial and Federal America: The Colonial Williamsburg Collection. Yale University Press 2002; Palmer: Couture & Commerce.

Literatur

Barthes, Roland: The Fashion System. Toronto 1983.
Baumgarten, Linda: What Clothes Reveal. The Language of Clothes in Colonial and Federal America: The Colonial Williamsburg Collection. Yale University Press 2002.
Beaudoin-Ross, Jacqueline und Pamela Blackstock: Costume in Canada: The Sequel. In: Material History Review 34/1991 (fall), S. 42–67.
Coleman, Elizabeth Ann: Pourvu que vos robes vous aillent. Quand les Américanes s'habillaient à Paris. In: Palais Galliera (Hg.): Femmes fin de siècle 1885–1895. Paris 1990, S. 133–143.
Coleman, Elizabeth Ann: The Opulent Era. Fashions of Worth, Doucet and Pingat. London 1989.
Cunningham, Patricia: Beyond Artifacts and Object Chronology. In: Dress 14/1988, S. 76–79.
Evans, Caroline und Minna Thornton: Women and Fashion. A New Look. London 1989.
Fields, Jill: The Production of Glamour. A Social History of Lingerie 1909–1952. Unveröffentlichte Dissertation. University of Southern California 1997.
Finkelstein, Joanne: After a Fashion. Melbourne 1996.
Harte, Nigel: Foreword. In: Textile History 22/1991 (fall), H. 2, S. 150.
Harvey, David: Men in Black. Chicago 1995.
Hood, Adrienne: Material Culture and Textiles. An Overview. In: Material History Bulletin 31/1990 (spring), S. 5–10.

Lemire, Beverly: Fashion's Favorite. The Cotton Trade and the Consumer in Britain 1660–1800. Oxford 1991.
Lemire, Beverly: Reflections on the Character of Consumerism, Popular Fashion and the English Market in the Eighteenth Century. In: Material History Bulletin 31/1990 (spring), S. 65–70.
Leventon, Melissa: Shopping for Style. Couture in America. In: Petri, Stephen de und Melissa Leventon (Hg.): New Look to Now. French Haute Couture 1947–1987. New York 1989, S. 23–28.
Lipovetsky, Gilles: The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy. Princeton 1994.
Miller, Daniel: Material Culture. Oxford 1987.
Miller, Lesley: Christóbal Balenciaga. London 1993.
Palmer, Alexandra: Couture and Commerce. The Transatlantic Fashion Trade in the 1950s. Vancouver 2001.
Parker, Roszika: The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine. London 1989.
Rexford, Nancy: Studying Garments for Their Own Sake. Mapping the World Costume Scholarship. In: Dress 14/1988, S. 68–75.
Roche, Daniel: La Culture des apparences. Une histoire du vêtement XVII–XVIII siécle. Paris 1989.
Severa, Joan und Merill Horswill: Costume as Material Culture. In: Dress 15/ 1989, S. 51–64.
Sonenscher, Michael: Hatters of 18th Century France. Berkeley/Los Angeles 1987.
Steele, Valerie: Fashion and Eroticism. Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age. Oxford, London 1985.
Steele, Valerie: Fetish. Fashion, Sex and Power. New York 1996.
Steele, Valerie: Paris Fashion. A Cultural History. New York 1988.
Steele, Valerie: Women of Fashion. Twentieth Century Designers. New York 1991.
Styles, John: Manufacturing, Consumption and Design in Eighteenth-Century England. In: Brewer, John und Roy Porter (Hg.): Consumption and the World of Goods. London 1993. S.527–554.
Taylor, Lou: Paris Couture 1940–1944. In: Ash, Juliet und Elizabeth Wilson (Hg.): Chic Thrills. A Fashion Reader. London 1992, S. 127–144.
Thirsk, Joan: Popular Consumption and the Mass Market in the Sixteenth to Eighteenth Centuries. In: Material History Bulletin 31/1990 (spring), S. 51–58.
Ulrich, Laurel Thatcher: Cloth, Clothing and Early American Social History. In: Dress 1991/18, S. 39–48.
Veillon, Dominique: La Mode sous l'Occupation. Débrouillardise et coquetterie dans la Fance en guerre 1939–1945. Paris 1990.
Weatherhill, Lorna: Consumer Behaviour and Material Culture in England 1660–1760. London 1988.
Wilson, Elizabeth: Adorned in Dreams. Fashion and Modernity. London 1985.

Abbildungen

Abb. 1: Sammlungsbestand des Royal Ontario Museum in Toronto, Inventarnummer: ROM 956.178.4. Foto: Brian Boyle.
Abb. 2: Sammlungsbestand des Royal Ontario Museum in Toronto, Inventarnummer ROM 987.153.1. Foto: Brian Boyle.
Abb. 3: Sammlungsbestand des Royal Ontario Museum in Toronto, Inventarnummer: 970.286.ab. Foto: Brian Boyle.
Abb. 4 a und b: Sammlungsbestand des Royal Ontario Museum in Toronto, Inventarnummer: 970.286.ab. Foto: Brian Boyle.

II. Museologie und Sammlungen

Bärbel Schmidt

Prachtstück oder Plunder[1]?

Vom Sammeln Materieller Kultur

Wie sehr viele andere Aufsätze zum Thema „Sammeln“ muss auch dieser mit dem Hinweis beginnen, dass Sammeln eine überaus alte Tätigkeit des Menschen ist, die „Jäger und Sammler“ sind sprichwörtlich. Wie manche Tiere – es sei nur an den notorisch sammelnden Hamster erinnert – sammeln Menschen in Zeiten des Überflusses, um Zeiten des Mangels zu überstehen. So will es ein wenig verwunderlich erscheinen, dass in den letzten drei Jahrzehnten das Thema Sammeln in der Wissenschaft und in der populären Literatur[2] eine neuerliche[3] Hochkonjunktur erlebt hat, die sich in zahlreichen Ausstellungen,[4] Publikationen und Tagungen niederschlägt. Die dabei behandelte thematische Spannbreite reicht von der Kulturgeschichte des Sammelns,[5] über einzelne Sammlerbiografien und Beschreibungen von Sammlungen,[6] Funktionen und Motivationen des Sammelns,[7] psychologischen Aspekten, pädagogischer Verwertbarkeit[8] oder philosophischen Überlegungen[9] bis hin zur künstlerischen Strategie des Sammelns.[10]

Wenn es auch in vielen Museen Textilabteilungen gibt, so sammeln Privatleute selten diesen fragilen Materialbereich.[11] Das mag einerseits daran liegen, dass die Aufbewahrung kompliziert ist, andererseits haben alte Textilien verglichen etwa mit Münzen ein geringeres Sozialprestige, sie gelten als Lumpen. Hier ist die Umwertung, auf die ich noch eingehe, besonders schwerfällig. Trotzdem sollen textile Dinge im Fokus dieses Artikels stehen. Deswegen werde ich mich ausführlich mit dem Begriff der „Materiellen Kultur“ beschäftigen, im Augenblick wieder aktuell, aber durchaus mit einer Geschichte bis weit ins 18. Jahrhundert hinein versehen. Dieser Begriff und die damit verbundenen Denkstrategien scheinen mir hilfreich, um über das Sammeln textiler Materialien nachzudenken. Kleidung und Textilobjekte[12] nehmen in der Materiellen Kultur eine Sonderstellung ein. Die Aktualität des Begriffs „Materielle Kultur“ ist sicher als Reaktion auf den „linguistic turn“ zu beschreiben. Ich plädiere hier gegen ein „entweder-oder“ für eine Methodenvielfalt.

Die alltäglichen Sammlungsstrategien haben sich grundlegend verändert. Während über Jahrtausende Menschen für den Lebensunterhalt Dinge zusammentrugen und aufbewahrten, wird heute der Müll gesammelt und – was zu jeder Sammeltätigkeit gehört – sortiert und damit geordnet. Wir trennen nach Plastikmüll, Papier, Glas, Restmüll, mancherorts biologischen Abfällen. Glas wird wiederum unterschieden in Weiß-, Grün- und Braunglas. Diese Sammel- und Ordnungstätigkeit findet ihre visuelle, räumliche Ausprägung in den unterschiedlich farbigen Mülltonnen, die an Abfuhrtagen selbst das Straßenbild prägen. Diverse Organisationen fordern uns auf, unsere abgelegten Kleider, Textilobjekte und Schuhe in Altkleidersammlungen abzugeben, wenn nicht auch dafür schon Container aufgestellt sind. Alle diese Dinge haben ihre ursprüngliche Funktion erfüllt und werden von uns als wertlos entsorgt und vernichtet, von Unternehmen einem neuen Gebrauchszyklus zugeführt, etwa durch Altkleidermärkte oder Exporte in Eine-Welt-Länder. Die hinter dieser Sammeltätigkeit liegenden Motivationen sind ökologischer, ökonomischer und humanitärer Art.

Die Sammlung von Rohstoffen hat einen Vorläufer, nämlich den in Kölnischer Mundart genannten „Klüngelkerl“. Er würde uns hier weiter nicht zu interessieren haben, wäre sein Name nicht auch mit der Geschichte des Textilen verbunden. In „Klüngel“ spielt die Vorstellung von einem auseinander gefallenen Knäuel mit, einer Quaste, einer Troddel. Erst später kamen die weiteren Bedeutungen hinzu. Heute ist die seit etwa 1820 nachzuweisende Bedeutung zur Bezeichnung für „Vetternwirtschaften“ wohl am Bekanntesten.[13]

Die meisten Sammlungsobjekte gerieten aus der Funktion, mit dem Prozess des Sammelns erfahren sie eine Umwertung. Das haben sie mit dem Müll gemein.[14] Aus diesem Grunde lohnt sich ein Blick auf die „Theorie des Abfalls“, die der Kultursoziologe Michael Thompson 1979 entwickelt hat.[15] Thompson geht davon aus, dass alle uns umgebenden Objekte und Ideen in drei kulturelle Kategorien einzuteilen sind: entweder sind sie dem Bereich des Vergänglichen, des Dauerhaften oder des Mülls[16] zuzuordnen. Er beschreibt, wie Dinge in unserer Industriegesellschaft ihren Wert verändern. Der Prozess des Wertewandels nimmt in der Form des Werteverfalls im Vergänglichen seinen Anfang. In dem Moment, in dem ein Produkt auf dem Markt erscheint, hat es einen Wert, den der Preis indiziert. Solange bis der Gegenstand seine erwartete Lebensdauer erreicht und sich amortisiert hat, verbleibt

er trotz stetigem Werteverlust in dieser Kategorie. Erst wenn der Nullwert erreicht ist, ist der Zeitpunkt gekommen, an dem das Objekt in das Stadium des Mülls transferiert wird.[17] Dabei spielt es keine Rolle, ob sich sein Gebrauchswert bzw. ein Teil davon noch erhalten hat. Alle Dinge, die nicht eindeutig der Kategorie des Vergänglichen bzw. Dauerhaften zugeteilt werden können, werden der Müll-Kategorie zugeordnet. Sie haben ihren Wert und ihre Funktion für die Gesellschaft bzw. den Einzelnen verloren. Anders als Objekte der Kategorie des Vergänglichen zeichnen sich Müllobjekte vor allem dadurch aus, dass bei ihnen die in der Regel feste Verbindung zwischen Gebrauchs- und Tauschwert und zwischen Funktion und Wert gelockert oder sogar aufgehoben ist und sie deshalb einer neuen Bewertung unterzogen werden können.[18]

Thompson beschreibt sein System als offen und dynamisch. Ein direkter Übergang vom Vergänglichen in die des Dauerhaften ist allerdings ausgeschlossen. Der Transfer von einer in die nächste Kategorie erfolgt über die Zwischenstufe der Müll-Kategorie. Übergänge von der Kategorie des Vergänglichen in die Müll-Kategorie sowie von der Müll-Kategorie in die des Dauerhaften sind problemlos möglich.[19] Der Wechsel von einer Kategorie in die andere hängt von den jeweiligen Entscheidungen der Gesellschaft bzw. Einzelner ab. Die Grenzüberschreitung von Müllobjekten etwa zur Kategorie des Dauerhaften wird von Individuen vorgenommen, die einem aus der Funktion genommenen Ding, aus welchen Gründen auch immer, eine bestimmte Bedeutung zusprechen und es aus dem Verborgenen ins Rampenlicht holen. Dass die Leidenschaft, Kunst zu sammeln, dabei ausschlaggebend sein kann, ist Thema der Abbildung 1. Diese Karikatur wendet sich zwar mit kleinbürgerlichem Blick gegen die moderne Kunst, sie verweist in unserem Kontext jedoch auf den Perspektivwechsel von Abfall zum werthaltigen Sammlungsobjekt.

Abb. 1: Cartoon aus „tv hören und sehen".

Der Werte- und Bedeutungswandel wird an prominenter Stelle von Sammlern und Sammlerinnen vollzogen. Sie sammeln ähnliche Objekte und verkünden und festigen damit eine Neubewertung der ausrangierten Gegenstände. Früher oder später teilen andere Menschen eine solche Zuneigung, ein solches Begehren und tragen ihrerseits aus der Funktion geratene Dinge zusammen. Langfristig, vor allem wenn professionelle Händler Interesse zeigen, wird ein Markt für solche Objekte entstehen. Hier findet meist, je nach Seltenheit, ein Preisanstieg statt.[20] Schließlich wird irgendwann das Interesse erst von Künstlerinnen und Künstlern, dann von Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen geweckt, die durch künstlerische Praxis oder wissenschaftliche Untersuchungen versuchen, die Artefakte zu objektivieren und so die Neubewertung stabilisieren. Letztendlich gelangen die Sammelstücke in Museen,[21] und in diesen Institutionen des Dauerhaften werden sie nicht nur aufbewahrt und gepflegt, sie erfahren etwa durch Ausstellungen und Publikationen einen weiteren Wertezuwachs, der allerdings für den ökonomischen Prozess nur indirekt von Bedeutung ist.[22]

Eine Karikatur von Martin Perscheid[23] entstellt diesen Prozess bis zur Kenntlichkeit (Abb. 2). Der frisch gebackene Ehemann hat auf dem Weg in die Flitterwochen nichts Besseres zu tun, als die hinter dem Wagen angebundenen Konservendosen zu bestaunen. Diese – ihres Inhaltes entleert – haben die Kategorie des Mülls erreicht und wurden von Nachbarn, Freunden oder Verwandten einer Tradition folgend hinter den Wagen gebunden. Der beim Fahren durch die Dosen verursachte Lärm soll nicht nur böse Geister verscheuchen, sondern Außenstehenden verkünden, dass hier ein gerade vermähltes Brautpaar vorbeifährt. Perscheids Untertitel betont die doppelte Bedeutung dieses Vorgangs. Der Bräutigam ist nämlich ein passionierter Sammler von Konservendosen, der beim

Abb. 2: Karikatur von Martin Perscheid.

Anblick der Dose „Original 89er Linseneintopf mit herzhaftem Bauchspeck!‘ “ in helle Entzückung gerät. Und während die Dosen für den Bräutigam das vielleicht schönste Hochzeitsgeschenk sind, ist der wartenden Braut anzusehen, dass sie die Begeisterung für den Abfall nicht teilen kann. In Thompsons Theorie hat die Dose den Übergang von der Kategorie des Vergänglichen in die des Mülls bereits hinter sich gebracht und ist nun im Begriff, durch das Interesse des Sammlers in die dritte Kategorie, der des Dauerhaften aufzusteigen.[24] Die Braut hat diesen Glückszustand noch nicht erreicht. Sie sieht nur das Vergängliche.

Dass der Müll von gestern ein Glücksfall für die Wissenschaft von heute sein kann, zeigen zahlreiche archäologische Grabungsfunde, die wir in Museen sehen können. Abfallgruben sind wahre Schatzkammern, wie etwa die Grube in der Frankfurter Altstadt am Platz der Apotheke zum Goldenen Hirsch. In der Publikation zum Grabungsbericht heißt es:

„Scherben von zerbrochenem Tongeschirr machen, da sie im Boden nicht zersetzt werden, in einem unvergleichbaren Ausmaß die Funde der Altstadtgrabung aus. Organische Materialien – Leder, Holz, Textilien – vergehen oder bleiben nur unter besonderen Bedingungen erhalten. […] Die Funde der Altstadtgrabung vermitteln ebenso ein ‚objektives‘ Bild der Geschichte oder einer Kultur wie die Magazine oder Ausstellungen in einem Museum.“[25]

Auch hier haben wir einen Beleg für Thompsons Theorie vor Augen. Die von Menschen vergangener Zeiten ausrangierten Dinge überdauerten lange Zeit im Verborgenen und kamen erst durch wissenschaftliche Ausgrabungen wieder ans Licht. Als Zeugnisse vergangener Zeiten und Menschen haben sie an Bedeutung gewonnen, ihr Null-Wert ist angestiegen und wird vielleicht in Zukunft weiter ansteigen. Aus der Müll-Kategorie wechselten sie in die Kategorie des Dauerhaften.[26]

Inwiefern im 14. Jahrhundert neben Kunstwerken, Kuriositäten oder Mitbringseln aus fremden Ländern bereits „Abfall“, also von Menschen und Gesellschaften fremder Kulturen ausrangierte Dinge, in die Wunder- und Raritätenkammern fürstlicher Höfe gelangten, lässt sich heute wohl schwer beurteilen. Sicher ist, dass derlei Sammlungen Materieller Kultur bereits im 16. und 17. Jahrhundert zum „guten Ton“ an den Höfen gehörten. Marie-Louise Plessen und Daniel Spoerri weisen darauf hin, dass die Sammler und Sammlerinnen der damaligen Zeit vor allem danach trachteten, Besonderheiten zu ergattern. Dabei sei die Vollständigkeit einer Sammlung nebensächlich gewesen. Diese

Motivation spiegele sich in den Beschreibungen und Bezeichnungen wider, „welche der Wahrheit und Richtigkeit gewaltige Stöße“ versetzen würden und dem „Forscher unserer Tage eine wahre Belustigung, dergleichen alte Inventarlisten durchzusehen“ gewährten.[27]
Gelegentlich gehörten Textilien und Bekleidung schon im 16. und 17. Jahrhundert trotz ihrer Fragilität zu den gesammelten Dingen. Das zeigt das Beispiel der Kunstkammer Wilhelm IV. (der Weise, reg. 1567–92) von Hessen-Kassel. Der Regent ließ über seinen neuen Stallungen in Kassel in einem quadratischen, zweigeschossigen Gebäude seine Kunstkammer errichten. Leider war es ihm nicht vergönnt, die Fertigstellung des Neubaus mitzuerleben. Er starb ein Jahr vorher. So war es seinem Sohn und Nachfolger Moritz (der Gelehrte, reg. 1592–1627) überlassen, den Bau zu beenden und die Sammlung einzurichten. Der Sohn begrenzte die Kunstkammer allerdings nur auf den Teil eines Flügels. Das Obergeschoss war für zahlreiche weitere Kammern reserviert, darunter auch eine Kleiderkammer mit Kleidungsstücken aus der gesamten damals bekannten Welt.[28]

Auch heute finden sich in Privatsammlungen textile Gegenstände, die eine Aufwertung aus dem Status des Lumpen erfahren haben. Ellen Land-Weber hat privaten Sammlern und Sammlerinnen ein Buch gewidmet. Neben Sammlern anderer Gegenstände bildet sie in „The Passionate Collector“ Menschen inmitten ihrer textilen Sammlungen ab. Insgesamt wirken die Arrangements spleenig, bisweilen bizarr (Abb. 3 und 4). So sehen wir einen Hut-Sammler inmitten seiner Hüte, einen Sammler von Hawaii-Hemden inmitten seiner Hemden, natürlich tragen beide Stücke aus ihrer Sammlung. Vielleicht ungewollt, aber in der Art und Weise der Präsentation der Sammelnden inmitten ihrer Sammlungen bestätigt Land-Weber die Auffassung, dass es sich bei sammelnden Menschen um eigenwillige Typen handelt. Das mag an der Obsession liegen, der Ausschließlichkeit, mit der gesammelt wird. Die Leidenschaft lässt für die Sammler andere soziale Verpflichtungen in den Hintergrund treten. Wer in seinem Haus viel Platz mit Dingen besetzt, die andere für Plunder halten, muss sich wenig um gesellschaftliche Achtung scheren. Literarische Werke, etwa „Vetter Pons“ von Honoré de Balzac[29] oder „Bouvard und Pécuchet“ von Gustave Flaubert[30] bestärken diesen Eindruck. So beschreibt Balzac seinen Protagonisten, Vetter Pons, wie folgt:

Abb. 3: Sammler von Hüten.

Abb. 4: Sammler von Hawaii-Hemden.

„Dadurch, dass jener Spaziergänger in seiner Kleidung mit dem Trotz der Treue einige Einzelheiten der Mode von 1806 bewahrte, rief er die Erinnerung an das Kaiserreich wach, ohne gar zu sehr als Karikatur zu wirken. […] Der trockne, magre Alte trug über einem grünlichen Rock einen haselnussfarbnen Spenzer mit Knöpfen auf weißem Metall! […] Ein Mann mit Spenzer im Jahre 1844 – das ist so, als hätte Napoleon geruht, für zwei Stunden wieder aufzuerstehen.“[31]

Balzac karikiert mit seinen Worten respektvoll einen selbstbestimmten Kauz, der modisch in einer vergangenen Epoche stehen geblieben ist. Dadurch sticht er seinen modisch engagierten Mitmenschen ins Auge. Ihm selbst scheint das aber kaum etwas anzuhaben, Hauptsache er kann seiner Leidenschaft nachgehen. So heißt es an anderer Stelle nach einer weiteren ausführlichen Beschreibung der Erscheinung und des Charakters des Cousins:

„ ‚Also trotz seiner Häßlichkeit der glücklichste Mann der Welt!‘ In der Tat, kein Kummer, kein Spleen widersteht dem Beruhigungsmittel, das man der Seele dadurch gibt, daß man sich einer Manie verschreibt. Ihr alle, die ihr nicht mehr aus dem trinken könnt, was zu allen Zeiten der Kelch der Lust hieß, versucht zu sammeln, was es auch sei (man hat Maueranküngigungen gesammelt!), und ihr werdet den Goldbarren finden, auch wenn er sich aus einer Unzahl kleiner Scheidemünzen zusammensetzt.“[32]

Das Unverständnis vieler Menschen Sammlern gegenüber beschreibt Flaubert in „Bouvard und Pécuchet“ am Beispiel des Notars Marescot, der gemeinsam mit der Witwe Bordin die neueste Passion der unverzagt agierenden Bouvard und Pécuchet betrachtet:

„Marescot trug angesichts dieser Dinge ein verächtliches Lächeln auf den Lippen. Er hatte keinerlei Verständnis für den Überschuh, der das Firmenzeichen eines Schuhwarenhändlers gewesen war, noch für das Steingutfässchen, einen gewöhnlichen Apfelweinkrug; und der heilige Petrus mit seinem Säufergesicht sei, offen gesagt, geradezu jämmerlich.“[33]

Unbefangene mögen den Eindruck haben, Sammler und Sammlerinnen vertrieben sich die Zeit mit ihrer Tätigkeit, dem Zusammentragen von allerlei „nutzlosen“ Dingen. Dem Sammelnden selbst ist seine Tätigkeit äußerste Konzentration. Walter Benjamin verleiht dem Zusammentragen eine herausragende Bedeutung, wenn er die Motivation der Sammelnden darin sieht, dass diese versuchten, der Zerstreuung von Dingen in der Welt entgegenzuwirken.

„Vielleicht läßt sich das verborgenste Motiv des Sammelnden so umschreiben: er nimmt den Kampf gegen die Zerstreuung auf. Der große Sammler wird ganz ursprünglich von der Verworrenheit, von der Zerstreutheit angerührt, in der die Dinge sich in der Welt vorfinden.“[34]

Seit dem 18. Jahrhundert wird der Begriff „Zerstreuung“ sowohl für den Zeitvertreib von Menschen als auch für das Auseinanderwerfen von etwas verwendet. Benjamin spielt aber auf die im 19. Jahrhundert vereinzelt auftretende Ausweitung der Bedeutung auf Abgesondertheit und Isoliertheit an.[35] So beschreibt er indirekt ein wesentliches Merkmal von Sammlungen, das wir später bei Krysztof Pomian ausformuliert lesen können. Pomian definiert eine Sammlung wie folgt:

„ […] eine Sammlung ist jede Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können.“[36]

Beide Autoren legen also größten Wert darauf, Sammeln nicht als Anhäufen zu verstehen, sondern als eine Überführung der Dinge aus der Welt des zufällig Zurückgelassenen, des Zerstreuten, in eine symbolisch geordnete Welt. Aus dem Sammelsurium muss eine Sammlung werden.[37] So weist Justin Stagl darauf hin, dass erst durch das Arrangement der Objekte sich eine „Sammlung“ von einer „Ansammlung“ unterscheiden würde. Stagl weiter:

„Die immer wiederkehrende Notwendigkeit, Ansammlungen von Dingen, Menschen und Wissensinhalten zu arrangieren, haben laut Emile Durkheim zu den Kategoriensystemen geführt, mit denen menschliche Gesellschaften sich selbst und ihr Weltbild ordnen. Der Einzelne wie die Gesellschaft bezieht das Gesammelte durch dessen Arrangement in die eigene Sphäre ein, drückt ihm den eigenen Stempel auf und ordnet uno actu auch die Vorstellung vom damit korrespondierenden Weltausschnitt. So artikuliert sich denn im Aufbau einer Sammlung durch den Sammler jeweils eine innere Ordnung, die auf der einen Seite mit dem Kategoriensystem der Kultur zusammenhängt, während sie sich auf der anderen an den gegebenen Objekten orientieren muss.“[38]

Folglich haben wir das Paradox zu beschreiben, dass sich Sammler mit einem Ordnungssystem der Welt der Zerstreuung nähern, dass jedoch die sich stetig verändernde Sammlung immer wieder neue Ordnungen generiert. Die Unterscheidung von Deduktion und Induktion wird unter den Händen des Sammelnden obsolet.

Im Jahre 1941 entdecken der Kunsthistoriker Patrick Waldberg und der ihn begleitende Georges Duthuit während einer Fahrt durch Arizona ein Hinweisschild auf ein Museum, dem sie neugierig folgen. Im Museum angekommen, hören sie eher gelangweilt den Berichten des Besitzers über dessen zusammengetragene Sammlung lokaler Stein- und Pflanzenproben, ausgestopfter Klapperschlangen, Springmäusen und einer milbenzerfressenen Krusteneidechse zu, alles Wiederholungen vielfach erprobter Ordnungssysteme. Die Geduld soll sich lohnen, denn am Ende offenbart der Sammler ihnen eine Knopfsammlung, die in einem geräumigen Anbau aufgebaut war. Völlig erstaunt berichtet Waldberg:

„Schweigend und mit geheimnisvollen Gehabe ließ der Mann uns eintreten und öffnete rasch die Läden. Was sich danach uns darbot, war ein ebenso unerwarteter wie verblüffender Anblick: An den Wänden, in Vitrinen, auf Tischen, überall Knöpfe – Tausende von Knöpfen, Knöpfe jeder Form, jeden Materials und für jeden Zweck. Knöpfe aus Corossos, aus Elfenbein, aus Ebonit, aus Holz, aus Koralle, aus Kupfer, aus Eisen, aus Emaille, aus Silber, aus Glas, aus Porzellan – ich breche ab: die vollständige Aufzählung würde endlos. Dabei alles, wie es sich gehört, geordnet und etikettiert: Knöpfe mit zwei und mit vier Löchern; Kugel-, viereckige, rhombische, spindelförmige, ovale und kubische Knöpfe; Knöpfe in Einlegearbeit und in Filigran; Knöpfe für Unterhosen und Kragen- und Gamaschenknöpfe; Uniformknöpfe für Soldaten, Briefträger und Liftboys; Knöpfe für Damenmäntel und für Abendkleider [...] Duthuit und ich waren von dem Ganzen so überwältigt, daß unsere Münder wie zugeknöpft waren.“[39]

Waldberg ist nicht nur über die Variationsbreite von Knöpfen überrascht, sondern er ist gleichermaßen erstaunt über die sorgfältige, akribische Ordnung, mit der der Sammler seine Schätze kategorisiert hat. Die Ordnung folgt dem Material, den Knöpfen, die Systematik gilt ausschließlich für sie. Aus der Zerstreuung wurde ein konzentriertes Gebilde voller Bedeutungen.

Seit dem 18. Jahrhundert, genauer seit der Gründung des British Museum durch das Parlament 1753,[40] können wir von Museen im modernen Sinne sprechen, in denen auf der Basis von Privatsammlungen oder als kollektive Leistung unterschiedlichste Sammlungen zusammengetragen und kategorisiert werden. Einen Schub erfuhr das Sammelwesen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Umwandlung der Agrar- in die Industriekultur. Das Bewusstsein im Umgang mit den Dingen der Umwelt veränderte sich zunehmend. Im Jahre 1875 beschwört der Anthropologe, Pathologe und Politiker Rudolf Virchow seine Zeitgenossen und Zeitgenossinnen, angesichts der zunehmenden Globalisierung und Beschleunigung des Lebens, Dinge bewusst wahrzunehmen und zu sammeln, damit sie nachfolgenden Generationen möglichst unverfälscht erhalten bleiben.

„So ist [...] viel zu fixieren, was der große Strom der Geschichte schnell hinweg schwemmen dürfte; ja man kann dreist behaupten, das Vieles unrettbar verloren sein würde, wenn die gegenwärtige Generation nicht wenigstens die Erinnerung daran sicher stellt."[41]

In dieser historistischen Aufforderung schwingt nicht nur die Sorge um die eigene Vergänglichkeit mit, sondern implizit die Hoffnung, dass Dinge Erinnerungen an einstige Zeiten und Menschen speichern können. Damit werden die Artefakte nicht nur wegen ihrer gegenständlichen Faszination gesammelt, sondern wegen ihres medialen Charakters. Sie sind Zeichenträger; Semiophoren[42] nennt sie Krysztof Pomian, sie verweisen auf menschliches Handeln. Das macht sie wert, gesammelt zu werden. Wegen dieser Fähigkeit setzt sich auch der amerikanisch-englische Schriftsteller T.S. Eliot für den Erhalt zeichentragender Dinge ein. In seinen 1948 publizierten „Beiträge[n] zu einer Definition des Kulturbegriffs" schreibt er: „Selbst das bescheidenste materielle Verbrauchsgut ist als Produkt und Symbol einer bestimmten Zivilisation zugleich Sendbote der Kultur, der es entstammt".[43] Damit legt Eliot eine Definition des Begriffes „Materielle Kultur" vor der Zeit vor. Materielle Kultur deutet an, dass wir es mit zwei unterschiedlichen Themenbereichen, nämlich dem „Materiellen" und dem „Kulturellen" zu tun haben. Während „Materiell" Objekte thematisiert, deutet der Terminus „Kultur" spezifische Kontexte an.

Mit seinem Vorschlag aus dem Jahre 1982, „Materielle Kultur" durch „Geschichte der Dinge" zu ersetzen, setzt sich George Kubler mit der schwammigen Verwendung des Begriffs kritisch auseinander. Er bezieht

sich vor allem auf die eingeschränkte anthropologische Verwendungsweise, die damit nur Ideen bezeichne und somit „geistige Kultur" von Artefakten unterscheide. Der von ihm favorisierte Terminus hingegen vereine Ideen und Gegenstände unter dem Oberbegriff der visuellen Form. So beinhalte „Geschichte der Dinge"

„sowohl Artefakte als auch Kunstwerke, einmalige Werke und Repliken, Werkzeuge und Ausdrucksmittel, kurz gesagt, alle Arten von Material, die von Menschenhand bearbeitet worden sind, geleitet von den verbindenden Ideen, die sich im Laufe einer zeitlichen Sequenz entwickelt haben."[44]

Und aus allen diesen Dingen ließe sich – so Kubler weiter – die Form einer Zeit ablesen und das sichtbare Porträt einer kollektiven Identität, sei es eines Stammes, einer Klasse oder eine Nation würde entstehen. Dieses sich in den Dingen widerspiegelnde Selbstbildnis sei Anleitung und Bezugspunkt für eine Gruppe für die Zukunft. Ein Portrait, das für die Nachwelt überliefert werden würde.[45]

Die Materielle Kultur als interdisziplinärer, wissenschaftlicher Ansatz ist noch relativ jung. Erst seit den 70er/80er Jahren des 20. Jahrhunderts setzt sich wieder[46] die Erkenntnis durch, dass man Dinge mit Erkenntnisgewinn deuten kann. Materielle Objektivationen jeder Kultur bewahren Botschaften für die nachfolgenden Kulturen, die, wenn sie gesehen, gedeutet und interpretiert werden, Details einer Kultur und damit der Menschen vermitteln können, die sie entwickelt, hergestellt und gebraucht haben. Was ein Gegenstand aussagen kann, ist abhängig sowohl von den Fragen, die ihm gestellt werden, den Methoden, mit denen er untersucht wird, als auch von den perspektivischen Erwartungen, mit denen die Interpretationen vorgenommen und anderen weitergegeben werden.

Kubler konnte sich mit seinem Vorschlag zwar nicht begrifflich durchsetzen, ohne sein Plädoyer wäre auf jeden Fall die heutige Diskussion nicht denkbar. Vor allem im amerikanischen und angelsächsischen Raum sind in den letzten Jahren zahlreiche Publikationen zur Materiellen Kultur entstanden, die sowohl die materielle Seite als auch die ideelle Seite berücksichtigen.[47] Von Florida bis Toronto finden sich in den Programmen der amerikanischen Universitäten etliche Kurse, die sich mit der Materiellen Kultur als interdisziplinäres Studium, nämlich der Kunstgeschichte, Geschichte, Anthropologie, Technikgeschichte, Archäologie oder Museologie beschäftigen. So beschreibt etwa der amerikani-

sche Kunsthistoriker Jules David Prown „Materielle Kultur“ als Studium der Werte, Ideen, Einstellungen und Annahmen einer bestimmten Bevölkerungsgruppe oder Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit anhand von Objekten.[48] Zur Materiellen Kultur zählen dabei auch von Menschen bewusst bearbeitete, unbearbeitet genutzte, hergestellte oder unbewusst gebrauchte Artefakte, etwa Bücher, Kunstwerke, Landschaften, Gebäude, Faustkeile, Grabsteine, Spielzeug sowie Kleidung.[49] Prown erachtet wie Kubler materielle und ideelle Werte als gleichrangig.

Während in Großbritannien, Amerika, Kanada und Australien die Bedeutung der Materiellen Kultur als Relikt vergangener Kulturen, Zeiten und Räume und das Objekt als vergegenständlichte Erinnerung seit den 1980er Jahren zunehmend gang und gäbe ist, hinken wir in Deutschland trotz Kublers Intervention diesem Erkenntnisstand offenbar hinterher. Noch 1999 hat Gottfried Korff in seinem Beitrag mit dem Titel „Dinge: unsäglich kultiviert“ darauf verwiesen, dass die Sachkulturforschung immer noch zu den unterbelichteten Randzonen der Sozial- und Kulturwissenschaften gehört. Die Volkskunde, die Sachen und Dinge lange Zeit zu ihren bevorzugten Forschungsgebieten zählte, bilde keine Ausnahme. Sie habe sich zunehmend dem Mainstream sozial- und geschichtswissenschaftlicher Forschung folgend von der systematischen Durchdringung der uns umgebenden Dingwelt dispensiert.[50]

Was Korff generell für die Materielle Kultur beschreibt, gilt für Kleidung und Textilobjekte im Besonderen. An dem Schattendasein der textilen Gegenstände konnte auch das wohl am meisten untersuchte textile Artefakt, das etwa 4,36 m lange und 1,10 m breite Grabtuch von Turin[51] (Abb. 5), nicht viel ändern, obwohl es als Exemplum textiler Materieller Kultur dienen könnte. Die Karriere dieses textilen Artefaktes ist nahezu einzigartig, so dass sich eine intensivere Beschäftigung lohnt, auch weil sich an diesem Beispiel die Bedeutungsvielfalt von textilen Materialien zeigen lässt. Die im Spannungsfeld zwischen Religion und Wissenschaft angesiedelte „Sindone“, die am 14. September 1578 nach Turin gelangte, bündelt das Interesse zahlreicher Forscher und Forscherinnen, Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen unterschiedlichster Fachrichtungen etwa der Textilwissenschaft, Historik, Medizin, Chemie, Fotografie, Mikrobiologie, Kriminologie oder der Kunst seit Jahrhunderten. Das Interesse der Menschen an diesem Stück Stoff spiegelt sich nicht nur in der Gründung einer eigenen Forschungsrichtung, der „Sindonologie“, sondern auch in der bis ins 14. Jahrhundert nachvollziehbaren lücken-

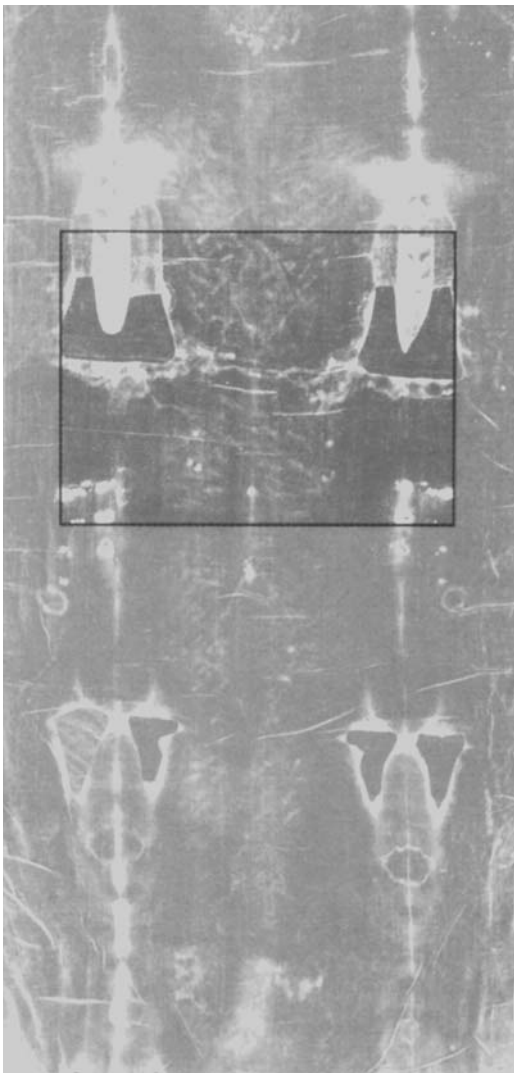


Abb. 5: Das Grabtuch. Rückenansicht mit seitlich verlaufenden Bluttropfen. Negativbild (Detail).

losen Dokumentation sowie den umfangreichen Publikationen wider. Es ist wohl einzigartig, dass ein Artefakt die Grundlage für einen ganzen Wissenschaftszweig darstellt. Ausschlaggebend für das Interesse ist vor allem das hell-dunkle Ganzkörperbildnis eines nackten menschlichen Körpers auf der Vorder- und Rückseite des Tuches, über dessen Zustandekommen Wissenschafter und Wissenschaftlerinnen in der ganzen Welt bis heute rätseln. Auch modernste Untersuchungsmethoden konnten bislang nur sich widersprechende Resultate zu Tage fördern: Einige Forscher sind vor allem daran interessiert, mit Hilfe kriminalistischer Methoden zu beweisen, dass der Tote, der in diesem Tuch gelegen hat, Jesus Christus war, der am Kreuz gestorben ist – ihnen geht es um den Beweis eines zentralen Satzes des christlichen Glaubens. Andere sind erpicht darauf zu klären, wie der Abdruck des Körpers auf das Tuch gelangt ist – hier steht die relativistische, Fakten vermittelnde Erkenntnis im Vordergrund.[52]

Die „Sindone" wäre ein Musterbeispiel, wie textile Objekte eine „Geschichte der Dinge" evozieren könnten. Gerade ihre Fragilität führt dazu, dass sich unterschiedliche Spuren überlagern.[53] Wichtiger noch als die immer wieder von religiöser Seite gestellte Frage, wer denn nun in diesem Laken gelegen habe, ist die Rezeptionsgeschichte, die seit vielen hundert Jahren immer neue Untersuchung und Deutung der Zeichen.

Rezeptionsgeschichtlich ist es dabei wichtig festzuhalten, dass jede neue Lesung und Deutung der Spuren gleichzeitig die eigene Zeit neu interpretiert. Neben der Geschichte des Dinges interessieren eben auch die Geschichten, die das Ding verursachte. Mit den Dingen sammeln wir ihre Geschichten.
Seit einiger Zeit sind auch aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen Stimmen vernehmbar, die auf die Bedeutung von Kleidung und Textilobjekten verweisen. Dies wird deutlich in einem Zitat von Ronald A. Schwarz:

„During the past thirty years we have increased our knowledge of the technology, psychology, social organization and art of the naked ape, but we have made little progress in understanding his refusal to remain naked. In our rush toward specialization and new forms of integrating anthropology with other sciences, clothing was left hanging in the closet."[54]

Der Autor fragt nach einer Theorie der Kleidung, einer anthropologischen Theorie, und distanziert sich von allzu großer selbstgenügsamer Sammellust. Naiv wäre die Meinung, dass es eine solche Theorie, warum der nackte Affe nicht nackt geblieben sei, geben könnte. Allerdings ermöglichen uns die unterschiedlichsten zu sammelnden Kleidungsstücke immer neue Aussagen, warum der nackte Affe mit seiner Nacktheit unzufrieden gewesen ist. Da alle Menschen unseres Kulturkreises 24 Stunden am Tag von Kleidung und Textilobjekten umgeben sind, gehören sie zu dem Teil Materieller Kultur, der immer sichtbar ist, den wir immer vor Augen haben. Kleidung ist also ein besonders auffälliges Objekt Materieller Kultur. Über Kleidung indizieren wir bewusst und unbewusst unser Selbstbild. Kleidung zeigt, wie wir unsere Arbeits- und Freizeit verbringen. Kleidung spiegelt unser Geschlecht (manchmal das von uns erwünschte Geschlecht), unsere Körper- und Hygienegeschichte, wechselnde Schönheitsideale und erotische Phantasien, unseren Status, unsere Gruppenzugehörigkeit, Produktion, Distribution, Konsumtion, Handelsmuster etc. wider. Über Kleidung drücken wir sowohl unsere kulturellen Prinzipien wie Werte, Glauben und Ideen aus als auch die der Gesellschaft, in der wir leben. Kleidung ist Indikator eines politischen Klimas, ökonomischer Bedingungen sowie technischen Standards innerhalb einer Kultur.

Diese Bedeutungsvielfalt von Kleidung und Textilobjekten hat in der Vergangenheit – wenn diese überhaupt erkannt wurde – dazu geführt, dass sich Kostümhistoriker, Anthropologen und Sozialpsychologen mit Kleidung beschäftigt haben.[55] Dort, wo das Objekt Kleidung kostümgeschichtlich untersucht wurde, im Wesentlichen von Kunsthistorikern, Volkskundlern und Ethnologen, wurden kontextuelle Faktoren wie gesellschaftliche, politische, ökonomische Rahmenbedingungen oder die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt oft ausgeblendet. Der Fokus lag in der Regel exklusiv auf der objekt-basierten Analyse und dabei schwerpunktmäßig auf einer Beschreibung und Typisierung der Kleidung. Soziologie, Psychologie und Politikwissenschaft haben sich dahingegen im Wesentlichen mit dem Phänomen „Mode“ und deren Auswirkungen auf die Gesellschaft auseinander gesetzt. Kleidung und Textilobjekte als Artefakte bildeten lange nicht den Mittelpunkt ihrer Interessen. Den unterschiedlichen Ansätzen gemeinsam ist, dass oft im Vordergrund der Analysen die systematische Untersuchung von Technologie, Ökologie, Kunst, Ästhetik, Design oder künstlerischen Arbeiten stand.

Die Konsequenz kann nur sein, dass textile Objekte mit ihrer Geschichte und Rezeptionsgeschichte gesammelt werden müssen. Nur so können viele der Spuren, die Zeichen, gedeutet werden. Die meisten Objekte beschreiten im Museum ihren Weg vom Besonderen zum Allgemeinen. Ein Porträt eines Kindes wird in dessen Familie, vielleicht noch in der Familie seiner Kinder, wegen der konkreten Person von Interesse sein. Hundert Jahre später im Museum mag der Maler oder die Kleidung und die Attitüde die Aufmerksamkeit erregen. Die spezifische Geschichte sinkt ins Anekdotische ab. Wenn wir jedoch textile Objekte mit ihrer Geschichte in Sammlungen aufnehmen, fragen wir dabei nicht nur nach dem Allgemeinen, sondern auch nach dem Besonderen, das so Teil der Geschichte des Dinges werden kann – und das Allgemeine neu erscheinen lässt.[56]

Ein Hoffnungsschimmer zeigte sich unlängst am Horizont. In den letzten Jahren ist es vermehrt zu der Gründung von Textil- und Modemuseen[57] sowie zu Ausstellungen[58] speziell zum Themenaspekt Kleidung und Textilobjekte gekommen. Auffällig ist, dass in den neueren Ausstellungen die textile Sachkultur nicht nur als Illustration dient, sondern dass ihre Bedeutungsvielfalt wissenschaftlich herausgearbeitet wird. So weist die Kuratorin der Ausstellung „Lebens-Faden“ des Altonaer Museums,

Torkhild Hinrichsen, in dem die neue Exposition begleitenden Katalog auf die Leistungsfähigkeit von textilem Material als geschichtsträchtige Quelle hin:

„Textilien sind ein wichtiges Indiz für menschliches Wirken und menschliche Kultur. Ihr Vorhandensein ist eine Kulturspur, die der Mensch in der Natur hinterlässt, die er umgeformt hat, um darin zu überleben. Im kulturgeschichtlichen Museum sind im Nachhinein Textilien eine wichtige kulturgeschichtliche Quelle für menschliches Verhalten in den verschiedensten Situationen. Gerade Textilien sind eine Möglichkeit des direkten Kontaktes zu den Menschen der Vergangenheit, deren abgelegte Hüllen wir vor uns sehen und mit Deutung ihres Sinnes zu füllen haben, als textile Brücke zwischen gestern und heute."[59]

Auch in dem 2002 eröffneten Modemuseum in Antwerpen sind sich die Wissenschaftlerinnen der Bedeutung textiler Objekte bewusst. So heißt es in dem die gleichnamige Ausstellung „Backstage" begleitenden Katalog:

„A pattern, a sketch, the choice of fabric, the couturiers's technique – these do not simply have artistic value in themselves but also contribute to our insight to the ‚memory' of the garment and how it works within the fashion system."[60]

Mit dem gewählten Titel weisen die Kuratorinnen der Exposition dabei ironisch auf die Außenseiterrolle textiler Artefakte in der Wissenschaft hin.

Justin Stagl nimmt den Gedanken des Gedächtnisses ebenfalls auf. Er betont, dass Sammlungen ihren Sitz im Leben des jeweiligen Sammlers haben und darin eng mit der wichtigsten identitätsstiftenden Instanz verwandt sind, dem Gedächtnis. Das Gedächtnis werde ja oft als ein Depot oder Schatzhaus aufgefasst und während Sammlungen materialisierte Gedächtnisse seien, sei das Gedächtnis eine entmaterialisierte Sammlung.[61]

Die von Dingen ausgehende Faszination ist in der Beziehung zwischen Mensch und Ding begründet. Das führt oft dazu, dass Sammlungen zunächst für Außenstehende nicht von Interesse sind und Sammlungen nach dem Tode des Sammlers von den Erben in alle Welt zerstreut werden.[62] Bei den interessierten Außenstehenden, die sich mit Sammlungen beschäftigen, handelt es sich häufig um Menschen, die gelernt haben, mit derlei zusammengetragenem Zeug umzugehen.

So ist es die Aufgabe von Ausstellungsmachern in Zusammenarbeit mit weiteren Wissenschaftsdisziplinen, die Bedeutungsvielfalt von Dingen auf das, worauf sie weisen und worauf wir keinen direkten Zugriff mehr haben, herauszuarbeiten. Dabei müssen die Verantwortlichen sowohl die Frage klären, was ein bestimmter Gegenstand bedeutet, was er also repräsentiert, als auch Antworten finden für die Probleme, wie ein Gegenstand zu seinen Bedeutungen gelangt und weshalb er diese transportiert.[63]

Auf einer rationalen Ebene sind Sammlungen von Dingen Archive, materielle Beweisstücke, die im Kontext erschlossen werden können. Es bedarf allerdings Menschen, die Interesse haben und in der Lage sind, diese Zeugnisse zu lesen. Auf einer emotionalen Ebene sind alle musealen Objekte Relikte der Menschen, die sie fertigten und gebrauchten. Marie-Louise Plessen und Daniel Spoerri sehen die Macht der Dinge in deren Emotionalität sowie in dem notwendigen Vorwissen der Betrachter und Betrachterinnen begründet. Die Aufladung mit Emotionen erfolgt entweder in einer Ausstellung durch eine besondere Inszenierung oder durch die Projektionen von Betrachtern und Betrachterinnen. Diese können durch Arrangements gelegentlich provoziert werden. So seien gerade emotional aufgeladene Dinge dazu angetan, Schlaglichter einer Epoche, bestimmter Ereignisse, biografischer Zusammenhänge und Schicksale zu verdeutlichen und erlebbar werden zu lassen.[64] Die Künstler spielen damit auf die symbolische Qualität der Dinge an, die wir bisher noch stiefmütterlich behandelt haben. Sie verdeutlichen ihre These unter anderem mit dem blutbefleckten Rock und den „Pantalons samt Generalhut“, die Erzherzog Ferdinand bei seiner Ermordung am 28. Juni 1914 in Sarajewo trug. Diese Objekte sind gemeinsam mit dem Auto, in dem das Thronfolgerpaar an diesem Tag saß, im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien seit dem 1. Weltkrieg ausgestellt.[65] Neben dem hohen Grad an Emotionalität, der gerade von Kleidungsstücken ausgeht, da sie dem Menschen am Nahesten kommen, hängt nach den beiden Autoren das Erkennen der Emotionalität dieser Dinge von dem biografischen Wissen und Lernen seiner Betrachter und Betrachterinnen ab. So die Autoren:

„Ein blutverschmierter Rock, dessen Geschichte man nicht kennt, bleibt gleichgültig; man kann nicht sicher sein, ob man echtes Blut oder lediglich ein Theaterrequisit vor sich hat. Erfährt man jedoch die dazugehörige Geschichte und die Zusammenhänge, die den

Rock unverwechselbar als den ausweisen, dessen Träger aufgrund bestimmter Umstände einem Attentat zum Opfer fiel, so wird man sich diese Umstände besser einprägen, als hätte man die Geschichte ohne ‚Anschauungsobjekt' gelesen."[66]

Aber ein blutiger Rock ist nicht nur ein Vehikel, um ein Datum der Weltgeschichte zu memorieren. Blut ist ein so „besonderer Saft", dass es vielen Projektionen offen steht. Nicht zufällig bleiben Menschen bei Unfällen wie gelähmt stehen und starren auf die Katastrophe, obwohl sie den Kontext nur bedingt kennen. Seit Jakob den blutigen Rock Josefs erhielt, gelingt es derartigen Beweisstücken immer, neue Faszinationen auszuüben. Sie sprechen – wie so manche andere Objekte – den bewussten oder unbewussten Haushalt jedes Einzelnen an, sind deswegen gefragte Dinge.

Auf die Symbolkraft von Blut setzten 1999 auch Gegner des Kosovo-Krieges, als sie beim Bielefelder Grünen-Parteitag Joschka Fischer mit roten Farbbeuteln bewarfen. Wie die blutgetränkte Jacke des österreichischen Thronfolgers gelangte auch die Jacke des Außenministers nach diesem Ereignis in ein Museum.[67] Eine zweifache Reinigung des Sakkos beraubte das Kleidungsstück jedoch seiner materiellen Spuren. Das Attentat ist nur noch als die objektumgebende Erzählung präsent. Sollte das Kleidungsstück je wegen des Farbbeutel-Angriffs ausgestellt werden, würde es einer größeren Vorstellungsleistung der Betrachter und eines aufwendigen museumsdidaktischen Begleitmaterials, etwa eines Fotos kurz nach der Tat, sowie einer ausführlichen Beschriftungstafel bedürfen.

Wir sehen, dass Bekleidung und Textilobjekte ein besonders enges Verhältnis zum biologischen Körper und dessen Funktionen besitzen. Textile Materialien können Körpersäfte aufnehmen und trotz ihrer Fragilität bewahren.[68] Körperspuren in textilen Materialien thematisieren Sexualität, Eros, Gewalt und Thanatos. Kleidungsstücke vergegenwärtigen uns als Hülle des einstigen Trägers dessen Abwesenheit. Sie vermitteln uns aber gleichzeitig eine Nähe zu ihm und somit zu seinen Erfahrungen und Erlebnissen.

Ein letzter Grund für die zunehmende Bedeutung und damit der Sammeltätigkeit Materieller Kultur, taktiler Objekte, sei abschließend angesprochen. Die alltägliche Lebenswirklichkeit wird zunehmend durch virtuelle Erfahrungen bestimmt. Um der Ohnmacht der nicht-materiellen Welt gegenüber entgegenzuwirken, ist das Bestreben beobachtbar,

die Welt in Dingen festzuhalten. Parallel dazu ist eine Sehnsucht nach Authentizität festzustellen,[69] die besonders in Filmen thematisiert wird. So schreibt „Der Spiegel" in seiner Ausgabe vom 28. Juni 2004:

„Dabei ist das Doku-Genre insgesamt bei Kinozuschauern so populär wie noch nie. […] Es scheint so, als entdeckten auch europäische Kinogänger eine neue Lust auf die Droge Wirklichkeit. […] Einen Grund für den Doku-Boom sehen Branchenfachleute darin, dass das Blockbuster-Kino von den ‚Matrix'- und ‚Herr der Ringe'-Trilogien bis zu ‚Shrek 2'[…] die Zuschauer an immer entferntere Orte entführt – und bisweilen ermüdet. […] In den vom Computer erschaffenen künstlichen Welten Hollywoods ist alles möglich; das Publikum aber fragt sich immer öfter: Was ist wirklich? […] Im Überdruss an der Fiktion bietet vielen Menschen nur noch das Echte wahren Thrill."[70]

Die Filmemacher versuchen, die Authentizität neben Dokumentarfilmen auch mit ästhetischen Mitteln zu erreichen. Sie setzen auf bewusst verwackelte, gelegentlich unscharfe Bilder, die den Eindruck von Authentizität stärken und so die „Sehnsucht des Zuschauers nach dem Echten stillen" sollen.[71]

Es wäre nun völlig falsch, würde ein Sammler von Hüten oder eine Sammlerin von Accessoires annehmen, sie hätten die mit Händen greifbare wirkliche Wirklichkeit gehortet. Aber in einer zunehmend flüchtigen Welt können die Dinge mit ihrer Geschichte zu Meilensteinen auf dem Lebensweg von Individuen und Sozietäten werden. Textile Denkmale sind dabei vergänglicher als steinerne. Da sie anschmiegsamer sind, entgeht ihnen jedoch weniger – das könnte sie für neugierige Sammler und Sammlerinnen durchaus interessant machen.

Anmerkungen

1 Mit „plunder" oder „blunder" werden im Spätmittelhochdeutschen (14. Jh.) „Kleider, Wäsche, Bettzeug und Hausgerät" bezeichnet; im Frühneudeutschen dann „Kleider, Gepäck, allerlei Gerät, wertlose Sachen, woraus sich der heutige Sinn des Geringwertigen entwickelt" hat. Siehe Wolfgang Pfeifer: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. München 1997 (3. Auflage, 1. Auflage 1995), S. 1021, s. v. Plunder.

2 Ich verweise lediglich auf Bücher wie „Sammeln macht Spaß". Freiburg/Schweiz 1975 = Band 12 der Reihe „Die praktische Hausbibliothek". Wie bei vielen derartigen Büchern handelt es sich um eine Übersetzung aus dem Italienischen, Bologna 1971. Verwiesen sei auch auf das „Sammlerjournal", das seit 1971 erscheint.

3 Das 19. Jahrhundert kennt eine reiche Literatur zum Thema Sammeln, wenn auch das Kunstsammeln – im Gegensatz zur aktuellen Welle – im Vordergrund stand. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an die in der Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co um die Jahrhundertwende erschienene „Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler".

4 Zeugnisse dieser Ausstellungen sind Kataloge wie etwa: „Barocke Sammellust." Herzog-August-Bibliothek (Hg.). Wolfenbüttel 1988; „Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700–1830." Historisches Museum Frankfurt. Frankfurt 1988; „Sammeln. Eine Ausstellung zur Geschichte und zu den Formen der Sammeltätigkeit." Hessisches Landesmuseum. Darmstadt 1981; „38 Sammlungen in Köln." Kölnischer Kunstverein. Köln 1981.

5 Einen umfangreichen, kommentierten Überblick über die Publikationsbreite zum Sammeln bietet Ingo Herklotz: Forschungsberichte. Neue Literatur zur Sammlungsgeschichte. In: Kunstchronik Heft 3, März 1994, S. 117–135; siehe auch: Anke te Heesen und Emma C. Spary: Sammeln als Wissen. Göttingen 2001[1], Göttingen 2002[2]. Zur Geschichte siehe Julius von Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig 1908[1], Braunschweig 1978[2]; Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988; Gerd Biegel: Wofür und zu welchem Ende brauchen wir Heimat- und Regionalmuseen? Skizzen zur Geschichte kulturgeschichtlicher Museen. In: Gerd Biegel (Hg.): Geschichte und ihre Vermittlung in Lokal-, Regional- und Heimatmuseen. Braunschweig 1995, S. 9–36.

6 Walter Benjamin: Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker. In: Walter Benjamin. Ein Lesebuch. Leipzig 1996, S. 624–664; Lothar Brieger: Die großen Kunstsammler. Berlin 1931; Pierre Cabanne: Die Geschichte grosser Sammler. Von der Liebe zu grossen Kunstwerken und der Leidenschaft sie zu sammeln. Bern u.a.O. 1963; Douglas Cooper (Hg.): Grosse Familiensammlungen. München und Zürich 1967; Detlef Hoffmann: Die Sammlerin und die Sammlung Sylvia Mann. In: The Playing Card. Journal of the International Playing-Card Society Vol. XIX, No. 3, Feb. 1991, S. 88–92; Hannelore Sachs: Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin, Leipzig 1971.

7 Etwa Giuseppe Olmi: Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion. In: Andreas Grote (Hg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800. Opladen 1994, S. 169–208. Jaap van der Veen (Hg.): De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585–1735, Zwolle 1992. In diesen Zusammenhang gehört auch der Klassiker Adolph Donath: Psychologie des Kunstsammelns. Berlin 1911.

8 Etwa Ludwig Duncker: Lernen als Kulturaneignung, Schultheoretische Grundlagen des Elementarunterrichts. Weinheim, Basel 1994; die Zeitschrift Kunst und Unterricht greift das Thema Sammeln wiederholt auf, etwa Heft 52/1978 sowie Heft 128/1988.

9 Manfred Sommer: Sammeln. Ein philosophischer Versuch. Frankfurt a.M. 1999.

10 Ingrid Schaffner und Matthias Winzen (Hg.): Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst (Ausstellungskatalog). München, New York 1997. Vorher schon Ausstellungskatalog „ils collectionnent …". Paris 1974 und Peter Springer (Hg): Sammeln in Oldenburg. Aspekte der Alltagskultur. Oldenburg 1984. Das interessante an diesen beiden Ausstellungen ist, dass sie „Materielle Kultur" zeigen, jedoch im Kontext der Kunst, denn die erstgenannte fand im „Musée des Arts Décorativs" statt, die zweite im „Oldenburger Kunstverein".

11 Auf einen Missstand im Umgang mit Textilien weist Clare Land mit einem Zitat der in Australien bekannten Historikerin Magaret Maynard hin: So heißt es in ihrer Internetpublikation: „Margaret Maynard, a prominent historian of dress in Australia, has criticised the marginalism of dress in public collections. She argues that, in ‚comparison to other heritage items dress has an exceptionally poor standing at both a national and regional level'. This is matched by the ‚lack of serious published material' on dress, which Maynard says is ‚regarded either as trivial, mundanely domestic or extraneous to the ‚real' interests of most galleries and museums'." Siehe Clare Land: Clothing in museum collections, www.kooriweb.org/cland/collections.html, 02.05.03 sowie Margaret Maynard: Terrace Gowns and Sherarer's Boots: Rethinking Dress and Public Collections. Culture and Policy 3, Nr. 2, 1991, S. 77 sowie Lisa Maubach: „Was ich einmal hab', das will ich behalten." Besitz und Aufbewahrung von Textilien. In: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 49, 2004, S. 95–110.

12 Ich folge mit den Begriffen Kleidung und Textilobjekt den Definitionen von Ingrid Köller. Sie bezeichnet als Bekleidung alle den menschlichen Körper umhüllenden und bedeckenden Textilien oder dessen notwendigen bzw. optischen Ergänzungen. Textilobjekte sind alle Textilien, die nicht den Menschen, sondern Dinge umhüllen und bedecken, etwas zusammen halten oder abgrenzen. Textilobjekte haben vorwiegend sinnstiftende Bedeutung im öffentlichen und privaten Raum. Siehe Ingrid Köller: Textilunterricht und Didaktik textiler Sachkultur. Oldenburger VorDrucke 405. Oldenburg 1999, S. 10/11.

13 Ich danke Uta Dossow für diesen Hinweis. Siehe Heinz Küpper: Illustriertes Lexikon der deutschen Umgangssprache. Band 3. Stuttgart 1983, S. 1525f, s. v. Klüngel sowie Pfeifer: Etymologisches Wörterbuch, S. 675 und Jakob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. 5. Band. Leipzig 1873, S. 1296f, s. v. Klüngel. Heute ist neben Klüngel der Ausdruck „Filz" für Vetternwirtschaft gängig.

14 Mit dieser Gemeinsamkeit spielen auch Ausstellungsmacher. Etwa die Verantwortlichen der Ausstellung „MachtMüll. Die Kleider Katharinas in den recycelten Stoffen der Moderne" der Stadt Freudenstadt im Spätsommer 2004 (ich danke Alexandra Kürtz, die mit Studierenden des Faches Textilgestaltung der Universität Münster an der Ausstellung teilgenommen hat, für diesen Hinweis) sowie die der Ausstellung „Müll. Facetten von der Steinzeit bis zum Gelben Sack", die 2003 im Landesmuseum für Natur und Mensch in Oldenburg zu sehen war. Siehe dazu den gleichnamigen Ausstellungskatalog von Mamoun Fansa und Sabine Wolfram (Hg.): Müll. Facetten von der Steinzeit bis zum Gelben Sack. Führer durch die Ausstellung. Oldenburg 2003. Heft 28 (ausstellungsbegleitend fand eine Tagung im Museum statt, zu der eine gleichnamige Publikation erschienen ist).

15 Siehe Michael Thompson: Die Theorie des Abfalls. Stuttgart 1979 (Rubbish Theory. The creation and destruction of value. Oxford 1979, aus dem Englischen von Klaus Schomburg), S. 117ff. Weiterführende Literatur zum Thema Müll und Abfall siehe etwa Aleida Assmann: Texte. Spuren. Abfall: die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses. In: Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 96–111; Michael Cahn: Das Schwanken zwischen Abfall und Wert. Zur kulturellen Hermeneutik des Sammelns. Merkur. Band 45, Nr. 8, 1991, S. 674–690; Wolfgang Ernst: „Müll als Medium, Archäologie als Abfallwirtschaft". In: www.medienwissenschaft.hu-berlin.de/~ernst/texte/muell_als_medium.pdf (12.08.04); Michael Fehr: Kurator – Kustos. Bemerkungen zu einem Arbeitsfeld. In: www.aesthetischepraxis.de/texte/kutator-kustos.html (12.08.04); Detlef Hoffmann: Liebeserklärung an den Müll. Über eine Wissenschaft von Dingen, die aus der Funktion gerieten. In: Müll. Facetten von der Steinzeit bis zum Gelben Sack. Oldenburg 2003, S. 197–206; Manfred Faßler: Abfall. Moderne. Gegenwart. Beiträge zum evolutionären Eigenrecht der Gegenwart. Gießen 1991; Reiner

Keller: Müll – Die gesellschaftliche Konstruktion des Wertvollen. Die öffentliche Diskussion über Abfall in Deutschland und Frankreich. Opladen/Wiesbaden 1998; Ludolf Kuchenbuch: Abfall. Eine Stichwortgeschichte. In: Kultur und Alltag. Sonderband 6/1998, S. 155–170; Gudrun Silberzahn-Jandt: Zur subjektiven Wortbedeutung von Müll und Abfall – Narrative Skizzen. In: Gabriele Mentges, Ruth E. Mohrmann und Cornelia Foerster (Hg.): Geschlecht und materielle Kultur. Münster u.a.O. 2000, S. 111–124.

16 Ich verwende die Begriffe Müll und Abfall synonym.

17 Dinge, die ihren Nullwert erreicht haben, werden aber nicht automatisch auf den Müll geworfen. Viele Gegenstände verbringen lange Zeit im Verborgenen auf dem Speicher oder im Keller. Hier landen Objekte, die zwar aus der Funktion genommen werden, deren Wert aber so hoch erscheint, dass sich die Besitzer nicht entschließen können, sie dem Müll zuzuordnen. Hier können die Dinge, Frieden und Lagerraum vorausgesetzt, lange Zeit überdauern. Als Antiquität können sie wieder auferstehen. Dietmar Preißler vom Haus der Geschichte in Bonn bezeichnete in einem Interview den Dachboden als „wichtigstes historisches Reservoir". Siehe Interview von Alex Ruhle mit Dietmar Preißler (Haus der Geschichte): Reich ist der Dachboden der Vergangenheit. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 134, 14. Juni 2004, S. 13. Dass Dinge gelegentlich eine Odyssee zu überstehen haben, bevor sie in ein Museum gelangen, ist Thema in Jörg Müllers anschaulich gestaltetem Bilderbuch „Der standhafte Zinnsoldat", das sich an Hans Christian Andersens Erzählung anlehnt. Allerdings muss der Soldat bei Müller in Begleitung einer Barbie-Puppe eine abenteuerliche Reise überstehen, die in einem Kinderzimmer irgendwo in Europa beginnt, sich über die Kanalisation der Großstadt, im Fischbauch übers Meer nach Afrika fortsetzt und schließlich in einem europäischen Museum in der Ethnografischen Abteilung unter „Afrika" endet. Siehe Jörg Müller: Der standhafte Zinnsoldat. Aarau u.a.O. 1996.

18 Siehe dazu auch Fehr: Kurator – Kustos, S. 2f. Am Beispiel des Sammelns von Stevenbildern oder des Strickens entwickelt Thompson seine Theorie, dass Frauen mit Hilfe eines doppelten Mechanismus von der Dauerhaftigkeit ausgeschlossen werden. Beide Sammelgebiete wurden zunächst fast ausschließlich von Frauen betrieben. Erst mit fortschreitender Transformation seien etwa die Stevenbilder zunehmend in die Hände von männlichen Sammlern gelangt und folgende maßgebliche Bücher von Männern geschrieben worden. Auch die monatlich stattfindenden Auktionen würden von Männern durchgeführt. Von Frauen kontrollierte Gegenstände gingen in die Kategorie des Dauerhaften über, wenn die Kontrolle auf Männer übertragen würde. Siehe Thompson: Theorie des Abfalls, S. 57.

19 Boris Groys berichtet, dass nach dem Zusammenbruch der ehemaligen Sowjetunion die einstigen Symbole der Macht, Denkmäler etc. ihre früheren Funktionen verloren und sich in geschichtlichen Müll verwandelt hätten. Dieser geschichtliche Müll sei heute die Hauptquelle für museale Sammlungen. Siehe Boris Groys: Logik der Sammlung – am Ende des musealen Zeitalters. Wien 1997, S. 46. Siehe auch Pomian: Ursprung des Museums, S. 50.

20 Thompson: Theorie des Abfalls, S. 51ff. Zum Werteanstieg bei Seltenheit siehe etwa Philipp Bethge: Paradies im goldenen Sarg. In: Der Spiegel 35/2004, S. 114–116. Auf S. 115 heißt es dort: „Steine, die Tiere mit einem Seltenheitswert enthalten, erzielen weit höhere Preise", sagt der Forscher. Mücken und Fliegen, die 75 Prozent der Inklusen ausmachen, seien schon ab 5 Euro zu haben. Eingeschlossene Libellen könnten einige tausend, Skorpione sogar bis zu 50.000 Euro erzielen. Der im Tagebau in Jantarny 2002 aus der Erde geborgene Bernstein-Gecko, der zu den Raritäten zählt, hat einen Wert von 13.000 Euro. Siehe auch Pomian: Ursprung des Museums, S. 14f.

21 So etwa ein Sammler von indianischen Perlenarbeiten. „With the way that values shot up lately, it makes me nervous to have so much around. In a few years I'll probably give my whole collection to a small museum that needs some help." In: Ellen Land-Weber: The Passionate Collector. New York 1980, S. 85.

22 Siehe Fehr: Kurator – Kustos, S. 2f. sowie Pomian: Ursprung des Museums, S. 17f., der von Tausch- und Gebrauchswert spricht.

23 Siehe Martin Perscheid: Gänse-Stripshow, Oldenburg 1999, o. S.

24 Dass heute die Museen zunehmend vor die Frage gestellt sind, welche Dinge es wert sind, im Archiv des Dauerhaften bewahrt zu werden, thematisierte u.a. die Ausstellung „Kostbarkeit oder Krempel. Museumsobjekte zwischen Wirtschaftskrise und Museumsethik", die im Sommer 2004 im Landesmuseum für Natur und Mensch in Oldenburg zu sehen war. Siehe den gleichnamigen Katalog, hg. von Mamoun Fansa: Kostbarkeit oder Krempel. Museumsobjekte zwischen Wirtschaftskrise und Museumsethik. Oldenburg 2004.

25 Siehe Historisches Museum Frankfurt/Museum für Vor- und Frühgeschichte (Hg.): Ausstellung „Altstadtgrabung" im Historischen Museum Frankfurt. Informationsblätter. Frankfurt 1977, A. 21.1. Diesen Hinweis und viele wertvolle Anregungen zum Thema Sammeln verdanke ich den Gesprächen mit Detlef Hoffmann. Dass auch textile Artefakte lange Zeit überdauern können, zeigt der Fund einer Kinderwollmütze aus dem 15. Jh. in einer Kloake in der Neuen Querstraße in Lübeck. Siehe dazu ausführlich: Karl Schlabow: Spätmittelalterliche Textilfunde aus der Lübecker Altstadtgrabung 1952. In: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde 36, 1956, S. 133–153. Siehe auch: Johannes Saltzwedel: Meisterwerke aus dem Müll. In: Der Spiegel 18/2005, S. 162–164. Dieser Artikel handelt von neuen fotografischen Methoden, die es ermöglichen, antike Papyri zu dechiffrieren. Diese Paryrusrollen-Fragmente stammen aus einer „Müllkippe" etwa 80 km südlich der großen Fajum-Oase in Ägypten.

26 Ein weiteres schönes Beispiel dafür, dass Dinge im Verborgenen ihre einstigen Besitzerinnen lange überdauern können, ist der Fund vom Nonnenchor im Kloster Wienhausen. Zwischen die breiten Eichenbohlen waren im Verlauf der Jahre kleine Dinge in den darunter liegenden Hohlraum gefallen oder wurden bewusst dort platziert, darunter auch kleine textile Stücke, Lumpen, Andachtsbilder etc. Siehe Kloster Wienhausen (Hg.): Kloster Wienhausen. Band IV. Der Fund vom Nonnenchor. Wienhausen 1973, S. 5ff.

27 Marie-Louise Plessen/Daniel Spoerri: Le Musée sentimental de Prusse. Berlin 1981, S. 10.

28 Als ein weiteres Beispiel ist die Anfang 2003 im Museum für Kunst und Kulturgeschichte in Dortmund präsentierte Sammlung Peter des Großen in der Ausstellung „Kunst- und Wunderkammer Zar Peter des Großen. Palast des Wissens" zu nennen. Auch hier gehörten Kleidungsstücke zu den Ausstellungsexponaten.

29 Honoré de Balzac: Vetter Pons. Berlin o. J. (Le Cousin Pons. Aus dem französischen von Otto Flake).

30 Gustave Flaubert: Bouvard und Pécuchet sammeln. Berlin 1980 (aus dem Französischen von Thomas Dobberkau); weitere Beispiele aus der Literatur sind etwa Adalbert Stifter: Der Nachsommer. München 1977 sowie Astrid Lindgren: Pippi Langstrumpf. Hamburg 1999 (Sonderausgabe, das Original erschien 1945 in Stockholm unter „PIPPI LÅNGSTRUMP", in deutscher Übersetzung erstmalig 1949, siehe vor allem das Kapitel „Pippi wird Sachensucher und gerät in eine Prügelei"). Detlef Hoffmann hat in seinem Vortrag anlässlich der Eröffnung einer didaktischen Ausstellung über die Jungsteinzeit am 8. Februar 2004 im Landesmuseum für Natur und Mensch in Oldenburg darauf hingewiesen, dass Lindgren mit ihrem Kinderbuch wesentliche Aspekte musealer Aufgabenbereiche anspricht, u.a. auch das Sammeln.

31 Balzac: Vetter Pons, S. 8.

32 Balzac: Vetter Pons, S. 20.

33 Flaubert: Bouvard und Pécuchet, S. 125. Auch Goethe lässt den zunächst als Philosophen, später als Freund bezeichneten Protagonisten in einem fiktiven Briefwechsel mit dem Verleger die Frage stellen: „Was gibt denn allen Dingen um uns her eigentlich erst das Leben? Ja man kann wohl sagen das würdige Daseyn, als das Interesse das wir für sie empfinden. Was ist ein großer Theil der Sammlung, die Ihren Herrn Oheim so glücklich macht, als eine undeutliche confuse unbedeutende Erscheinung! wie oft hat mich ein Mineralog, wenn er mir seine Schubladen herauszog, unglücklich gemacht! ich sahe nur Steine, nichts als Steine! und was gehört zu Interesse? eine innere Fähigkeit, eine Sache gewahr zu werden, ihre Theile zu entwickeln, ihr Ganzes anzuschauen.“ Carrie Asman (Hg.): Johann Wolfgang Goethe. Der Sammler und die Seinigen. Dresden 1997, S. 114.

34 Rolf Tiedemann (Hg.): Walter Benjamin. Das Passagen-Werk. Band I. Frankfurt a.M. 1982, S. 279f. Benjamin bezieht den Begriff Zerstreuung nicht nur auf die in der Welt verteilten Dinge. Implizit gemeint sind auch die in der Diaspora lebenden Juden. Siehe auch Thomas Hettche: Sammlung und Zerstreuung. Die kannibalistische Erfüllung unserer Kultur, www.hettche.de/essays/sammlung.htm, 04.07.04 sowie Manfred Weinberg: Ein Seismograph für geistigen Erbgutsverkehr. Sieben Bemerkungen zur Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Aby Warburgs sowie zu Sammeln, Bibliophie und Exzentrik. In: Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Ripp (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen 1998, S. 117–137, hier S. 117. Siehe zur Definition von Sammeln auch: Jakob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. München 1984 (Reprint, zuerst Leipzig 1954ff), Band 14, Sp. 1741–1743.

35 Siehe Wolfgang Pfeifer: Etymologisches Wörterbuch, S. 1379f, s. v. streuen.

36 Pomian: Ursprung des Museums, S. 16. Der Gedanke, dass Sammeln bedeutet, dass Dinge aus ihrem ursprünglichen Kontext entfernt werden, ist schon bei Benjamin zu finden. So heißt es im Passagen-Werk: „Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird (,) um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. Diese ist der diametrale Gegensatz zum Nutzen und steht unter der merkwürdigen Kategorie der Vollständigkeit.“ Tiedemann: Walter Benjamin, S. 271.

37 Nach dem Etymologischen Wörterbuch bezeichnet ein Sammelsurium ein „buntes Gemisch, Mischmasch“. Der Begriff entstand im 17. Jh., als Studenten das niederländische „Sammelsür“, das ein sauer zubereitetes Gericht aus allerlei Speiseresten bezeichnete, mit der lateinischen Endung versahen, um damit „allerhand zusammengerafftes Zeug“ zu bezeichnen. Pfeifer: Etymologisches Wörterbuch, S. 1163, s. v. Sammelsurium.

38 Siehe Justin Stagl: Homo Collector. Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns. In: Assmann/Gomille/Rippl (Hg.):Sammler, S. 37–54, hier S. 43f. Von der Notwendigkeit des Kategorisierens und Ordnens lesen wir auch schon bei Goethe. So heißt es dort: „Ordnung und Vollständigkeit waren die beyden Eigenschaften, die ich meiner kleinen Sammlung zu geben wünschte, ich las die Geschichte der Kunst, ich legte meine Blätter nach Schulen, Meistern und Jahren, ich machte Cataloge und muß zu meinem Lobe sagen, daß ich den Namen keines Meisters, die Lebensumstände keines braven Mannes kennen lernte, ohne mich nach irgend einer seiner Arbeiten zu bemühen, um sein Verdienst nicht nur in Worten nachzusprechen, sondern es wirklich und anschaulich vor mir zu haben.“ Asman: Goethe, S. 41. Siehe auch Pomian: Ursprung des Museums, S 36.

39 Patrick Waldberg und Karl Ströher: Der Sammler und die Seinigen. Sechs Beiträge zum Sammeln. Köln 1966. Siehe auch: Ludwig Zerull: Über Sammeln reden und Ausstellungen machen. Für mehr (Schul-) Öffentlichkeit. In: Kunst und Unterricht 52/1978, S. 34–37, S. 34.

40 Siehe Pomian: Ursprung des Museums, S. 67 sowie Odo Marquard: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur. In: Grote: Macrocosmos in Microcosmo, S. 909–918, hier S. 914.
41 Rudolf Virchow: Anthropologie und prähistorische Forschungen. In: Georg Balthasar von Neumayer (Hg.): Anleitung zur wissenschaftlichen Beobachtung auf Reisen. Mit besonderer Rücksicht auf die Bedürfnisse der Marine. Berlin 1875, hier S. 574. Siehe auch te Heesen/Spary: Sammeln als Wissen, S. 13.
42 Siehe Pomian: Ursprung des Museums, S. 49ff.
43 Thomas S. Eliot: Zum Begriff der Kultur. Aus dem Englischen von Gerhard Hensel. Frankfurt a.M. 1961, S. 103 (Thomas S. Eliot: Notes Towards the Definition of Culture. London 1948).
44 George Kubler: Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge. Frankfurt 1982, S. 41f.
45 Kubler: Form der Zeit, S. 41f.
46 Diese Erkenntnis hat der Theologe und Historiker Johann Martin Chladenius bereits im 18. Jahrhundert vertreten. Siehe Johann Martin Chladenius: Allgemeine Geschichtswissenschaft worinnen der Grund zu einer neuen Einsicht in allen Arten der Gelahrtheit geleget wird. Leipzig 1752 (Reprint mit einem Vorwort von Reinhart Kosellek. Wien u. a. 1982, darin Kapitel 10, § 9). Auch der Historiker Johann Gustav Droysen hat Mitte des 19. Jahrhunderts in seiner „Historik" darauf hingewiesen, dass alles „was die Spur von Menschengeist und Menschenhand an sich trägt, von der Forschung als Material herangezogen werden" könne. Entscheidend sei, dass man diese Spur an Resten erkennen und so eine Vorstellung von der Vergangenheit gewinnen könne, von denen sie Zeugnis gebe. Das überlieferte Material, Schriften wie Bauwerke oder Dinge des alltäglichen Gebrauchs, klassifiziert der Historiker in Überreste, Quellen und Denkmäler. Siehe Johann Gustav Droysen: Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte. München, Berlin 1943, hier S. 31ff.
47 Siehe zu Materielle Kultur bzw. „Material Culture" auch te Heesen/Spary: Sammeln als Wissen, S. 11f.
48 Jules David Prown: The Truth of Material Culture: History or Fiction? In: Jules David Prown und Kenneth Haltman: American Artifacts. Essays in Material Culture. East Lansing 2000, S. 11–28, hier S. 11.
49 Aus der Vielzahl der angelsächsischen und amerikanischen Publikationen zur Materiellen Kultur seien nur folgende genannt: Katharine Martinez und Kenneth L. Ames: The Material Culture of Gender. The Gender of Material Culture. Winterthur/Delaware 1997; Joana Derenvenski: Children and Material Culture. London 2000; Roberta Gilchrist: Gender and Material Culture. The archaeology of religious women. London, New York 1994; Henry Glassie: Material Culture. Bloomington, Indianapolis 1999; Elisabeth Hallam und Jenny Hockey: Death, Memory and Material Culture. Oxford, New York 2001; W. David Kingery (Hg.): Learning from Things. Method and Theory of Material Culture Studies. Washington, London 1996; Barrie Reynolds und Margaret A. Stott (Hg.): Material Anthropology. Contemporary Approaches to Material Culture. Lanham 1987, darin: Grant McCracken: Clothing as Language. An Object Lesson in the Study of the Expressive Properties of Material Culture (S. 102–128); Gerald L. Pocius (Hg.): Living in a Material World: Canadian and American Approaches to Material Culture, St. John's Institute of Social and Economic Research 1991. Im Internet sind u. a. folgende Adressen interessant: www.chass.utoronto.ca/history/material_culture (18.04.03); www.history.villanova.edu/centiennial/aahcpaper.htm (18.04.03); www.albany.edu/jmmh/vol1no1/websites.html (18.04.03); www.stfx.ca/people/1stanley/Material/helpful-links.htm (18.04.03),

http://citd.scar.utoronto.ca/CITDPress/holtorf/6.8.htm (18.04.03), www.ingarnendi.samuseum.sa.gov.au/index.htm (18.04.03) sowie www.nps.gov/inde/Franklin_Court/Pages/material.htm (18.04.03).

50 Siehe Gottfried Korff: Dinge: unsäglich kultiviert. Notizen zur volkskundlichen Sachkulturforschung. In: Franz Grieshofer und Margot Schinder (Hg.): Netzwerk Volkskunde. Ideen und Wege. Festgabe für Klaus Beitl zum 70. Geburtstag. Wien 1999, S. 273–290. Für die von Korff beklagte Unfähigkeit gibt Eduard Fuchs 1924 einen Grund an. Am Beispiel der chinesischen Dachreiter zeigt er auf, dass man nur das in den Dingen erkennen kann, was dem betrachtenden Bewusstsein zur Verfügung steht. „Man will heute wie ehedem immer bloß an den Dingen herumpfuschen, will ein ganz klein wenig mit Worten reformieren, will auf dieselbe Weise die allzu fatalen Kulturkonflikte ein ganz klein wenig verkleistern, aber niemals will man die Dinge mit kühner Geste von Grund aus neu formen. Weil unsere Zeit seit lange in diesem Geist zu den Dingen steht, darum fehlt ihr seit ebenso lange auch der instinktive Drang, ihre schöpferischen Neuentdeckungen gegenüber der Vergangenheit gerade dort zu machen, wo sich die Linien des Kühnen und des Wuchtigen finden.“ Siehe Eduard Fuchs: Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. München 1924, S. 11.

51 Die Überlieferung berichtet, dass Jesus Christus nach seiner Kreuzabnahme in dieses Tuch eingewickelt worden sei. Siehe Centro Internazionale di Sindonologia (Hg.): Das Turiner Grabtuch (Informationsblatt), o. J., o. S.

52 Ebenda sowie Ian Wilson: Das Turiner Grabtuch. Die Wahrheit. Aus dem Englischen von Christa Broermann und Gaby Wurster. München 1999, S. 18 sowie S. 335 (Ian Wilson: The Blood And The Shroud. London 1998). Die symbolische Leistungsfähigkeit des Tuches spiegelt sich auch darin wider, dass bereits 1598 die Bruderschaft des Heiligen Schweißtuches gegründet wurde, die sich die Verbreitung des Tuch-Kultes zur Aufgabe gemacht hatte. Das Jahr 1937 ist das Gründungsjahr des Vereines „Cultores Sanctae Sindonis“, der 1959 zum „Internationalen Forschungszentrum des Heiligen Grabtuches“ umgewandelt wurde. Das Zentrum ist Herausgeber der Zeitschrift SINDON. Schließlich sei noch erwähnt, dass mittlerweile auch ein Museum des Grabtuches in Turin existiert. Siehe Centro Internazionale di Sindonologia: Turiner Grabtuch.

53 Weiterführende Literatur zum Thema Spur siehe: Carlo Ginzburg: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Berlin 2002 (aus dem Italienischen von Gisela Bonz und Karl F. Hauber, deutsche Erstausgabe 1983 unter dem Titel Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis). Das Buch ist eine Zusammenstellung der drei wichtigsten Aufsätze von Ginzburg: Indizien als historische Methode, Mentalität und Ereignis, Kunst und soziales Gedächtnis. Siehe auch: Detlef Hoffmann: Die materielle Gegenwart der Vergangenheit. Überlegungen zur Sichtbarkeit von Geschichte. In: Klaus E. Müller und Jörn Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien. Hamburg 1997, S. 473–501; Günter Metken: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst. Köln 1972; Günter Metken: Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977–1995. Berlin 1996 sowie Bärbel Schmidt: „Aufbewahrt in wohl verschlossenen Bildern“ – Spuren und ihre Narrative. In: Staatliches Museum für Naturkunde und Vorgeschichte (Hg.): Ina Poppinga. Eindruck vom Abdruck – Malerei zu Fossilienfunden. Oldenburg 1997, S. 5–26.

54 Ronald A. Schwarz: Uncovering the Secret Vice: Towards an Anthropology of Clothing and Adornment. In: Justine M. Cordwell und Ronald A. Schwarz: The Fabrics of Culture. The Anthropology of Clothing and Adornment. The Hague u.a.O. 1979, S. 23–45, hier S. 28.

55 Das hier mancherorts ein Wechsel eingetreten ist, zeigt die Publikation von Amy de la Haye und Elizabeth Wilson: Defining Dress. Dress as object, meaning and identity. Manchester 1999.

56 Darüber berichte ich ausführlich in meiner Dissertation: Geschichte und Symbolik der gestreiften KZ-Häftlingskleidung, Oldenburg 2000, www.bis.uni-oldenburg.de/dissertation/2000/schges00/schges00.html.

57 Es sei lediglich auf einige der Museen verwiesen, so etwa das Brandenburgische Textilmuseum Forst (Lausitz, 1991); das Wiesentaler Textilmuseum in Zell am Wiesental (1996); das Textilmuseum Brennet in Wehr (2002); das Web- & Textilmuseum in Loccum (2003); das Modemuseum Ludwigsburg, Schloss Ludwigsburg (2004). Folgende Internetseiten bieten weiterführende Informationen zu Ausstellungen sowie zu Mode- und Textilmuseen: www.members.aol.com/AndreaJoosten/ausstellungsarchiv.htm (05.07.2004); www.traub.de/events/ausstell.html (05.07.2004).

58 Auch davon zeugen Ausstellungskataloge. Ich verweise außer denen im Text erwähnten lediglich auf drei weitere Ausstellungen. Etwa: Almut Junker und Eva Stille (Hg.): Zur Geschichte der Unterwäsche 1700–1960. Ausstellung im Historischen Museum Frankfurt, 1988. Frankfurt a.M. 1988; Ute Bernsmeier (Hg.): Im Gewand der Zeit. Mode der Jahrhundertwenden 1800–1900–2000. Ausstellung Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2000. Bremen 2000; Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg und Autoren (Hg.): Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Exposition im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, 2002). Oldenburg 2002.

59 Torkhild Hinrichsen: Lebens-Faden, Die Textilsammlung des Altonaer Museums. Hamburg 2003, S. 19f.

60 Het Modemuseum/The Fashion Museum (Hg.): Backstage. Antwerpen 2002, S. 11.

61 Stagl: Homo Collector, S. 95ff. Walter Benjamin bezeichnet Sammeln als eine Form des praktischen Erinnerns, siehe Tiedemann: Walter Benjamin, S. 271.

62 So erschien in der Welt am Sonntag am 12. März 2003 ein Artikel, in dem der Hilferuf der Sammlerin Josephine Edle von Krepl abgedruckt war, die für ihre 3000 gefüllten Kleidersäcke Erben suchte. Siehe www.welt.de/data/2003/03/12/51258.html, 05.07.2004.

63 Siehe dazu auch Susanne Christina Jost: Das museale Ding. Von der Theorie zur Praxis. In: Vom Ding zum Mensch. Theorie und Praxis volkskundlicher Museumsarbeit. Das Beispiel Wallis. Baden 2002, S. 7–20, hier S. 8.

64 Plessen/Spoerrie: Musée Sentimental, S. 7.

65 Im Deutschen Museum Berlin war von Mai bis August 2004 in der Ausstellung „Der Weltkrieg 1914 – 1918. Ereignis und Erinnerung“ ein Stück aus der Windschutzscheibe eines den Wagentorso des Kaiserpaares begleitenden Wagens zu sehen. Die Scherbe war schwarz umrahmt. Auch dieses Exponat würde wohl eher zum Stirnrunzeln bei den Besuchern führen, gäbe es da nicht den das Exponat erläuternden Text. Der zukünftige Regent begegnet uns in einer lebendigeren Lebensspur auf einer bestickten Tischdecke. Anna Sacher, Chefin des Hotels Sacher in Wien stickte 400 Namenszüge ihrer Gäste nach, zu denen auch der Thronfolger gehörte. Wegen seiner und der Unterschrift des Großfürsten Nikolajewitsch von Russland wurde das Tuch wie eine „Reliquie“ verwahrt. Siehe Mamoun Fansa (Hg.): Der Tischläufer der Familie Overbeck 1898–1983. Oldenburg 2002, S. 38.

66 Plessen/Spoerrie: Musée Sentimental, S. 8. Auf die den Kleidungsstücken implizierte Emotionalität, die durch Körperspuren noch verstärkt wird, und der symbolischen Leistungsfähigkeit von Blut setzt auch der ehemalige Werbefotograf von Benetton, Oliviero Toscani, mit seinem 1994 veröffentlichten Plakat „The Known

Soldier“. Wir sehen die blutverschmierten Kleidungsstücke eines aus der Nähe von Mostar stammenden Kroaten, der am 3. Juli 1993 durch einen Geschosssplitter in den Hinterkopf getötet wurde. Die Aufnahme der Kleidungsstücke changiert zwischen Dokumentation und Inszenierung. Siehe dazu: Bärbel Schmidt: Die blutigen Kleider des Marinko Gagro. Spurensicherung als eine Methode ästhetischer Bildung. In: Manfred Blohm (Hg.): Berührungen und Verflechtungen. Biografische Spuren in ästhetischen Prozessen. Köln 2002, S. 139–154.

67 Siehe: Die Zeit Nr. 33, 12. August 1999, S. 9.

68 Weitere Beispiele für Kleidungsstücke, die wegen der gespeicherten Körpersäfte Bedeutung erlangten, sind die blutgetränkte Hose von Caspar Hauser, das blaue Kleid von Monika Lewinski wegen der Körperspuren von William Jefferson Clinton, Sandalen, in denen sich der Fußschweiß von Marilyn Monroe erhalten hat (siehe WAZ Nr. 257 vom 04.11.1999), sowie im mythischen Bereich das Schweißtuch der Veronika oder das bereits erwähnte Grabtuch von Turin.

69 Zur Authentizität siehe Bärbel Schmidt: Geschichte und Symbolik der gestreiften KZ-Häftlingskleidung. Dissertation Oldenburg 2000. www.bis.uni-oldenburg.de/dissertation/2000/schges00/schges00.html sowie Detlef Hoffmann: Authentische Erinnerungsorte oder: Von der Sehnsucht nach Echtheit und Erlebnis. In: Hans Rudolf Meier und Marion Wohlleben (Hg.): Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege. Zürich 2000, S. 31–45.

70 Lars-Olav Beier, Antje Harders, Marianne Wellershoff und Martin Wolf: Die Droge Wirklichkeit. In: Der Spiegel 27/2004, S. 134–136.

71 Siehe Beier/Harders/Wellershoff: Droge Wirklichkeit, S. 136. Auch in dem Zweig der Genealogie ist dieser Trend spürbar. Siehe dazu: Susanne Beyer: Gesucht: die eigene Herkunft. In: Der Spiegel 29/2004, S. 118–120.

Literatur

Antonietti, Thomas und Werner Bellwald: Vom Ding zum Mensch. Theorie und Praxis volkskundlicher Museumsarbeit. Das Beispiel Wallis. Baden 2002.

Asman, Carrie (Hg.): Johann Wolfgang Goethe. Der Sammler und die Seinigen. Dresden 1997.

Assmann, Aleida: Texte. Spuren. Abfall: die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses. In: Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 96–111.

Balzac, Honoré de: Vetter Pons. Aus dem Französischen von Otto Flake. Berlin o. J.

„Barocke Sammellust.“ Ausstellungskatalog. Herzog-August-Bibliothek (Hg.). Wolfenbüttel 1988.

Beier, Lars-Olav, Antje Harders, Marianne Wellershof und Martin Wolf: Die Droge Wirklichkeit. In: Der Spiegel 27/2004, S. 134–136.

Benjamin, Walter: Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker. In: Walter Benjamin. Ein Lesebuch. Leipzig 1996, S. 624–664.

Bernsmeier, Ute (Hg.): Im Gewand der Zeit. Mode der Jahrhundertwenden 1800–1900–2000. Ausstellung Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2000). Bremen 2000.

Bethge, Philipp: Paradies im goldenen Sarg. In: Der Spiegel 35/2004, S. 114–116.

Beyer, Susanne: Gesucht: die eigene Herkunft. In: Der Spiegel 29/2004, S. 118–120.

Biegel, Gerd: Wofür und zu welchem Ende brauchen wir Heimat- und Regionalmuseen? Skizzen zur Geschichte kulturgeschichtlicher Museen. In: Biegel, Gerd (Hg.): Geschichte und ihre Vermittlung in Lokal-, Regional- und Heimatmuseen. Braunschweig 1995, S. 9–36.

Biema, David van: Science and the Shroud. In: Time Nr. 16, 20. April 1998, S. 47–55.
Brieger, Lothar: Die großen Kunstsammler. Berlin 1931.
„Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700–1830." Ausstellungskatalog. Historisches Museum Frankfurt. Frankfurt 1988.
Cabanne, Pierre: Die Geschichte grosser Sammler. Von der Liebe zu grossen Kunstwerken und der Leidenschaft sie zu sammeln. Bern u.a.O. 1963.
Cahn, Michael: Das Schwanken zwischen Abfall und Wert. Zur kulturellen Hermeneutik des Sammelns. Merkur. Band 45, Nr. 8, 1991, S. 674–690.
Centro Internazionale di Sindonologia (Hg.): Das Turiner Grabtuch (Informationsblatt), o. J., o. S.
Chladenius, Johann Martin: Allgemeine Geschichtswissenschaft worinnen der Grund zu einer neuen Einsicht in allen Arten der Gelahrtheit geleget wird. Leipzig 1752 (Reprint mit einem Vorwort von Reinhart Kosellek. Wien u. a. 1982, darin Kapitel 10, § 9).
Cooper, Douglas (Hg.): Grosse Familiensammlungen. München und Zürich 1967.
Derenvenski, Joana: Children and Material Culture. London 2000.
Die Zeit Nr. 33, 12. August 1999, S. 9.
Donath, Adolph: Psychologie des Kunstsammelns. Berlin 1911.
„38 Sammlungen in Köln." Ausstellungskatalog. Kölnischer Kunstverein. Köln 1981.
Droysen, Johann Gustav: Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte. Berlin, München 1943 (2. Auflage, 1. Auflage 1937).
Duncker, Ludwig: Lernen als Kulturaneignung, Schultheoretische Grundlagen des Elementarunterrichts. Weinheim und Basel 1994.
Eliot, Thomas S.: Zum Begriff der Kultur. Aus dem Englischen von Gerhard Hensel. Frankfurt a.M. 1961 (Thomas S. Eliot: Notes Towards the Definition of Culture. London 1948).
Ernst, Wolfgang: „Müll als Medium, Archäologie als Abfallwirtschaft". In: www.medienwissenschaft.hu-berlin.de/~ernst/texte/muell_als_medium.pdf (12.08.04).
Fansa, Mamoun (Hg.): Der Tischläufer der Familie Overbeck 1898–1983. Oldenburg 2002.
Fansa, Mamoun (Hg.): Kostbarkeit oder Krempel. Museumsobjekte zwischen Wirtschaftskrise und Museumsethik. Oldenburg 2004.
Fansa, Mamoun und Sabine Wolfram: Müll. Facetten von der Steinzeit bis zum Gelben Sack. Führer durch die Ausstellung. Oldenburg 2003.
Faßler, Manfred: Abfall. Moderne. Gegenwart. Beiträge zum evolutionären Eigenrecht der Gegenwart. Gießen 1991.
Fehr, Michael: Kurator – Kustos. Bemerkungen zu einem Arbeitsfeld. In: www.aesthetischepraxis.de/texte/kutator-kustos.html (12.08.04).
Flaubert, Gustave: Bouvard und Pécuchet. Aus dem Französischen von Thomas Dobberkau. Berlin 1980.
Fuchs, Eduard: Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. München 1924.
Gilchrist, Roberta: Gender and Material Culture. The archaeology of religious women. London, New York 1994.
Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Aus dem Italienischen von Gisela Bonz und Karl F. Hauber. Berlin 2002 (Deutsche Erstausgabe 1983 unter dem Titel Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis).
Glassie, Henry: Material Culture. Bloomington, Indianapolis 1999.
Grimm, Jakob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. 5. Band. Leipzig 1873.
Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Band 14. München 1984 (Reprint, zuerst Leipzig 1954ff.).

Grote, Andreas (Hg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1880. Berliner Schriften zur Museumskunde 10. Opladen 1994.
Groys, Boris: Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters. München, Wien 1997.
Hallam, Elisabeth und Jenny Hockey: Death, Memory and Material Culture. Oxford, New York 2001.
Heesen, Anke te und Emma C. Spary: Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung. Göttingen 2002 (2. Auflage, 1. Auflage 2001).
Herklotz, Ingo: Forschungsberichte. Neue Literatur zur Sammlungsgeschichte. In: Kunstchronik Heft 3, März 1994, S. 117–135.
Het Modemuseum/The Fashion Museum (Hg.): Backstage. Antwerpen 2002.
Hinrichsen, Torkhild: Lebens-Faden. Die Textilsammlung des Altonaer Museums. Hamburg 2003.
Historisches Museum Frankfurt/Museum für Vor- und Frühgeschichte (Hg.): Ausstellung „Altstadtgrabung" im Historischen Museum Frankfurt. Informationsblätter Frankfurt 1977, A 21.1.
Hoffmann, Detlef: Authentische Erinnerungsorte oder: Von der Sehnsucht nach Echtheit und Erlebnis. In: Meier, Hans Rudolf und Marion Wohlleben (Hg.): Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege. Zürich 2000, S. 31–45.
Hoffmann, Detlef: Die materielle Gegenwart der Vergangenheit. Überlegungen zur Sichtbarkeit von Geschichte. In: Müller, Klaus E. und Jörn Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien. Hamburg 1997, S 473–501.
Hoffmann, Detlef: Die Sammlerin und die Sammlung Sylvia Mann. In: The Playing Card. Journal of the International Playing-Card Society Vol. XIX, No. 3, Feb. 1991, S. 88–92.
Hoffmann, Detlef: Liebeserklärung an den Müll. Über eine Wissenschaft von Dingen, die aus der Funktion gerieten. In: Müll. Facetten von der Steinzeit bis zum Gelben Sack. Oldenburg 2003, S. 197–206.
Jost, Susanne Christina: Das museale Ding. Von der Theorie zur Praxis. In: Antonietti, Thomas und Werner Bellwald: Vom Ding zum Mensch. Theorie und Praxis volkskundlicher Museumsarbeit. Das Beispiel Wallis. Baden 2002, S. 7–20.
Junker, Almut und Eva Stille (Hg.): Zur Geschichte der Unterwäsche 1700–1960. Ausstellung im Historischen Museum Frankfurt, 1988. Frankfurt a.M. 1988.
Keller, Reiner: Müll – Die gesellschaftliche Konstruktion des Wertvollen. Die öffentliche Diskussion über Abfall in Deutschland und Frankreich. Opladen, Wiesbaden 1998.
Kingery, W. David (Hg.): Learning from Things. Method and Theory of Material Culture Studies. Washington, London 1996.
Kloster Wienhausen (Hg.): Kloster Wienhausen. Band IV. Der Fund vom Nonnenchor. Wienhausen 1973.
Köller, Ingrid: Textilunterricht und Didaktik textiler Sachkultur. Oldenburger VorDrucke 405. Oldenburg 1999, S. 10/11.
Korff, Gottfried: Dinge: unsäglich kultiviert. Notizen zur volkskundlichen Sachkulturforschung. In: Franz Grieshofer und Margot Schinder (Hg.): Netzwerk Volkskunde. Ideen und Wege. Festgabe für Klaus Beitl zum 70. Geburtstag. Wien 1999, S. 273–290.
Kubler, Georg: Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge. Frankfurt a.M. 1982.
Kuchenbuch, Ludolf: Abfall. Eine Stichwortgeschichte. In: Kultur und Alltag. Sonderband 6/1998, S. 155–170.

Küpper, Heinz: Illustriertes Lexikon der deutschen Umgangssprache. Band 3. Stuttgart 1983.
Kunst und Unterricht. Heft 52/1978.
Kunst und Unterricht. Heft 128/1988.
Land, Clare: Clothing in museum collections.
In: www.kooriweb.org/cland/collections.html (02.05.03).
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg und Autoren (Hg.): Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Exposition im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, 2002. Oldenburg 2002
Land-Weber, Ellen: The Passionate Collector. New York 1980.
Marquard, Odo: Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur. In: Grote (Hg.) 1994, S. 909–918.
Martinez, Katharine und Kenneth L. Ames: The Material Culture of Gender. The Gender of Material Culture. Winterthur/Delaware 1997.
Maynard, Margaret: Terrace Gowns and Sherarer's Boots. Rethinking Dress and Public Collections. Culture and Policy 3, Nr. 2, 1991.
Metken, Günter: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst. Köln 1972.
Metken, Günter: Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977–1995. Berlin 1996.
Moretto, Gino: Das Grabtuch. Anleitung. Turin 2000.
Müller, Jörg: Der standhafte Zinnsoldat. Aarau u.a.O. 1996.
Maubach, Lisa: „Was ich einmal hab', das will ich behalten." Besitz und Aufbewahrung von Textilien. In: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 49, 2004, S. 95–110.
Olmi, Giuseppe: Die Sammlung – Nutzbarmachung und Funktion. In: Grote, Andreas (Hg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800. Opladen 1994.
Perscheid, Martin: Gänse-Stripshow. Oldenburg 1999.
Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. München 1997 (Taschenbuchausgabe 3. Auflage, 1. Auflage 1995).
Plessen, Marie-Louise und Daniel Spoerri: Le Musée sentimental de Prusse. Berlin 1981.
Pocius, Gerald L. (Hg.): Living in a Material World: Canadian and American Approaches to Material Culture, St. John's Institute of Social and Economic Research 1991.
Pomian, Krysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988.
Prown, Jules David: The Truth of Material Culture: History or Fiction? In: Prown, Jules David und Kenneth Haltman: American Artifacts. Essays on Material Culture. East Lansing 2000, S. 11–28.
Reynolds, Barrie und Margaret A. Stott (Hg.): Material Anthropology. Contemporary Approaches to Material Culture. Lanham 1987, darin: Grant McCracken: Clothing as Language. An Object Lesson in the Study of the Expressive Properties of Material Culture (S. 102–128).
Ruhle, Alex: Reich ist der Dachboden der Vergangenheit. Interview mit Dietmar Preißler (Haus der Geschichte). In: Süddeutsche Zeitung Nr. 134, 14. Juni 2004, S. 13.
Sachs, Hannelore: Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin, Leipzig 1971.
Saltzwedel, Johannes: Meisterwerke aus dem Müll. In: Der Spiegel 18/2005, S. 162–164.
„Sammeln. Eine Ausstellung zur Geschichte und zu den Formen der Sammeltätigkeit." Ausstellungskatalog. Hessisches Landesmuseum. Darmstadt 1981.

Schaffner, Ingrid und Matthias Winzen (Hg.): Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst (Ausstellungskatalog). München, New York 1997.
Schlabow, Karl: Spätmittelalterliche Textilfunde aus der Lübecker Altstadtgrabung 1952. In: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde 46, 1956, S. 133–153.
Schlosser, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig 1908[1], Braunschweig 1978.[2]
Schmidt, Bärbel: „Aufbewahrt in wohl verschlossenen Bildern" – Spuren und ihre Narrative. In: Staatliches Museum für Naturkunde und Vorgeschichte (Hg.): Ina Poppinga. Eindruck vom Abdruck – Malerei zu Fossilienfunden. Oldenburg 1997, S. 5–26.
Schmidt, Bärbel: Geschichte und Symbolik der gestreiften KZ-Häftlingskleidung. Dissertation Oldenburg 2000. www.bis.uni-oldenburg.de/dissertation/2000/schges00/schges00.html.
Schmidt, Bärbel: Die blutigen Kleider des Marinko Gagro. Spurensicherung als eine Methode ästhetischer Bildung. In: Blohm, Manfred (Hg.): Berührungen und Verflechtungen. Biografische Spuren in ästhetischen Prozessen. Köln 2002, S. 139–154.
Schwarz, Ronald A.: Uncovering the Secret Vice. Towards an Anthropology of Clothing and Adornment. In: Cordwell, Justine M. und Ronald A. Schwarz: The Fabrics of Culture. The Anthropology of Clothing and Adornment. The Hague u.a.O. 1979, S. 23–45.
Silberzahn-Jandt, Gudrun: Zur subjektiven Wortbedeutung von Müll und Abfall – Narrative Skizzen. In: Mentges, Gabriele, Ruth E. Mohrmann und Cornelia Foerster (Hg.): Geschlecht und materielle Kultur. Münster u.a.O. 2000, S. 111–124.
Sommer, Manfred: Sammeln. Ein philosophischer Versuch. Frankfurt a.M. 1999 (Taschenbuchausgabe 2002).
Springer, Peter (Hg): Sammeln in Oldenburg. Aspekte der Alltagskultur. Oldenburg 1984.
Stagl, Justin: Homo Collector. Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns. In: Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Ripp (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen 1998, S. 37–54.
Thompson, Michael: Die Theorie des Abfalls. Aus dem Englischen von Klaus Schomburg. Stuttgart 1979 (Thompson, Michael: Rubbish Theory. The creation and destruction of value. Oxford 1979).
Tiedemann, Rolf (Hg.): Walter Benjamin. Das Passagen-Werk. Band I. Frankfurt a.M. 1982.
Veen, Jaap van der (Hg.): De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen. 1585–1735. Zwolle 1992.
Virchow, Rudolf: Anthropologie und prähistorische Forschungen. In: Neumayer, Georg Balthasar von (Hg.): Anleitung zur wissenschaftlichen Beobachtung auf Reisen. Mit besonderer Rücksicht auf die Bedürfnisse der Marine. Berlin 1875.
Waldberg, Patrick und Karl Ströher: Der Sammler und die Seinigen. Sechs Beiträge über das Sammeln. Köln 1966.
WAZ Nr. 257 vom 04.11.1999.
Weinberg, Manfred: Ein Seismograph für geistigen Erbgutsverkehr. Sieben Bemerkungen zur Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Aby Warburgs sowie zu Sammeln, Bibliophie und Exzentrik. In: Assmann, Aleida, Monika Gomille und Gabriele Ripp (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen 1998, S. 117–162.

Wilson, Ian: Das Turiner Grabtuch. Die Wahrheit. Aus dem Englischen von Christa Broermann und Gaby Wurster. München 1999 (Wilson, Ian: The Blood And the Shroud. London 1998).
Zerull, Ludwig: Über Sammeln reden und Ausstellungen machen. Für mehr (Schul-) Öffentlichkeit. In: Kunst und Unterricht, 52/1978, S. 34–37.

Internetadressen

www.aesthetischepraxis.de/texte/kutator-kustos.html
www.albany.edu/jmmh/vol1no1/websites.html
www.bis.uni-oldenburg.de/dissertation/2000/schges00/schges00.html
www.chass.utoronto.ca/history/material_culture
http://citd.scar.utoronto.ca/CITDPress/holtorf/6.8.html
www.hettche.de/essays/sammlung.htm
www.history.villanova.edu/centiennial/aahcpaper.htm
www.ingarnendi.samuseum.sa.gov.au/index.htm
www.kooriweb.org/cland/collections.html
www.medienwissenschaft.hu-berlin.de/~ernst/texte/muell_als_medium.pdf
www.members.aol.com/AndreaJoosten/ausstellungsarchiv.html
www.nps.gov/inde/Franklin_Court/Pages/material.html
www.stfx.ca/people/1stanley/Material/helpful-links.htm
www.traub.de/events/ausstell.html

Abbildungen

Abb. 1: Aus „tv hören und sehen“, Heft 36, 1956. Ebenfalls abgebildet in: Mamoun Fansa und Sabine Wolfram: Müll. Facetten von der Steinzeit bis zum Gelben Sack. Führer durch die Ausstellung. Oldenburg 2003, S. 15.
Abb. 2: Aus: Martin Perscheid: Gänse-Stripshow. Oldenburg 1999, o. S.
Abb. 3: Foto: Ellen Land-Weber.
Abb. 4: Foto: Ellen Land-Weber.
Abb. 5: Aus: Gino Moretto. Das Grabtuch. Anleitung. Turin 2000, S. 69 (Fotograf: Aldo Guerreschi).

Jutta Zander-Seidel

„Daß eine solche Sammlung es werth ist, gepflegt zu werden, wird niemand zweifelhaft sein“[1]

Die Textilsammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg

Für die Textilforschung sind die in den Museen angelegten Sammlungen von Kleidung und Textilien eine wichtige Grundlage. In methodisch reflektierter Erschließung und in der Zusammenschau mit anderen Quellengattungen ist ihr Studium unverzichtbar für die Kenntnis der textilen Kunst- und Kulturgeschichte. Im besten Fall sind die Realien authentische Relikte vergangenen Dinggebrauchs. Damit die Museen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch das Sammeln, Bewahren und Erschließen textiler Sachzeugnisse Teil der einschlägigen Forschungslandschaft werden konnten, waren sie auf die Vorarbeit derjenigen angewiesen, die entsprechende Objekte schon zuvor über die Zeit ihres ursprünglichen Gebrauchs hinaus aufbewahrten und zusammentrugen. Viele protestantisch gewordene Kirchengemeinden pflegten ihre textilen Schätze auch in nachreformatorischer Zeit, als die altkirchlichen Gewänder, Bildteppiche und Stickereien ihre liturgischen Funktionen verloren hatten. In Kunstkabinetten und Sammlungen, die sich Fürsten, Adelige und wohlhabende Bürger seit der Frühen Neuzeit einrichteten, fanden neben Gemälden und Skulpturen auch textile Kunstwerke und „merkwürdige“ Kleidungsstücke Eingang. Hatten bis dahin Traditionsbewusstsein, Familiensinn und antiquarisches Interesse zum Sammeln angehalten, verfolgten die neu gegründeten Museen andere Ziele. Historische, kunst- und kulturhistorische Museen betrachteten die überlieferten Textilien als Quellen und Informationsträger für die Erforschung vergangener Epochen. Gewerbe- und Kunstgewerbemuseen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als weiterer Museumstypus in großem Umfang den Textilien zuwandten, sahen in ihren Mustern und Techniken in erster Linie Vorbilder für die eigene Zeit.

Zur Geschichte der Sammlung

Als das Germanische Nationalmuseum 1852 gegründet wurde, um satzungsgemäß „die Kenntnis der deutschen Vorzeit zu erhalten und zu mehren", waren Kleidung und Textilien von Anfang an als Sammelgebiete vorgesehen.[2] Seine Textilsammlung gehört somit zu den ältesten Fachsammlungen. Den Grundstock bildeten mittelalterliche Bildteppiche, Gewebe, Stickereien und Spitzen, die man ausdrücklich nicht nur als Zeugnisse historischer Textiltechniken schätzte, sondern auch wegen ihres „außerordentlichen Figurenreichtums", der „insbesondere für die Geschichte des Costüms und der Sitten gar viel des Interessanten" bot.[3] Aus der anfangs hauptsächlich aus Bildmaterial bestehenden „Costümsammlung in Mappen" wurde nach einem über 200 Kleidungsstücke des 17. bis 19. Jahrhunderts umfassenden Ankauf aus dem Nürnberger Kunsthandel in den 1870er Jahren „unstreitig die erste und bedeutendste ihrer Art".[4]

Seit dieser Zeit sind Textil- und Kostümsammlung auf zusammen über 20.000 Inventarnummern angewachsen und präsentieren sich als Ergebnis einer rund 150-jährigen Sammeltätigkeit, deren Verlauf die Bestände nicht nur geprägt hat, sondern auch den Umgang damit bis zu einem gewissen Grad vorgibt. Dazu gehört es, die Chancen und den Reichtum, den ein seit den Anfängen der Musealisierung von Textilien zusammengetragener Fundus bietet, etwa gegen den Nachteil aufzurechnen, den die mit Blick auf heute an die Sachkultur herangetragene Fragestellungen mangelhafte bis fehlende Dokumentation der Altbestände mit sich bringt. Man muss sich mit Lücken arrangieren, die ehemalige oder nicht vorhandene Sammlungskonzepte gelassen haben, ebenso wie mit der Einseitigkeit „schöner" Fest- und Sonntagskleider, wie sie über lange Jahrzehnte hinweg allein für würdig erachtet wurden, in ein Museum aufgenommen zu werden. Vor allem aber ist die Textilsammlung durch die Einbindung in das kulturhistorische Gesamtkonzept des Hauses geprägt, dessen erstes Anliegen das Sammeln und Bewahren für die eigene und für nachfolgende Generationen war. Textilien wurden ausgewählt und erworben, um an ihnen die geschichtliche Abfolge der „Kulturperioden" und den Wandel von Zeitstilen deutlich zu machen. Auch das Sammeln von Kleidung zielte auf eine möglichst umfassende „Geschichte der

Kostüme“, so dass in der Gründungszeit des Museums zwar Zeugnisse der Kleidung des 16. bis frühen 19. Jahrhunderts erworben wurden, nicht aber die allgegenwärtigen Krinolinenkleider.

Indem sich das Germanische Nationalmuseum ausdrücklich breiten gesellschaftlichen Gruppen zuwandte, um einer nicht nur angesichts der Sachüberlieferung idealistischen Formulierung seines ersten Direktors August Essenwein (1831–1892) zufolge „in den Saal des Vornehmen, wie in die Stube des Bürgers und in die Kammer des Armen“ Einblick zu geben, rückte frühzeitig auch die ländliche Textilkultur ins Blickfeld.[5] Schon die erste, 1876 eröffnete Schausammlung zur Kleidung enthielt „einige Schränke mit Hauben und sonstigen Kostümstücken, wie sie als alte Tradition sich beim Landvolke in verschiedenen Gegenden erhalten haben“.[6] In den folgenden Jahren kamen mit der von dem Frankfurter Zoologen und wohlhabenden Privatier Dr. Oskar Kling (1851–1926) im Auftrag des Museums zusammengetragenen Trachtensammlung in großem Umfang ländliche sowie als solche erachtete Sachzeugnisse hinzu, so dass das Germanische Nationalmuseum 1905 eine Dauerausstellung „bürgerlicher“ und eine zweite mit „bäuerlichen“ Textilien eröffnete.[7] Diese Trennung spiegelt die sich zeitgleich in den historischen Wissenschaften vollziehende Abgrenzung und Autonomisierung der „Volkskultur“ von der übrigen Kunst- und Kulturbetrachtung. Auch im Museum verengte sich der Blick auf die hinsichtlich einer ganzheitlichen Textil- und Kleidungsforschung[8] stark defizitären Bereiche der kunsthistorisch orientierten Textil- und Kostümkunde und der für das ländliche Textil- und Kleidungswesen zuständigen Volkskunde. 1995 wurden die bis dahin ohne nennenswerte Berührungspunkte nebeneinander existierenden Bestände in der Textilabteilung zusammengeführt, um den in den letzten Jahrzehnten in der Forschung vollzogenen Aufbruch auch im Museum wirksam werden zu lassen.[9]

Die Textilsammlung

Ihrer historischen Ausrichtung entsprechend umfasst die Textilsammlung Objekte von der Spätantike bis zur Gegenwart. Mit Geweben, Stoffdrucken, Bildwirkereien, Stickereien, Gestricken, Spitzen und Knüpfarbeiten sind alle wesentlichen Techniken ebenso vertreten wie Anwendungsbereiche von der sakralen und profanen Kunst bis zur Alltagskultur. Ihr erster, 1869 von August Essenwein bearbeiteter

Abb. 1: Bildteppich aus St. Sebald in Nürnberg mit Gnadenstuhl, hl. Sebald und Erzengel Michael. Nürnberg, um 1420. Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung.

Bestandskatalog erschien bereits ein Jahr vor dem des South Kensington Museums in London.[10] Die ältesten Zugänge stammten aus der Privatsammlung des Museumsgründers Hans Freiherr von und zu Aufseß (1801–1872). Auch weiterhin besaßen und besitzen Stiftungen und Schenkungen einen hohen Anteil an den Neuerwerbungen der Textilsammlung (Abb. 1). Wie u. a. nach Wien und London gelangten mittelalterliche Seiden aus Kirchenschätzen durch den Aachener Kleriker und Textilsammler Franz Bock (1823–1899) auch nach Nürnberg. In den 1880er und 1890er Jahren wurden rund 300 „koptische" Gewebe zum Teil in den ägyptischen Ausgrabungsgebieten angekauft. 1895 erwarb das Museum von dem Straßburger Archäologen und Kunstsammler Robert Forrer (1866–1947) rund 350 Zeugdrucke des 5. bis 19. Jahrhunderts, von denen viele „mittelalterliche" Drucke heute jedoch als historisierende Nachahmungen des 19. Jahrhunderts gelten.[11] Den bereits in den Gründungsjahren bedeutenden Bestand spätmittelalterlicher Bildteppiche erweiterten 1926 zwölf fränkische Bildteppiche des 15. Jahrhunderts aus den Nürnberger Kirchen St. Lorenz und St. Sebald, die dem Museum als Deposita übergeben wurden. Hinzu kamen Tapisserien und Stickereien des 17. und 18. Jahrhunderts, die bislang als Epoche hinter der mittelalterlichen Sammlung zurückstanden. Die neuzeitliche Textilkultur repräsentieren überdies figürliche Leinendamaste flämischer und deutscher Provenienz, darunter sächsische und schlesische, die in den 1950er Jahren aus dem

sogenannten Fonds „Heimatgedenkstätten“ erworben wurden, den die Bundesrepublik Deutschland dem Museum speziell für Ankäufe von Kunst- und Kulturschätzen aus den verlorenen Ostgebieten zur Verfügung stellte.[12] Aus den gleichen Mitteln gelangten zwischen 1955 und 1959 in die volkskundliche Abteilung masurische Knüpfteppiche des 18. Jahrhunderts sowie Textilien und Trachten aus Siebenbürgen, Schlesien und dem Sudentenland. 1968 kaufte das Museum mit einer von Lise Gujer (1893–1967) um 1930 nach einem Entwurf von Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) in Halbgobelintechnik gewebten Decke erstmals eine textilkünstlerische Arbeit des 20. Jahrhunderts an.[13] Das für die Textilsammlung des Germanischen Nationalmuseums charakteristische Nebeneinander von traditionell der Textilkunst zugeordneten Objekten bis hin zu Alltagskultur zeigen beliebig herausgegriffene Bestände wie die mit zeitgeschichtlichen Motiven bedruckten Baumwolltücher des 18. und 19. Jahrhunderts[14], ein Knüpfteppich und Tischwäsche nach Entwürfen von Peter Behrens (1868–1940) aus einer Aussteuer von 1902[15], eine um 1920/30 aus Zigarrenbändern gefertigte Bettdecke[16] oder eine Gewebeprobe von der Verhüllungsaktion „Wrapped Reichstag“, die das Künstlerpaar Christo und Jeanne-Claude 1995 in Berlin durchführte.[17]

Der Sammlung angegliedert ist ein weit weniger umfangreicher Bestand sakraler Textilien.[18] Neben Paramenten des 14. bis 19. Jahrhunderts gehören dazu von Messgewändern abgetrennte Stäbe, Kreuze, Zierstücke und Stifterwappen. Herausragende Arbeiten sind ein Reliquienbeutel vom Ende des 10. Jahrhunderts, eine seltene byzantinische Perlstickerei und eine venezianische Mitra des 14. Jahrhunderts.[19] Vor einigen Jahren wurde der Nachlass einer von 1889 bis in die 1920er Jahre produzierenden Landshuter Paramentenwerkstatt erworben, der auch in diesem Sammlungsbereich den Blick über die reine Artefaktensammlung hinaus auf sozial- und produktionsgeschichtlich aussagekräftige Objekte lenkt.[20]

Die erstmals 1868 ausgestellte Textilsammlung erfuhr in den folgenden Jahrzehnten mehrere Neuaufstellungen, ehe 1941 mit den kriegsbedingten Auslagerungen eine mehrjährige Pause des Ausstellungsbetriebs einsetzte. Seit Kriegsende ist die Textilsammlung aus konservatorischen Gründen weitgehend magaziniert und nur noch in ausgewählten Bereichen der Dauerausstellung präsent. Ab 2006

werden koptische Textilien, spätmittelalterliche Bildteppiche, Gewebe und Paramente in einer sammlungsübergreifend neu konzipierten Schausammlung zur Kunst und Kultur des Mittelalters präsentiert.

Die Kostümsammlung

Die Kostümsammlung führt – wie jede Museumssammlung mit Lücken und Schwerpunkten – vom 16. ins 21. Jahrhundert. Von internationalem Rang sind überwiegend noch im 19. Jahrhundert erworbene Männer- und Frauenkleidungen des 16. und 17. Jahrhunderts, denen weltweit nur wenige Vergleichsstücke an die Seite zu stellen sind. Eine repräsentative Auswahl zur Kleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts stellen seit 2002 die Schausammlung „Kleiderwechsel" und der dazu erschienene Begleitband vor (Abb. 2).[21] Konzeptionell in die Ausstellung integriert sind Teile der Trachtensammlung. Ein wissenschaftlicher Bestandskatalog der vollständigen, auf ihren historischen Figurinen von 1905 erhaltenen und als Studiensammlung magazinierten Trachtensammlung Oskar Kling ist abgeschlossen und erscheint voraussichtlich 2005.[22]

Die Kostümsammlung des Germanischen Nationalmuseums besitzt andere Schwerpunkte als eine auf die Präsentation avantgardistischer Zeitströmungen konzentrierte Modesammlung. Seit je her erwarb das Museum vordringlich einen weniger durch das exklusive Einzelobjekt als durch seine Vielseitigkeit ausgezeichneten Bestand, der gleichwohl dank der bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Sammeltätigkeit über Exponate verfügt, die heute nicht mehr oder bestenfalls als hochbezahlte Raritäten auf dem Markt sind. Dazu gehören Mieder und Reifröcke des 18. Jahrhunderts ebenso wie eine scheinbar unspektakuläre, alltägliche

Abb. 2: Ausstellung „Kleiderwechsel", Kleidung um 1800 in der Vitrine „Die neue Griechin".

Schirmmütze der Biedermeierzeit, die vor 1900 als Geschenk eines Kunstmalers in die Sammlung gelangte. Über den modischen Bereich hinaus führen historisierende Festzugskostüme des 19. Jahrhunderts, die dem Museum nach der Auflösung der Gewerbevereine 1868 als Leihgaben überlassen wurden, die bereits genannte Trachtensammlung sowie Hof- und Beamtenuniformen, die mit dem Ende des deutschen Kaiserreiches funktionslos geworden, dem Nationalmuseum übereignet wurden.

Eine Gegenüberstellung der ersten Kostümausstellung von 1876 mit der durchgreifenden Neupräsentation von 1924 macht den Wandel deutlich, den die Kleidungsgeschichte in diesen rund fünfzig Jahren erfuhr. Die Trennung zwischen kunstgeschichtlicher „Kostümgeschichte“ und volkskundlicher „Trachtenforschung“ war vollzogen. Die dunklen, mit historisierenden Dekorationen und Mobiliar ausgestatteten Museumsräume des 19. Jahrhunderts waren obsolet geworden. In der Neuaufstellung von 1924 wichen sie Oberlichtsälen, die „der Ausstellung normales Licht zuführen und durch lichten Anstrich das Heitere und Festliche einer derartigen Aufführung von Prunkgewändern“ untersteichen sollten.[23] Im gleichen Maße verengte sich der ehedem für die kulturgeschichtlich weit gefassten Bezugsfelder der Kleidung offene Blick auf eine Form- und Stilgeschichte des „Kostüms“, so dass es der modernen Sachkulturforschung vorbehalten blieb, hier mit der gebotenen Quellenkritik erneut anzusetzen.

Anders als die Kostümabteilung rückte unter der Herrschaft der Nationalsozialisten die Trachtensammlung des Germanischen Nationalmuseums in das politische Interesse. Seit 1933 gab es Pläne für einen Erweiterungsbau, nachdem „das Interesse an den Trachten [...] in den letzten Monaten in ganz ungeahntem Maße gewachsen“ war und „von der Regierung lebhaft befürwortet“ wurde.[24] 1937/38 wurde begonnen, die Sammlungen nach dem „stammhaften Gefüge“ des deutschen Volkes zu ordnen. Unter Berufung auf die von den Museumsgründern freilich ganz anders verstandene Vorgabe, dass das Germanische Nationalmuseum nie vor Staats- und Landesgrenzen Halt gemacht habe, rühmte man sich der reichen Neuzugänge aus Siebenbürgen, von den „Rückwanderern“ aus Südtirol und „dem wiedergewonnenen Elsaß“, ehe der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und die 1941 einsetzende Auslagerung der Kostüm- und Trachtensammlung weiteren Aktivitäten zuvorkam.[25]

Sondersammlungen

Der Kostümsammlung als Teil der Ausstattungskultur traditionell angegliedert sind die Sondersammlungen zum modischen Beiwerk (Schuhe, Hüte, Taschen, Gürtel, Stöcke etc.), die Schmucksammlung und die Tabacologica-Sammlung. An spätmittelalterlichem Schmuck sind Fingerringe, Gürtel(-teile) und Rosenkranzanhänger[26] hervorzuheben. Die Frühe Neuzeit ist mit Ketten, Anhängern und Armbändern vertreten, während gefasste Bildnismedaillen der Münzabteilung angehören. Für das 19. Jahrhundert ist auf eine bedeutende Eisenschmucksammlung und den erst in jüngster Zeit erweiterten Bestand an Freundschafts- und Memorialschmuck zu verweisen.[27] Die volkskundliche Schmucksammlung, die aus den gleichen Erwägungen heraus wie die Textilsammlung mit der kunsthistorischen zusammengeführt wurde, enthält einfachere Schmuckstücke, wie sie seit den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts für städtische und ländliche Abnehmer als Massenware hergestellt wurden und bei ihrer späteren Musealisierung eben aufgrund dieses Massencharakters und der geringen Materialwertigkeit, als „Bauernschmuck“ abgetan, in der volkskundlichen Sammlung landeten. Hinzu kommt der seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert gesammelte brauchtümliche, üblicherweise als „Trachtenschmuck“ bezeichnete Bestand.[28]

Tätigkeitsfelder

Schon dieser knappe Überblick macht die Anforderungen deutlich, die eine derart vielgestaltige Sammlung an die Betreuung innerhalb des Museums sowie hinsichtlich ihrer wissenschaftlichen Erschließung stellt. Im Raster universitärer Disziplinen wäre der Byzantinist ebenso gefragt wie Spezialisten der alten, mittleren und neueren Kunstgeschichte, der Kleidungshistoriker und Volkskundler ebenso wie der Kenner der zeitgenössischen Textilkunstszene. Andererseits gehört zumindest in Deutschland Textil- und Kleidungsforschung zu den in den meisten kunsthistorischen Instituten nach wie vor nicht oder nur randständig vertretenen Gattungen, so dass sich Textilforschung an deutschen Universitäten weitgehend auf volkskundlich-kulturwissenschaftliche Lehrstühle beschränkt und auf wenige Spezialinstitute, die meist aus pädagogischen Studiengängen hervorgegangen oder noch immer

damit verbunden sind. Die nachfolgenden Skizzen zu den wichtigsten Bereichen textiler Museumstätigkeit sollen Einblick geben in ein gerade auch im Hinblick auf die notwenige, jedoch noch lange nicht abgeschlossene wissenschaftliche und museale Positionierung der Textilforschung ergiebiges Feld.[29]

Dauerausstellung

Die mit den textilen Schausammlungen verbundene Museumsarbeit teilt sich in einen konzeptionellen und einen sammlungspflegerischen Bereich. Der konzeptionelle Sektor umfasst alle inhaltlichen Strukturen, von der Neukonzeption einer Ausstellung bis zu Veränderungen und Korrekturen bestehender Präsentationen, die spätestens bei neuen Forschungsergebnissen notwendig werden. Gerade Dauerausstellungen zeigen ja oft ein großes Beharrungsvermögen, das nicht selten zu inhaltlich wie ausstellungstechnisch veralteten Räumen führt. Gleichzeitig ist die Rolle der Museen, Dinge nicht nur auszustellen, sondern in hohem Maße auch Wissen und Bewusstsein zu vermitteln, nicht zu unterschätzen, so dass die Weitergabe aktueller Sehweisen eine ernst zu nehmende Verpflichtung darstellt. Da sich am Germanischen Nationalmuseum sowohl die Kostümsammlung als auch die Trachtensammlung mit veralteten Dauerausstellungen aus den Nachkriegsjahren präsentierten, wurde 1998 das Forschungs- und Ausstellungsprojekt mit dem programmatischen Namen „Kleiderwechsel“ ins Leben gerufen und 2002 mit der Eröffnung einer neuen Dauerausstellung abgeschlossen. Für die mittelalterliche Textilsammlung ist in sammlungsübergreifender Kooperation mit weiteren Abteilungen eine Neukonzeption bis 2006 vorgesehen. Zur Sammlungspflege innerhalb der Dauerausstellung gehören im weitesten Sinne Tätigkeiten wie die regelmäßige Kontrolle auf eventuelle Schäden und Mängel (von Klimawerten über Staubschichten auf Vitrinengläsern bis zu abgefallenen Beschriftungen), Prüfung und Veranlassung von temporären Entfernungen von Objekten als Leihgaben und dergleichen mehr.

Sonderausstellungen

Sonderausstellungen als zeitlich befristete, thematisch eingegrenzte Präsentationen reagieren in der Regel schneller und unmittelbarer auf aktuelle Anlässe, Forschungen und Entwicklungen, in denen sie gewissermaßen ihre Legitimation finden. In einem Haus mit vielen Sammlungsbereichen wie dem Germanischen Nationalmuseum bereitet die Textilabteilung nicht nur eigene Sonderausstellungen vor. Auch die Arbeit an gemeinsamen Ausstellungskonzepten oder die Mitwirkung an Ausstellungsprojekten anderer Abteilungen ist immer wieder gefordert. Allein im Jubiläumsjahr 2002 war die Textilabteilung neben dem eigenen Großprojekt der neu zu eröffnenden Dauerausstellung an drei Ausstellungen beteiligt. Weitere Kooperationen folgten und folgen, in denen neben inhaltlichen Aspekten auch die konservatorischen Bedingungen, die Textilien mit besonderen Licht- und Klimaverhältnissen benötigen, etwa im Zusammenspiel mit Objektgruppen wie Gemälden, Skulpturen oder Goldschmiedearbeiten, eine Herausforderung darstellen.

Studiensammlung und Depot

Weit weniger im Blick der Öffentlichkeit als Dauer- und Sonderausstellungen stehen Studiensammlung und Depot.[30] Für die Museumsarbeit sind sie jedoch von großer Bedeutung und unbedingt als Einheit mit den ausgestellten Objekten zu sehen. Im Hinblick auf immer wieder aufkeimende Diskussionen um Verkäufe scheinbar überflüssiger Depotstücke ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass Museumsdepots keine Verfügungsmasse für schlechte Zeiten darstellen, sondern für Forschungszwecke, Ausstellungen und Neustrukturierungen der Schausammlungen unverzichtbar sind. Der jederzeitige Zugang für wissenschaftliche Mitarbeiter und Restauratoren ist erforderlich. Zumal im textilen Bereich ist es schon aus konservatorischen Gründen unvorstellbar, dass die gesamte Sammlung vollständig und dauerhaft ausgestellt wäre. Das bedeutet aber keineswegs, dass man all das, was nicht zu sehen ist, auch weggeben könnte.
Intern erfordern gerade die Depots einen hohen Arbeitsaufwand. Wenn man den Kampf um die chronische Mangelware Depotfläche einmal beiseite lässt, steht am Anfang die meist langwierige Depotplanung mit

für Objekte unterschiedlichster Größe und Anforderungen geeigneten physischen und klimatischen Aufbewahrungsmöglichkeiten. Es müssen Ordnungssysteme erarbeitet und gepflegt werden, die das Auffinden und die Entnahme der deponierten Gegenstände ermöglichen. Wird ein Depot als Studiensammlung angeboten und genutzt, kommen zusätzlich personelle Betreuung und Vermittlung hinzu.

Sammelstrategien und Neuerwerbungen

Es liegt auf der Hand, dass es für einen so heterogenen Bestand wie die Textilsammlung des Germanischen Nationalmuseums nicht ein Sammlungskonzept geben kann und es ist sicherlich auch nicht zu leisten, dass alle Bestandsgruppen gleichmäßig und systematisch erweitert werden. Hier Schwerpunkte zu setzen, ist bereits Programm, für das Faktoren wie der Markt, Ausstellungs- und Forschungsprojekte, aber auch sammlungsgeschichtliche Vorgaben eine Rolle spielen. Was Neuerwerbungen betrifft, ist die Beobachtung des einschlägigen Kunsthandels ebenso wichtig wie Kontakte zu Personen, die ihre häuslichen Kleiderschränke sichten und dem Museum Brauchbares – und Unbrauchbares – anbieten.

Im ersten Fall ist das Angebot beschränkt, bedarf aber, wie drei seit 1995 für die Sammlung angekaufte Nürnberger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts zeigen, der Wachsamkeit und meist erheblicher finanzieller Anstrengungen und Unterstützung.[31] Im zweiten Fall ist das Angebot eher überbordend und erfordert konzeptionelle Vorgaben, wenn man sich gerade im Alltagsbereich die Depots nicht ungefiltert überfüllen will – selbst auf die Gefahr hin, dass man das eine oder andere Stück irgendwann einmal hätte brauchen können. Das Spektrum der Neuzugänge allein der Kostümsammlung in den letzten fünf Jahren reicht vom tadellos erhaltenen Biedermeierkleid, das sofort in die Ausstellung übernommen wurde, über bis dahin fehlende Matrosenanzüge für Kinder, Petticoats, Jeans oder einen respektablen Bestand an Notkleidung der Kriegs- und Nachkriegsjahre, um den wir uns im Zusammenhang der Ausstellung „Kleiderwechsel“ bemühten. Eine Fülle weiterer, für die Sammlung bedeutender Zugänge hatte die Eröffnung der neuen Dauerausstellung zur Folge.

Konzeptionelle Überlegungen für ältere, über Jahrzehnte hinweg gewachsene Sammlungen haben naturgemäß andere Bedingungen, als sie für neu zu gründende Museen zum Tragen kommen. Ein kunst- und kulturhistorisch ausgerichtetes Nationalmuseum wird andere Maßstäbe anlegen als ein Regionalmuseum, eine textile Fachsammlung, ein Industrie- oder Designmuseum. So wurde in Nürnberg nie „Mode" in einem avantgardistischen Sinne gesammelt, wie man sie etwa bei einem Modemuseum erwartet, und es erscheint weder sinnvoll noch machbar, dies im großen Stil nachzuholen. Auch der regionale Aspekt, den man bei einem Stadt- oder Landesmuseum erwartet, muss hinter möglichst breit gefächerten Provenienzen des deutschsprachigen Kulturraumes zurücktreten. Grundsätzlich beinhaltet die Konzentration auf historisch gewachsene Sammlungsstrukturen ein Stück Museumsidentität, das in den Schausammlungen zum Ausdruck kommen sollte. Dennoch bleibt auch für die Textil- und Kleidungssammlung das grundsätzliche Problem einer Fortschreibung der Bestände in die Gegenwart eines der schwierigsten, das jedoch zumal im Alltagsbereich weniger durch ein Sammlungskonzept mit starren Vorgaben lösbar erscheint, als vielmehr durch die Auswahl von Objekten, deren Übernahme aufgrund vielfältiger, gut dokumentierter und museal darstellbarer Kontextbezüge sinnvoll erscheint.

Forschung

Wenn der Punkt Forschung erst an dieser Stelle auftaucht, bedeutet dies nicht, dass alles bisher Aufgeführte ohne Forschung vonstatten ginge. Wissenschaftliche Arbeit ist Voraussetzung für jede Ausstellungskonzeption, jede Publikation ebenso wie für jeden Ankauf, ohne die das in Frage kommende Objekt in seiner Bedeutung weder zu erkennen noch abzuwägen ist. Im eigenen Haus veranstaltete und externe Tagungen sind auch für die Mitarbeiter eines Museums ein wichtiges Forum für den wissenschaftlichen Diskurs. Nicht zuletzt zahlreiche Anfragen, die tagtäglich per Post, E-Mail und Telefon ankommen, sind oft nicht ohne umfangreiche Recherchen zu beantworten. Längerfristige Forschungsaufgaben sind wissenschaftliche Bestandskataloge als ureigenste Museumsaufgabe sowie abteilungsspezifische und abteilungsübergreifende Projekte. Die jüngsten Gesamtbestandskataloge der Textilabteilung datieren aus den Jahren 1896 und 1901, so dass

die 1869 mit dem ersten Katalog Essenweins eingenommene Vorreiterrolle des Germanischen Nationalmuseums auf diesem Gebiet längst verbraucht ist.[32] Ein Teilkatalog der Kostümabteilung erschien anlässlich der Neuaufstellung 1924. 1932 veröffentlichte Rudolf Helm seinen Katalog „Die bäuerlichen Männertrachten im Germanischen Nationalmuseum".[33] 2002 legte das Museum zur Ausstellung „Kleiderwechsel" nach langer Pause wieder einen Textilkatalog vor, der als erster Band einer neuen Publikationsreihe zu den Dauerausstellungen eine Mittelstellung zwischen Bestands- und Sonderausstellungskatalog einnimmt.[34] Neben dem Fachpublikum richtet er sich ausdrücklich auch an den am Sujet Kleidung interessierten Besucher und Leser, so dass die im Museum geleistete Forschungsarbeit hier gezielt einen neuen Adressatenkreis erreichen möchte. Im Manuskript abgeschlossen ist der von Claudia Selheim im Rahmen des Projekts „Kleiderwechsel" erarbeitete Bestandskatalog der Trachtensammlung Kling, der diesen nunmehr weitgehend deponierten Sammlungsbereich auf neue Weise zugänglich machen wird (Abb. 3).[35] Schließlich eröffnet die Tatsache, dass für das Germanische Nationalmuseum zum Teil vertraglich fixierte Kooperationen mit Universitäten und anderen Forschungseinrichtungen an Bedeutung gewinnen, auch der Textilabteilung neue Möglichkeiten. Dabei darf man aber nicht vergessen, dass jede neben der Museumsarbeit zu leistende Lehr- und Forschungstätigkeit ein zusätzliches zeitintensives und verantwortungsvolles Engangement bedeutet, das bei der bestehenden Personalstruktur innerhalb der Sammlungen nur schwer zu leisten ist.

Abb. 3: Büste mit Frauentracht aus Niederbayern aus der Trachtensammlung Oskar Kling, um 1800/1905.

Dienst- und Serviceleistungen

Einen immer größeren Raum innerhalb der Museumsarbeit beanspruchen wissenschaftliche Dienstleistungen aller Art. Dazu zählen Auskünfte und die Bereitstellung von Sammlungsobjekten für Forschungen auswärtiger Wissenschaftler, Führungen für Fach- und Studentengruppen sowie in bestimmtem Turnus zu leistende allgemeine Führungen durch die Sammlungen. Zweimal im Jahr finden im Germanischen Nationalmuseum Begutachtungsaktionen statt, bei denen private Objekte bestimmt und beurteilt werden. Auch die bereits erwähnten Anfragen gehören hierher und endlich „Events" wie Museumsnächte und Feste, bei denen Textilabteilungen bisweilen in die Lage kommen, den Organisatoren zu vermitteln, dass Textilien lichtempfindlich sind, dass sie keine verrauchte Luft vertragen oder der Aufwand, ein fragiles Objekt für einen Abend auszustellen, kaum zu verantworten ist.

Restaurierung und Konservierung

Für alle Fragen der Konservierung und Restaurierung von Textilien existiert am Germanischen Nationalmuseum seit 1970 eine eigene Textilrestaurierung. Seit 1984 sind die zwölf Restaurierungsabteilungen des Hauses im Institut für Kunsttechnik und Konservierung zusammengefasst, das nicht nur für die Textilsammlung einen unverzichtbaren Partner im Bereich der materialorientierten und technologischen Forschung darstellt.[36] Wenngleich damit ein wesentlicher Bereich des Umgangs mit textilen Objekten in die Hände von Fachkräften abgegeben werden kann, müssen sich auch Wissenschaftler und Museumsleitung der besonderen Bedingungen beim Umgang mit Textilsammlungen bewusst sein, müssen hinter notwendigen, oft langwierigen Maßnahmen stehen, müssen lernen, dass in Ausstellungen Klima, Materialien und Montierungen stimmen müssen und dass gerade mit hochempfindlichen Textilien nicht alles Wünschenswerte machbar ist.

Anmerkungen

1 (ohne Autor): Die Sammlung von Webereien und Stickereien im germanischen Museum. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 2/1855, Sp. 315–318, hier Sp. 315.
2 Zu Selbstverständnis, Museums- und Sammlungsgeschichte Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz: Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. München, Berlin 1978; Germanische Nationalmuseum (Hg.): Das Germanische Nationalmuseum. Gründung und Frühzeit. Ausstellungskatalog. Nürnberg 2002.
3 (ohne Autor): Die Sammlung von Webereien, Sp. 316.
4 August Essenwein: 18. Jahresbericht des germanischen Nationalmuseums (für 1871). Nürnberg 1872; Zur Geschichte der Textilsammlung: Leonie von Wilckens: Textilien und Kostüme. In: Deneke/Kahsnitz: Das Germanische Nationalmuseum, S. 791–813. – Jutta Zander-Seidel: Die Kostüm- und Trachtensammlung des Germanischen Nationalmuseums im Spiegel ihrer Aufstellungen. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1998, S. 182–185.
5 Bernward Deneke: Die volkskundlichen Sammlungen. In: Deneke/Kahsnitz: Das Germanische Nationalmuseum, S. 885–947, besonders S. 893.
6 Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Nationalmuseums. Wegweiser für die Besuchenden. Nürnberg 1882, S. 139.
7 Claudia Selheim: Oskar Kling und die Trachtensammlung des Germanischen Nationalmuseums. In: Jahrbuch für Volkskunde N.F. 20, 1997, S. 106–115; Claudia Selheim: „Eine große und sehr planvoll angelegte Sammlung von Volkstrachten aller deutscher Stämme“ – Sammlung und Sammlungsstrategie des Dr. Oskar Kling. In: Mäzene, Schenker, Stifter. Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Nürnberg 2002, S. 95–103.
8 Zum Begriff: Gabriele Mentges: Die Besonderheit textiler Kultur. Thesen und Überlegungen für eine museale Kultur. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1998, S. 216–218.
9 Dazu grundlegend Wolfgang Brückner: Mode und Tracht. Ein Versuch. In: Klaus Beitl und Olaf Bockhorn (Hg.): Kleidung – Mode – Tracht. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1986 in Lienz. Wien 1987, S. 15–43.
10 August Essenwein: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Gewebe und Stickereien, Nadelarbeiten und Spitzen aus älterer Zeit. Nürnberg 1869; Daniel Rock: Textile Fabrics. London 1870.
11 Donald King: Textiles and the Origins of Printing in Europe. In: Pantheon 20, 1962, S. 23–30.
12 Deneke/Kahsnitz: Textilien und Kostüme, S.246–248.
13 Eberhard W. Kornfeld: Textilarbeiten nach Entwürfen von E.L. Kirchner der Davoser Jahre. Werkverzeichnis. Bern 1999, Nr. 4.
14 Jutta Zander-Seidel: Politik als Dekor. Zeitgeschichtliche Motive auf Stoffdrucken des 18. und 19. Jahrhunderts. Mit einem Katalog der politischen Stoffdrucke des 18./19. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1989, S. 309–340.
15 Peter-Klaus Schuster (Hg.): Peter Behrens und Nürnberg. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Germanisches Nationalmuseum. München 1980, Nr. 181–182.
16 Claudia Selheim in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2004, S. 189.
17 Jutta Zander-Seidel in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1997, S. 193.
18 August Essenwein: Katalog der im germanischen Museum befindlichen kirchlichen Einrichtungsgegenstände und Geräthschaften. Nürnberg 1871; Wilckens: Textilien und Kostüme, S. 804–806.

19 Diözesanmuseum Hildesheim (Hg.): Schatzkammer auf Zeit. Ausstellungskatalog. Hildesheim 1991, Nr. 59 (mit älterer Lit.); Reinhold Baumstark (Hg.): Rom und Byzanz: Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Bayerisches Nationalmuseum München. München 1998, Nr. 83; Leonie von Wilckens: Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500. München 1991, S. 209–210, 212.
20 Martin Kügler: Die „Kirchliche Kunst-Anstalt Hagn & Wiedemann" in Landshut, gegr. 1889. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1999, S. 284–290; Jutta Zander-Seidel in Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1999, S. 310–311.
21 Jutta Zander-Seidel: Kleiderwechsel. Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. Nürnberg 2002.
22 Claudia Selheim: Die Entdeckung der Tracht um 1900. Die Sammlung Oskar Kling zur ländlichen Kleidung im Germanischen Nationalmsuseum (erscheint voraussichtlich 2005).
23 Walter Fries: Die Kostümsammmlung des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. Besprochen aus Anlass ihrer Neuaufstellung im Jahre 1924. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1924/25, S. 3–65.
24 Museumsdirektor Ernst Heinrich Zimmermann an L. Labbé, Frankfurt a.M., 27.11.1933, zitiert nach Deneke: Die volkskundlichen Sammlungen, S. 933.
25 Heinrich Kohlhaussen: 87. Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums (für 1940). Nürnberg 1941, S. 59, 67.
26 Frank Matthias Kammel (Hg.): Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2000
27 Jutta Zander-Seidel: „Nous vivons pour vous aimer" – Freundschafts- und Erinnerungsschmuck des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Yasmin Doosry: Käufliche Gefühle. Freundschafts- und Glückwunschbillets des Biedermeier. Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum. Band 7. Nürnberg 2004, S. 93–114.
28 Gerhard Bott (Hg.): Ländlicher Schmuck aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 1982.
29 Zum Problemkreis Kleidung im Museum: Wolfgang Brückner (Hg.): Bekleidungsgeschichte und Museum. Symposion in Schloß Hofen 13.–16.10.1988. Bregenz 1988.
30 Allgemein zu Depotfragen: Walter Fuger und Kilian Kreilinger (Hg.): Das Museumsdepot. Grundlagen, Erfahrungen, Beispiele. Museumsbausteine. Band 4. München 1998.
31 Jutta Zander-Seidel: Spätmittelalterliche Bildteppiche aus Nürnberger Kirchen im Germanischen Nationalmuseum. In: Mäzene, Schenker, Stifter. Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Nürnberg 2002, S. 137–140.
32 Essenwein: Gewebe und Stickereien; Theodor Hampe: Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. 1. Teil: Gewebe und Wirkereien, Zeugdrucke. Nürnberg 1896; Hans Stegmann: Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. 2. Teil: Stickereien, Spitze und Posamentierarbeiten. Nürnberg 1901.
33 Rudolf Helm: Die bäuerlichen Männertrachten im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Heidelberg 1932.
34 Zander-Seidel: Kleiderwechsel.
35 Selheim: Tracht.
36 Anneliese Streiter und Erika Weiland: Entwicklung der Textilrestaurierung in Deutschland nach 1945. In: Spannungsfeld Restaurierung. AdR-Schriftenreihe zur Restaurierung und Grabungstechnik 2, 1996, S. 119–125; Arnulf von Ulmann

(Hg.): Anti-Aging für die Kunst. Restaurieren – Umgang mit den Spuren der Zeit. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2004.

Literatur

Baumstark, Reinhold (Hg.): Rom und Byzanz: Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Bayerisches Nationalmuseum München. München 1998.

Bott, Gerhard (Hg.): Ländlicher Schmuck aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 1982.

Brandt, Michael (Hg.): Schatzkammer auf Zeit: die Sammlungen des Bischofs Eduard Jakob Wedekin 1796–1870. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Diözesanmuseum Hildesheim. Hildesheim 1991.

Brückner, Wofgang (Hg.): Bekleidungsgeschichte und Museum. Symposion in Schloß Hofen 13.–16.Oktober 1988. Bregenz 1988.

Brückner, Wolfgang: Mode und Tracht. Ein Versuch. In: Beitl, Klaus und Olaf Bockhorn (Hg.): Kleidung – Mode – Tracht. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1986 in Lienz. Wien 1987, S. 15–43.

Deneke, Bernward und Rainer Kahsnitz: Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. München, Berlin 1978.

Deneke, Bernward: Die volkskundlichen Sammlungen. In: Deneke, Bernward und Rainer Kahsnitz: Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. München, Berlin 1978, S. 885–947.

Diözesanmuseum Hildesheim (Hg.): Schatzkammer auf Zeit. Ausstellungskatalog. Hildesheim 1991.

Essenwein, August: 18. Jahresbericht des germanischen Nationalmuseums (für 1871). Nürnberg 1872.

Essenwein, August: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Gewebe und Stickereien, Nadelarbeiten und Spitzen aus älterer Zeit. Nürnberg 1869.

Essenwein, August: Katalog der im germanischen Museum befindlichen kirchlichen Einrichtungsgegenstände und Geräthschaften. Nürnberg 1871.

Fries, Walter: Die Kostümsammmlung des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg. Besprochen aus Anlass ihrer Neuaufstellung im Jahre 1924. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1924/25, S. 3–65.

Fuger, Walter und Kilian Kreilinger (Hg.): Das Museumsdepot. Grundlagen, Erfahrungen, Beispiele. Museumsbausteine. Band 4. München 1998.

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hg.): Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Nationalmuseums. Wegweiser für die Besuchenden. Nürnberg 1882.

Großmann, G. Ulrich (Hg.): Das Germanische Nationalmuseum. Gründung und Frühzeit. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2002.

Hampe, Theodor: Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. 1. Teil: Gewebe und Wirkereien, Zeugdrucke. Nürnberg 1896.

Helm, Rudolf: Die bäuerlichen Männertrachten im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Heidelberg 1932.

Kammel, Frank Matthias (Hg.): Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2000.

King, Donald: Textiles and the Origins of Printing in Europe. In: Pantheon 20, 1962, S. 23–30.

Kohlhaussen, Heinrich: 87. Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums (für 1940). Nürnberg 1941.
Kornfeld, Eberhard W.: Textilarbeiten nach Entwürfen von E.L. Kirchner der Davoser Jahre. Werkverzeichnis. Bern 1999.
Kügler, Martin: Die „Kirchliche Kunst-Anstalt Hagn & Wiedemann“ in Landshut, gegr. 1889. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1999, S. 284–290.
Mentges, Gabriele: Die Besonderheit textiler Kultur. Thesen und Überlegungen für eine museale Kultur. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1998, S. 216–218.
(ohne Autor): Die Sammlung von Webereien und Stickereien im germanischen Museum. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 2/1855, Sp. 315–318.
Rock, Daniel: Textile Fabrics. London 1870.
Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Peter Behrens und Nürnberg. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Germanisches Nationalmuseum. München 1980.
Selheim, Claudia: „Eine große und sehr planvoll angelegte Sammlung von Volkstrachten aller deutscher Stämme“ – Sammlung und Sammlungsstrategie des Dr. Oskar Kling. In: Mäzene, Schenker, Stifter. Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Nürnberg 2002, S. 95–103.
Selheim, Claudia: Die Entdeckung der Tracht um 1900. Die Sammlung Oskar Kling zur ländlichen Kleidung im Germanischen Nationalmuseum (erscheint voraussichtlich 2005).
Selheim, Claudia: Oskar Kling und die Trachtensammlung des Germanischen Nationalmuseums. In: Jahrbuch für Volkskunde N.F. 20, 1997, S. 106–115.
Stegmann, Hans: Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums. 2. Teil: Stickereien, Spitze und Posamentierarbeiten. Nürnberg 1901.
Streiter, Anneliese und Erika Weiland: Entwicklung der Textilrestaurierung in Deutschland nach 1945. In: Spannungsfeld Restaurierung. AdR-Schriftenreihe zur Restaurierung und Grabungstechnik 2, 1996, S. 119–125.
Ulmann, Arnulf von (Hg.): Anti-Aging für die Kunst. Restaurieren – Umgang mit den Spuren der Zeit. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2004.
Wilckens, Leonie von: Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500. München 1991.
Wilckens, Leonie von: Textilien und Kostüme. In: Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz: Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. München, Berlin 1978, S. 791–813.
Zander-Seidel, Jutta: Die Kostüm- und Trachtensammlung des Germanischen Nationalmuseums im Spiegel ihrer Aufstellungen. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1998, S. 182–185.
Zander-Seidel, Jutta: Kleiderwechsel. Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. Nürnberg 2002.
Zander-Seidel, Jutta: „Nous vivons pour vous aimer“ – Freundschafts- und Erinnerungsschmuck des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Doosry, Yasmin: Käufliche Gefühle. Freundschafts- und Glückwunschbillets des Biedermeier. Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum. Band 7. Nürnberg 2004, S. 93–114.
Zander-Seidel, Jutta: Politik als Dekor. Zeitgeschichtliche Motive auf Stoffdrucken des 18. und 19. Jahrhunderts. Mit einem Katalog der politischen Stoffdrucke des 18./19. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1989, S. 309–340.
Zander-Seidel, Jutta: Spätmittelalterliche Bildteppiche aus Nürnberger Kirchen im Germanischen Nationalmuseum. In: Mäzene, Schenker, Stifter. Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Nürnberg 2002, S. 137–140.

Abbildungen

Abb. 1: Erworben 1998, Leihgabe der Ernst-von-Siemens-Stiftung, München. Inv. Nr. Gew 5048. Fotograf: Jürgen Musolf, Germanisches Nationalmuseum.
Abb. 2: Ausstellung „Kleiderwechsel. Fotograf: Jürgen Wolff, Staatliches Hochbauamt Nürnberg I.
Abb. 3: Kostümteile, Schmuck und Figurine aus dem Zeitraum 1800 bis 1905. Inv. Nr. Kling K 283. Fotograf: Jürgen Musolf, Germanisches Nationalmuseum.

Dagmar Neuland-Kitzerow

Sammlungen – als kulturhistorisches Gedächtnis und Inspiration

Einige Blicke auf die textilen Sammlungen des Museums Europäischer Kulturen bei den Staatlichen Museen zu Berlin – SPK

Der geordnete Blick – Aspekte der Sammlungsgeschichte

Das Sammeln textiler Objekte gehört mit zu den Basisideen der Gründung des Berliner Museums 1889. Als die Vorläuferinstitution des heutigen Museums Europäischer Kulturen im Jahr 1889 auf Initiative von Rudolf Virchow und anderer Förderer als private Sammlung gegründet wird, erhält die Sammlung den bezeichnenden Namen „Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes". Grundgedanke dieser Sammlungsbestrebungen ist die Rettung jener Kulturzeugnisse, deren Verschwinden unter den Einflüssen der zunehmenden Industrialisierung befürchtet wird. Das Interesse ist zunächst vor allem auf die ländliche Bevölkerung und ihre Lebensäußerungen gerichtet. Im Zuge der ersten Sammlungen gelangen deshalb vor allem Festtrachten, Zubehör und Haustextilien aus verschiedenen ländlichen Regionen Deutschlands und aus angrenzenden Territorien in die Sammlung. Die zumeist reich verzierten textilen Objekte, wie beispielsweise Trachtenteile aus Bayern und silberner Frauenschmuck aus Norddeutschland, erfahren in der Sammlungsdokumentation zunächst eine regionale Zuordnung. Dieses Prinzip gilt zu diesem Zeitpunkt für alle Objekte, die nach und nach den Museumsbestand ausmachen. Virchows inhaltlicher Anspruch, „denn niemand kann sagen, wo die Kunst beginnt und wo die Arbeit des täglichen Lebens endet", den er 1889 in der „Gartenlaube" öffentlich macht[1], und der durchaus darauf zielt, auch Objekte im Museum zu bewahren, die nicht reich verziert, sondern Ausdruck von Arbeits- und Herstellerprozessen sind, findet in den ersten Jahrzehnten in den textilen

Sammlungen kaum seinen Niederschlag. Vielmehr wird eine Vielzahl repräsentativer, geschmückter textiler Objekte zusammengetragen. Die Gesamtzahl der musealen Objekte umfasst bereits nach zwei Jahren intensiver Sammeltätigkeit 4400 Inventarnummern, darunter viele textile Objekte.[2]

Die beengten Raumverhältnisse lassen jedoch selbst eine konsequent regionale Aufstellung nicht zu und so ist dokumentiert, dass viele Objekte verpackt bleiben müssen. Die Aufbewahrungs- und Präsentationsbedingungen für alle Objekte, einschließlich der textilen Schätze, sind unzureichend. Beengte Bedingungen lassen die konsequente Handhabung der vergleichenden Ordnungsprinzipien, die dem Regionalprinzip folgen, jedoch kaum zu. Für unseren Blick in die Geschichte der Sammlung ist dabei interessant, dass nicht nur deutsche Regionallandschaften, sondern europäische Strukturen in den Sammlungen Berücksichtigung finden sollen, wenngleich der jeweilige Sammlungsumfang unterschiedlich ausfällt. Der Regionalkatalog verzeichnet folgende Stichworte: I a Ostpreußen, I b Westpreußen, I c Pommern, I d Posen, I e Schlesien, I f Brandenburg/Berlin, I g Provinz Sachsen/Magdeburg, I h Provinz Hessen/Nassau, I i Rheinprovinz, I k Westfalen, I l Hannover, I m Schleswig-Holstein, II a Mecklenburg, II b Oldenburg, II c Hamburg/Vierlande, II d Bremen, II e Lübeck, III a Sachsen, III b Anhalt, III c Braunschweig, III d Thüringen, III e Lippe/Detmold, III f Schaumburg/Kippe, IV a Bayern, IV b Württemberg, IV c Baden, IV d Elsass, IV g Hessen/Darmstadt, V a Estland, V b Tirol, V c Russland, VI b Türkei, VI c Griechenland, VI Siebenbürgen/Bosnien/Ungarn, VI f Oberösterreich/Böhmen, VI g Salzburg/Tirol, VI h Italien, VI k Schweiz, VII a Frankreich, VII Spanien, VII Holland, VIII a Dänemark, VIII b Norwegen, VIII c Schweden, IX b Belgien.

Im Jahr 1904, die Sammlung umfasst inzwischen einen Wert von ca. 200 000 Mark, wird sie als „Sammlung für deutsche Volkskunde“ an den Staat übergeben und der prähistorischen Abteilung des Völkerkundemuseums zugeordnet.[3]

Das Inventarbuch verzeichnet in den darauf folgenden Jahrzehnten im Textilbereich vor allem den Erwerb von Kopfbedeckungen, Trachtenteilen und -zubehör, Schmuck, Handarbeiten und Textilmuster, Haustextilien und Tüchern. Es sind darunter auch hervorhebenswerte Einzelstücke, wie das 1910 erworbene Hungertuch aus Telgte bei Münster sowie Trachtenpuppen und Stickmustertücher aus ver-

schiedenen Regionen Deutschlands und Europas. Bis in die 1930er Jahre behalten die regionalen Dokumentationsstrukturen und ebenso die inhaltlichen Schwerpunkte Gültigkeit. Vor allem im Rahmen von Volkskunstausstellungen, so 1909 bei Wertheim in Berlin[4] oder 1929 in der Akademie der Künste in Berlin[5], finden Teile der textilen Sammlungen besondere öffentliche Aufmerksamkeit.

Unter der Leitung von Konrad Hahm, der ab 1928 Leiter an der damaligen Sammlung für deutsche Volkskunde ist und dessen Interesse darauf zielt, mehr öffentliches Interesse zu erreichen, finden neben Ausstellungen viele Vorträge und Führungen durch die Sammlungen statt. Parallel zu diesen öffentlichkeitswirksamen Aktivitäten erfolgt unter der Leitung von Hahm eine inhaltliche Neustrukturierung der Sammlungen[6] als auch deren gezielte Erweiterung. Priorität in der Sorge für die Objekte erhält das Material. Um aber auch die reichhaltigen Sammlungen besser erschließen zu können, wird eine neue detaillierte Systematik erarbeitet, deren Grundstrukturen bis heute das Ordnungssystem in der Bewahrung der Sammlungen definieren. Mit der Schaffung dieser neuen Kriterien für die Bewahrung und die innere Ordnung sind schrittweise auch verbesserte Aufbewahrungs- und Konservierungsbedingungen geplant. Diese tragen der Tatsache Rechnung, dass in Ausstellungen nicht mehr nur vergleichende „Objekte in Massen“ präsentiert werden, sondern gute konservatorische Bedingungen dafür geschaffen werden, dass die Sammlungsgegenstände in den Magazinen gut bewahrt sein sollen. Die Sammlung von Textilien umfasst zu diesem Zeitpunkt etwa 7000 bis 8000 Objekte.[7] Noch immer prägen vor allem Trachten in ihren vielen textilen Bestandteilen und deren Zubehör, wie Handschuhe, Brustlätze, Frauenhauben sowie Haustextilien und textile Produkte der vor allem weiblichen Handarbeit, z.B. Brettchenwebemuster und Stickmustertücher, das Profil der textilen Sammlungen. Ein Schwerpunkt für Neuerwerbungen liegt in diesen Jahrzehnten auf Frauentrachten, Stickmustertüchern[8] und Haustextilien sowie auf einzelnen Spezialgruppen, wie beispielsweise ostpreußischen Teppichen.[9] Die Sammlung von Teppichen entsteht als Ergebnis detaillierter Forschung, die insbesondere durch Konrad Hahm, dem Direktor der Sammlung, geleistet wird.

Die neue systematische Bestandsübersicht, in mehr als 90 textile Gruppen in der Arbeitskartei unterteilt, erfasst auch jene textilen Materialien, die an anderen Objektgruppen, beispielsweise an Puppen

und Puppenkleidung, an Objekten zum Lebens- und Jahreslauf usw. vorkommen und lässt Querverweise zu. Ebenso ermöglicht diese mehrgliedrige Systematik eine gezielte Fürsorge für spezifische Sammlungsgruppen. In diesen Zeitraum ist ebenfalls zu datieren, dass eine explizite, ausgewiesene Betreuung einzelner Sammlungsteile einsetzt. Konservatorische Maßnahmen am Bestand und die Vorführung sowie Vermittlung traditioneller textiler Techniken bilden einen Arbeitsschwerpunkt des seit 1935 selbständigen Staatlichen Museums für deutsche Volkskunde. Inhaltlich finden sich ab 1934, mit der Selbständigkeit der Abteilung Europa und ihrer Zugliederung zu einer Abteilung Eurasien, europäische Sammlungsteile sowohl in der volkskundlichen Abteilung als auch in der Abteilung „Eurasien“.[10]

Die systematische und gezielte Arbeit an den Sammlungen findet Anfang der 1940er Jahre ein jähes Ende durch die Rückkehr des Krieges nach Deutschland. Das hat zur Folge, dass 1943/44 viele Bestände ausgelagert werden, keine konservatorische Betreuung stattfinden kann und kaum eine systematische Ergänzung der Sammlungen möglich ist.

Als Ergebnis des Zweiten Weltkriegs sind die Bestände der volkskundlichen Sammlungen durch die Folgen von Auslagerung und unmittelbarer Kriegseinwirkungen um 80 % reduziert. Dies betrifft auch die textilen Sammlungen.[11]

In den Nachkriegsjahren ist das Museum entsprechend der politischen Nachkriegsordnung gespalten, und die getrennten Museumsteile benötigen einige Jahre, um wieder Arbeitsmöglichkeiten aufzubauen.

Bei den Staatlichen Museen zu Berlin auf der Museumsinsel im Osten der Stadt Berlin setzt Ende der 1940er/Anfang der 1950er Jahre der Neubeginn ein. Für die Sammlungen des Museums für Volkskunde, zwischen 1953–1957 als Museum für deutsche Volkskunst bezeichnet, wird zunächst in Kompensation der Bestandsverluste ein Anknüpfen an traditionelle Themen und entsprechende textile Bereiche versucht. Die Neuzugänge der textilen Sammlungen umfassen deshalb unter anderem Trachtenteile aus der Niederlausitz, Thüringen und Mecklenburg. Ebenso werden die textilen Restbestände geborgen und erfasst. Parallel dazu findet schrittweise eine Erweiterung der Sammelperspektive statt, so z.B. auf textile Güter und Kleidung aus der ländlichen Arbeitswelt. Auf diese Weise gelangen thüringische Fuhrmannskittel, Handwerkskleidung, „Fischerteppiche“ aus der Ostseeregion, einfache Haustextilien sowie Handwerksprodukte in die Sammlung. Im Jahr

1958 erfolgt die Rückführung eines umfangreichen Textilbestandes aus Russland. Dieser enthält vor allem Trachten und Trachtenteile sowie Zubehör.
Im Westteil der Stadt ist man zur gleichen Zeit an zwei Sammlungen mit einer Bestandsaufnahme noch vorhandener Objekte befasst. Zum einen am Museum für Deutsche Volkskunde/Staatliche Museen zu Berlin bei der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, wo an Sammel- und Systematisierungskriterien vor 1945 angeknüpft wird, und zum anderen am Museum für Völkerkunde, so in der Abteilung Europa. Hier erfolgt das Sichten noch vorhandener Bestände, so aus dem Kunstgutlager in Wiesbaden. Ebenso setzen gezielte Neuerwerbungen ein. Das Inventarbuch der Abteilung Europa verzeichnet in diesen Jahren eine Reihe textiler Objekte, wie Trachten und Haustextilien aus Ungarn, Rumänien und Griechenland. Angeknüpft wird hier an das bewährte Prinzip der regionalen Zuordnung aller Sammlungsobjekte.

Orientierungswechsel

Erst zum Ende der 1960er/Anfang 1970er Jahre setzt im Fach Volkskunde ein Paradigmenwechsel ein, der nicht ohne Auswirkung auf die Forschungs-, Ausstellungs- und damit auch Sammlungsthemen bleibt. Die neue thematische Erweiterung der Fachperspektive auf die unterschiedlichsten Sozialgruppen in Stadt und Land, auf die Vielfalt und Differenz von Lebensweise und Kultur fordert auch die Museen heraus, über neue Forschungs- und Sammlungsthemen nachzudenken.
Mit dieser Vorbereitung neuer Forschungs- und Ausstellungsthemen gelangen seit etwa Anfang der 1970er Jahre auch im textilen Bereich völlig neue Aspekte ins Blickfeld der Sammlungen. Indem die Stadt mit ihrer vielfältigen sozialen Struktur und vor allem der industriellen Prägung ihrer alltäglichen Objekte – als Ausdruck zeitgenössischer Lebensbewältigung – in den Blick gerät, werden neuartige Forschungsfragen gestellt und andere textile Objekte, oft industriell hergestellt, für die Sammlungen interessant. Haustextilien, Konfektionierte Kleidung für den Arbeitstag und den Sonntag sowie zeitgenössisches Kleidungszubehör, die Ausdruck einer industriellen Entwicklung in Fertigung, Erwerb und Umgang sind, werden nun zur Forschung und Darstellung neuer Themen herangezogen und damit zu musealen Sammlungsstücken. Ein neuer alltäglicher Umgang mit

textilen Produkten, die, nunmehr industriell hergestellt, nicht mehr als Ausdruck einer individuellen Kreativität gelten können oder das Verhältnis von Produzent und Nutzer neu definieren, beeinflusst auch das Sammeln an den Museen. Dieser Prozess der Neuorientierung für die museale Arbeit verläuft natürlich nicht widerspruchslos. Einige argumentieren, dass die industriell hergestellten und massenhaft genutzten Objekte nicht mehr ausreichend Ausdruck der Kreativität des Einzelnen sind und ob ihres industriellen Hintergrunds vielleicht nicht mehr sammelnswert genug sind? Andere, die dem Paradigmenwechsel – die Erweiterung der fachlichen Orientierung und des Gegenstands von Volkskunde/Ethnologie – folgen, plädieren auch für einen breiteren Ansatz, der die Bewältigung von Alltagen unterschiedlicher sozialer Gruppen thematisiert und in den Mittelpunkt auch von Sammlungen stellt. In dieser Phase gelangen bis in die 1960er Jahre Haustextilien aus ländlichen und städtischen Milieus unterschiedlicher Sozialgruppen sowie Kleidung von Frauen, Männern und Kindern in die Sammlung. Diese Textilien repräsentieren den Durchbruch industrieller textiler Entwicklungen, die in Materialien, Näh- und Verarbeitungstechniken ebenso deutlich werden wie in Strukturen von Textilgebrauch und Kleidungsnutzung. Im Rahmen spezieller Ausstellungsprojekte erfährt die textile Sammlung eine umfangreiche Erweiterung, zahlenmäßig und vor allem inhaltlich. Die ursprüngliche Systematik, die mehr traditionelle Sammlungsaspekte in Gruppen zusammenfasst, erweist sich ab den 1970er Jahren als zu eng. Neue Stichworte werden der Systematik hinzugefügt. Da nicht mehr nur Frauentracht gesammelt wird, sondern städtische und ländliche alltägliche Kleidung ihren Platz in der Sammlung finden muss, spiegeln die Ordnungskriterien auch die erweiterten Inhalte wider, so in den Gruppen „Frauenkleider“ oder „Frauenhosen“. Parallel dazu erfordern die neuen kulturhistorischen Fragen neue Dokumentationsebenen, die über eine technisch-technologische Beschreibung sowie regionale Zuordnung längst hinausgehen. So werden zu vielen Objekten die Nutzungsgeschichten mit sozialen und zeitgenössischen Hintergründen erfasst, und es wird als erstrebenswert formuliert, die textilen Objekte damit wieder „zum Leben zu erwecken“. Scheinbar unspektakuläre Objekte, wie Arbeitskleidung von Männern und Frauen, verschlissene Haustextilien und textile Objekte mit Spuren von Zweit- und Drittverarbeitung finden sich nun in der Textilsammlung und dokumentieren Kleidungsnot und Flickwerk, Bewegungen des

„Kleiderkarussels“ sowie kreative Umnutzungsstrategien. Aber auch modische Variation und Kreativität werden an den Textilien ablesbar. Das Thema Tracht findet aber nach wie vor noch Platz in den erweiterten Sammlungen, teils als historisches Dokument, teils als Zeichen von zeitgenössischer Folklorepflege oder als Ausgangspunkt für modische Inspiration.

Die Textilsammlung der ehemaligen Abteilung Europa, die nun seit 1999 ebenfalls Teil des Museums Europäischer Kulturen ist, gehört zu einem Bestand von ca. 38.000 Ethnographica, die in das Museum Europäischer Kulturen eingehen. Das im Sammlungskonzept erfasste regionale Gebiet reicht in seiner Nord-Süd-Ausdehnung vom Nordatlantik bis zum Mittelmeer und vom Westatlantik bis zum Ural. Sammlungsgeschichtlich finden auch die Kaukasusländer Georgien und Armenien Berücksichtigung. Strukturell findet dies seinen Ausdruck in dem folgenden groben Ordnungssystem. Während römisch II für Europa definiert ist, fassen folgende Untergruppen die einzelnen Regionalgebiete: II a West- und Südeuropa, II b Balkan und Osteuropa, II c Finno-ugrische Völker. Krimtataren und Esten sowie II d den Kaukasus.

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts sind vor allem ethnographische Objekte zusammengetragen worden, welche nicht-industrielle Kulturen verschiedener Regionen dokumentieren. Insbesondere die Themenfelder Haushalt, (Kunst-) Handwerk, religiöses Leben und Feste sowie die landwirtschaftliche Lebenswelt gelten bis in die 1960er Jahre als sammelnswert in der Ethnographie. So gelangen auch zahlreiche Textilien in den Bestand. Heute machen die textilen Objekte ca. 30 % dieses Sammlungsbestandes aus. Ein besonderes Interesse finden immer wieder die Trachten, neben den Haustextilien, der Keramik und den Musikinstrumenten. Je nach wissenschaftlichen Interessen und regionaler Forschungsausrichtung der jeweiligen Leiter der Abteilung Europa findet eine Schwerpunktsetzung statt. In Verantwortung beispielsweise von Heide Nixdorff, die von 1970 bis 1986 Leiterin der Abteilung Europa ist, werden nicht allein bedeutende europäische Ausstellungsthemen präsentiert, wie 1983 „Weiße Westen – Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack“ (Abb. 1). In diesem Zeitraum gelangen ebenso umfassende Sammlungen in den Bestand. Dies führt dazu, dass die Textilsammlung der ehemaligen Abteilung Europa insbesondere für die

Abb. 1: Blick in die Ausstellung „Weisse Westen. Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack.“ Ausstellung 1983. Berlin Dahlem.

Ethnien Tschechen, Slowaken[12] und für die Länder Polen und Rumänien einen reichen Bestand an Trachten und Trachtenteilen sowie vor allem ländlicher Haustextilien aus dem 19. Jahrhundert bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts aufweist. In der Mehrzahl handelt es sich um nicht immer komplette regionalspezifische Trachten und Trachtenteile für Frauen, Männer und Kinder.

Aber auch für die ethnische Gruppe der Sami sowie für die Regionen Portugal, Bulgarien und Ungarn sowie Griechenland befinden sich zahlreiche Textilien in der Sammlung. Aus Portugal sind sogar einige Arbeitskleidungsstücke sowie Haustextilien des 20. Jahrhunderts in die Sammlung gelangt. Der regional ethnisch determinierte Sammlungsansatz ist an diesen Beständen jedoch bis heute ablesbar. Auch in der Bewahrung bzw. dem Ordnungssystem der Objekte ist das deutlich, da auch die Deponierung und Dokumentation bis heute dem regional-ethnischen Prinzip folgt. Diskussionen um eine Veränderung der Bewahrungsbedingungen werden im Museum Europäischer Kulturen wohl geführt, eventuelle Veränderungen jedoch nur sehr behutsam angestrebt. Denn jedes der inhaltlichen Ordnungs- und Bewahrungskriterien hat seine Vor- und Nachteile. Zielen beispielsweise Anfragen und wissenschaftliche Recherche auf die regional-ethnische Spezifik, die in den

unterschiedlichen Sach- und Materialgruppen ihren Ausdruck findet und zudem auf vorindustrielle Gesellschaften beschränkt ist, dann ist der Zugang über die regional-ethnische Struktur ideal. Werden jedoch wissenschaftliche Fragestellungen erörtert, die auf komplexe vergleichende Fragen zielen und eine historische Perspektive aufweisen, dann erweist sich eine nach Material und übergreifender Systematik geordnete Sammlung als tragfähiger. Die Bewahrungsbedingungen für die meisten textilen Objekte sind, gemessen an heutigem Wissen von Restauratoren, ungleich besser als je zuvor. Vielfach können die textilen Schätze unter Studiensammlungsbedingungen erschlossen werden[13] (Abb. 2). Dieses konservatorische Wissen um die Bedeutung guter Lagerung, unter Ausschluss von Licht und unter Einsatz neutraler Depotmaterialien sorgt für eine möglichst gute Erhaltung der Textilsammlung für die folgenden Generationen.

Abb. 2: Einblick in das Depot der Textilsammlung. Trachtenjacken im Museum Europäischer Kulturen. Berlin 2004.

Alte Sammlungen – neue Fragen

Parallel zur sachgerechten Bewahrung sehen wir uns in der Pflicht, das in der Sammlung ruhende Wissen für die Erklärung historischer Lebenswelten zu erschließen und Anregungen dafür zu entnehmen, wie die Sammlung weiterentwickelt werden kann.

Mit der Gründung des Museums Europäischer Kulturen im Jahr 1999, entstanden aus der Vereinigung der Abteilung Europa des ehemaligen Museums für Völkerkunde (heute Ethnologisches Museum) und dem Museum für Volkskunde, hervorgegangen aus dem Museum für Deutsche Volkskunde/Staatliche Museen West-Stiftung Preußischer Kulturbesitz und dem Museum für Volkskunde/Staatliche Museen

Ost (1992), fand auch eine administrative Zusammenführung aller Sammlungen statt. Diese bilden heute das „lebendige" Grundkapital des Museums und eröffnen mehrere Perspektiven, mit ihnen umzugehen und sie zu erweitern. Vor allem aber gilt es, sie als kulturelles Kapital zu bewahren und zu nutzen und an die historischen Sammlungen neue Fragen zu stellen.

Der Blick auf die heute am Museum Europäischer Kulturen vorhandenen textilen Sammlungen offenbart Vielfalt und Reichtum: an textilen Materialien, Techniken, an textiler Verwendung und historischer Dimension. Zwischen 25000 und 30000 textile Objekte gehören zur Sammlung. Diese Zahl exakt zu definieren ist deshalb so schwierig, weil sich nicht immer nur ein Objekt einer Nummer zuordnen lässt und sich zudem viele Objekte in der Sammlung befinden, die mit textilen Materialien kombiniert sind.

Der reiche Textilbestand bietet jedoch in jedem Fall die Basis für eine Vielzahl von wissenschaftlichen Erörterungen und Darlegungen zu kulturhistorischen, ethnographisch-sozialhistorischen und ästhetisch-künstlerischen Fragen. Andererseits ist der Bestand selbst kulturelles Kapital, als Spiegel von Lebensbewältigung und menschlichem Wissen, und ist damit immer wieder Ausgangspunkt für das weitere Sammeln, Forschen und Ausstellen. In Darlegung der Erfahrungen der letzten Jahre können folgende ausgewählte Themen beispielhaft genannt werden.

1. Eine der wesentlichen Profillinien des Museums Europäischer Kulturen ist es, sich mit dem Thema der Kulturkontakte in Europa zu befassen. Seit dem Jahr 2000 finden deshalb einmal im Jahr „Kulturtage im MEK" statt. Hier werden unter einem ausgewählten Thema Menschen einer Region oder eines Landes vorgestellt. Mit kleineren Ausstellungen sowie wissenschaftlichen und musikalischen Veranstaltungen wird, häufig in Verknüpfung von historischer Perspektive und gesellschaftlichen Gegenwartsprozessen, Museumsbestand präsentiert und hinterfragt. Im Jahr 2000 werden beispielsweise historische textile Sammlungsstücke der Sami zum Ausgangspunkt für eine Begegnung mit Sami-Kunsthandwerkern von heute.[14] Während die Besucher die historischen Objekte mit denen der Gegenwart vergleichen, werden die Stücke für die Kunsthandwerker aus dem Norden Schwedens zu einer Begegnung mit ihrer eigenen Geschichte und mit textilen Techniken, die fast vergessen sind.

2. Kontinuierlich bilden einzelne textile Bestände und Sammlungsgruppen Ausgangspunkte für spezielle Workshops und Seminare. Orientiert am historischen Material erarbeiten Textilkünstlerinnen und -künstler neue Kreationen, die zum Ausdruck eines modernen und sehr gegenwärtigen Lebensgefühls werden und zudem traditionelle handwerkliche Techniken pflegen.
3. Die textilen Sammlungen des Museums Europäischer Kulturen sind nicht unter kostümgeschichtlichen Aspekten zusammengetragen worden, sondern dokumentieren vor allem alltagsgeschichtliche Aspekte von Kleidung und textiler Nutzung. Trotzdem transportieren die vorhandenen Kleidungsstücke der Frauen-, Männer- und Kindergarderobe, die sowohl ländlich-regionalem Raum als auch städtischen Milieus zwischen dem 18. Jahrhundert und der Gegenwart zugeordnet werden können, modische Aspekte und Elemente zeitgenössischen Kleidungsdesigns sowie dessen Gebrauch. Für Studierende von Kunst- und Modeschulen wird dieser textile Bestand zur Quelle künstlerischer Ideen und modischer Kreationen. Die Sammlung wird kontinuierlich genutzt, Einzelstücke und Ensembles werden in Schnittführung und Materialien erforscht und geben Anregungen zum Gebrauch von textilem Gut.[15]
4. Die reiche Sammlung an Textilmustern und Haustextilien, von Borten, Bändern und Tüchern sowie zu materialspezifischen Sammlungsgruppen, so zur Vielfalt der Spitzen, ist Demonstrationsmaterial zeitgenössischer Textilkunst vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Handwerkliches Vermögen des Textilgewerbes als auch Standards der Industriekultur werden damit ebenso dokumentiert und bewahrt wie individuelle Fertigkeiten, vor allem weiblicher Handarbeit. Zahlreiche Ausstellungen und Publikationen präsentieren Forschungen dazu.[16] Die Ausstellung „Kleidung zwischen Tracht und Mode“ (Abb. 3), präsentiert von 1989 bis 1991, greift in die Darstellung von Tracht und ihrer regionalen Spezifik mit Kleidungsthemen wie städtische Alltagskleidung, Kleidung als Zeichen und als modischer Orientierungspunkt breite Themenfelder auf.

Abb. 3: Blick auf den Ausstellungsabschnitt Kleidungsbedingungen der 1950er/60er Jahre. Berlin Museumsinsel.

Sammlungsstrategien und Ausstellungsprojekte

Das Sammeln von Objekten für den Museumsbestand wird nicht dem Zufall überlassen. Obwohl Objektangebote zur Vervollständigung von Sammlungslinien angenommen werden, gelangen die meisten Museumsobjekte im Rahmen von Ausstellungs- oder Publikationsprojekten oder als Ergebnis gezielter Sammelreisen ins Museum. Diese Vorgehensweise sichert die gezielte Sammlungserweiterung und die damit einhergehende notwendige Forschungsarbeit. Beispielhaft seien hier nur einige Projekte aus den letzten Jahren genannt.

1. Ab 1974 wird an der Abteilung Europa am damaligen Berliner Museum für Völkerkunde – SMB/PK ein Trachtenprojekt mit regionaler Orientierung auf die Tschechoslowakei verfolgt. Im Rahmen eines Forschungsprojektes zu Europäischen Volkstrachten besteht das Ziel, zunächst in der Mitte Europas historische Trachten und ihre gegenwärtigen Entwicklungen und Ausprägungen zu dokumentieren.[17] Das Projekt geht mit einer umfangreichen systematischen Erweiterung der Sammlung von Männer-, Frauen- und Kindertrachten und Trachtenteilen einher. Die Publikation dazu erscheint 1977 und dokumentiert

neben den als Katalog aufgearbeiteten Textilobjekten die Entwicklung der Tracht in diesen Regionen, die Fakten ihrer Herstellung und ihres Gebrauchs sowie ihren Wandel.

2. Mit der Erweiterung des volkskundlichen Forschungsgegenstandes geraten Ende der 1970er Jahre neue Ausstellungsthemen, so z.B. zur Kultur und Lebensweise unterer Sozialschichten, ins Blickfeld von Sammlung und Forschung. Für die textilen Sammlungen hat das zur Folge, dass für Themen wie „Dienstboten in Stadt und Land“[18] oder zum „Großstadtproletariat – Zur Lebensweise einer Klasse“[19] beispielsweise konfektionierte Kleidung einschließlich spezifischer Arbeitskleidung als neue Uniform, Haustextilien mit zeitgenössischem Spruchgut, textile Wohnausstattungen und Ähnliches gesammelt werden. Das geht mit Dokumentationen über deren Herstellung und Wertschätzung im Gefüge von Gesellschaft einher und berührt soziale, historische und mentale Bereiche von Lebensbewältigung. Forschen, Sammeln und Ausstellen im Museum ist hier Bestandteil historisch konkreter Sozialforschung. Diese Ansätze können inspirierend für weitere Projekte wirken, so z.B. für die Erfassung, Sammlung und Forschung zu Lebensstil prägendem Kleidungsverhalten und damit zur sozialen Differenzierung heutiger Gesellschaften.

3. Andere Sammlungsteile geben Anlass, aktuellen zeitgenössischen Fragen nach kreativer Freizeitgestaltung nachzugehen. Die Aufnahme von Sammlungsstücken zum individuellen als auch kollektiven kreativen textilen Schaffen dokumentiert nicht nur das konkrete Ergebnis seitens der Aktiven. Vielmehr lassen sich anhand der Objekte Aussagen zur Freizeitgestaltung und zu sozialen Beziehungen, zu modisch-ästhetischer Orientierung und zeitgenössischen Materialien sowie den Akteuren selbst machen. Beispiele für derartige Forschungsfelder sind die Sammlung von Vivatbändern, die zu Teilen die Lebenswelt und die Gestaltung textiler Erinnerungsstücke des 19. Jahrhunderts spiegeln, aber ebenso jene Kleidungsstücke, die im Rahmen kollektiven textilen Schaffens in den 1970er Jahren in der DDR entstanden, gehören hinzu. Objekte dieser Art regen an, nach heutigem textilen Vermögen und Freizeitschaffen zu fragen, dazu zu forschen und zu sammeln, um mit textilem Sachgut auf gegenwärtige Gesellschaftsprozesse hinzuweisen. Die vorhandenen historischen Textilsammlungen bergen kulturhistorisch-ethnologisches Wissen und sind Basis für neue Forschungs- und Sammlungsideen. Dabei geht es sowohl um die Ergänzung der

Sammlungen als auch um ihre Nutzung für die Thematisierung sinnstiftender Fragen in der Lebensgestaltung. Der Blick auf und in die Sammlungen macht deshalb Fragen nach Kontinuität und Brüchen, nach Einheit und Differenz im Zeitgefüge erforderlich.

Anmerkungen

1 Dagmar Neuland-Kitzerow: „…denn niemand kann sagen, wo die Kunst beginnt und die Arbeit des täglichen Lebens endet". Das Wirken Rudolf Virchows für das Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes. In: Zwischen Charite und Reichstag. Rudolf Virchow: Mediziner, Sammler, Politiker. Begleitbuch zur Ausstellung „Virchows Zellen. Zeugnisse eines engagierten Gelehrtenlebens in Berlin". Berlin 2002, S. 113–123.

2 Erika Karasek: Ein Jahrhundert Engagement für die Volkskunde 1889–1989. In: Kleidung zwischen Tracht und Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889–1989. Berlin 1989, S. 5.

3 Karasek: Ein Jahrhundert Engagement, S. 7; Ullrich Steinmann: Die Entwicklung des Museums für Volkskunde von 1889 bis 1964. In: 75 Jahre Museum für Volkskunde. Berlin 1964, S. 7–47.

4 Erika Karasek: Ausstellungsübersicht zwischen 1888 und 1988. In: Kleidung zwischen Tracht und Mode. O.O., S. 171.

5 Karasek: Ausstellungsübersicht.

6 Die inhaltliche Neustrukturierung fächert beispielsweise die Gruppe der Haustextilien folgendermaßen auf: Obergruppe 17=Haustextilien, 17 A Handtücher, 17 B Küchentücher; 17 C Vorhänge; 17 D Bettvorhänge; 17 E Tischdecken; 17 F Bettbezüge; 17 G Bettbezüge; 17 H Bettlaken; 17 I Bettdecken; 17 J Wandbehänge; 17 K Teppiche; 17 L Sitzkissen; 17 M Säcke; 17 N Inlette; 17 O Gerätbeutel; 17 P Stangentücher; 17 Q Decken; 17 R Kissen; 17 S Bilddecken; 17 T Mundtücher/Servietten; 17 U Wischtücher; 17 V Fußmatten; 17 W Rolltücher; 17 X Topflappen; 17 Y Schonbezüge.

7 Diese Zahl lässt sich in etwa nach Durchsicht der Arbeitskartei schätzen.

8 In den 1930er Jahren wird eine große Sammlung von Stickmustertüchern (Sammlung Großmann, Potsdam) erworben. Vgl. Friedrich Großmann und Wolfgang Schuchhardt: Zur Geschichte der Stickmustertücher. In: Konrad Hahm (Hg.): Volkswerk. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Deutsche Volkskunde. Leipzig 1942, S. 269–282; Wolfgang Schuchhardt: Bilddamaste der deutschen und europäischen Volkskunst. In: Hahm: Volkswerk, S. 200–226.

9 Vgl. Konrad Hahm: Ostpreußische Bauernteppiche. Jena 1937.

10 Elisabeth Tietmeyer: „Europäische Ethnologie" oder „Ethnologie Europas"? Zur interdisziplinären Arbeit im Museum. In: Baessler – Archiv, N.F., Band XLIV (1996), S. 1–23.

11 Bis jetzt liegt kein detaillierter Verlustkatalog vor. An einzelnen Sammlungsgruppen wurden Verluste, Lücken und spätere Ergänzungen dargestellt. Für andere Sammlungsgruppen lassen sich die Verluste partiell nachvollziehen. Vgl. auch: Rotraud Sutter: Tracht. In: Lebendiges Gestern. Erwerbungen von 1959 bis 1974. Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde. Band 1. Berlin 1975, S. 95–139; Justus Kutschmann: Textilien. In: Lebendiges Gestern. Erwerbungen von 1959 bis 1974. Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde. Band 1. Berlin 1975, S. 141–160.

12 Heide Nixdorff: Europäische Volkstrachten. I. Tschechoslowakei. Veröffentlichung des Museums für Völkerkunde Berlin. Neue Folge 33. Berlin 1977; Heide Nixdorff und Heidi Müller: Weiße Westen, Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack. Berlin 1983.

13 Insbesondere in den Studiensammlungen und Depots der Textilsammlung wird die Museumsgeschichte auch in Teilbereichen am Ordnungssystem sichtbar. Beginnend mit den Erwerbungen vor 1945 folgen in der Aufhängung von Textilien jene Objekte, die im Museumsteil Dahlem hinzukamen. Eine dritte Rubrik fasst jene Objekte vom ehemaligen Standort Museumsinsel, gefolgt von Sammlungsergänzungen ab 1992, nach Zusammenführung des östlichen und westlichen Museumsteils und dann des Bestandes, der ab 1999 unter dem Namen „Museum Europäischer Kulturen" in die Sammlung gelangt.

14 Samische Kulturtage im Museum Europäischer Kulturen im Oktober 2000: „Vergangenheit für die Gegenwart". Handwerkstraditionen der Sami in Nordeuropa, veranstaltet gemeinsam mit dem Finnischen Kulturinstitut in Berlin.

15 Vgl. Erika Karasek: Die Beziehungen zwischen Gewebebreite und Schnitt bei alten volkstümlichen Hemdformen. In: 75 Jahre Museum für Volkskunde 1889–1964, a.a.O., S. 169–176; Erika Karasek: Großstadtproletariat. Zur Lebensweise einer Klasse. Berlin 1983, S. 32 ff.; Erika Karasek (Hg.): Kleidung zwischen Tracht und Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889–1989. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung mit zahlreichen Beiträgen zu den Themen Tracht, städtische Alltagskleidung, Kleidungsgebrauch und -herstellung, Jugendmode und modischer Orientierung; Heide Nixdorff: Volkstrachten in Oberbayern, Österreich, Ungarn, Jugoslawien mit den Donauschwaben, Rumänien mit den Siebenbürger Sachsen. Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung im Freilichtmuseum an der Glentleithen. Murnau 1980; Heidi Müller: Arbeitswelt städtischer Dienstboten. Berlin 1985; Heidi Müller mit Brigitte Heck, Friederike Lindner, Guido Fackler: Zwischen Schule und Fabrik. Textile Frauenarbeit in Baden im 19. und 20. Jahrhundert. Schriften des Museums für Volkskunde, Band 18, Berlin 1993; Dagmar Neuland: Zu Pfingsten ein neues Kleid. Kleider junger Arbeiterfrauen im Berlin der 1920er Jahre. In: Gestaltungsspielräume. Frauen in Museum und Kulturforschung. Studien und Materialien des LUI Tübingen, Band 10, S. 225–234; Dagmar Neuland-Kitzerow: Facetten der DDR-Mode. Eine Spurensuche zwischen „sozialistischem Bekleidungsstil", internationaler Orientierung und der Realität im Alltag. In: Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Katalog des Landesmuseums Oldenburg. Oldenburg 2002, S. 99–107; In den letzten Jahren gibt es eine rege Nutzung der textilen Sammlungen seitens der Modeklasse Vivienne Westwood von der Universität der Künste Berlin. Historische Objekte, vor allem Kostüme und Trachten, werden als Inspirationsquelle für eigene Entwürfe im Rahmen von Abschlussarbeiten genutzt.

16 Heidi Müller: Rosen, Tulpen, Nelken... Stickvorlagen des 19. Jahrhunderts aus Deutschland und Österreich. Berlin 1977; Ulrike Zischka: Stickmustertücher. Bilderheft der Staatlichen Museen zu Berlin. H. 33, Berlin 1978; Dagmar Neuland: Das Sticken der Frauen und Mädchen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen Disziplinierung und Kreativität. In: Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin/Brandenburg. Band 3. 1999/2000, S. 19–32.

17 Nixdorff: Volkstrachten, S. 7. „Denn hier begegnen sich östliche und westliche Kulturstile seit alters her und brachten eine Fülle von Trachtentypen hervor, wie sie auf so engem Raum in dieser Vielfalt an differenzierter Farbgebung, reicher Stickerei- und Klöppelspitzenausstattung nicht ihresgleichen findet", so beschreibt Heide Nixdorff den Ausgangspunkt ihres Forschungsprojektes.

18 Ausstellung „Dienstbare Geister“. Leben und Arbeitswelt städtischer Dienstboten. Ausstellung am Museum für Deutsche Volkskunde 1983 mit gleichnamigem Katalog.
19 Ausstellung „Großstadtproletariat“, Vgl. Anm. 15.

Literatur

Großmann, Friedrich und Wolfgang Schuchhardt: Zur Geschichte der Stickmustertücher. In: Konrad Hahm (Hg.): Volkswerk. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Deutsche Volkskunde. Leipzig 1942, S. 269–282.
Hahm, Konrad: Ostpreußische Bauernteppiche. Jena 1937.
Karasek, Erika (Hg.): Kleidung zwischen Tracht und Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889–1989. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Berlin 1998.
Karasek, Erika: Ausstellungsübersicht zwischen 1888 und 1988. In: Kleidung zwischen Tracht und Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889–1989. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Berlin 1998, S. 171–174.
Karasek, Erika: Die Beziehungen zwischen Gewebebreite und Schnitt bei alten volkstümlichen Hemdformen. In: 75 Jahre Museum für Volkskunde 1889–1964. Berlin 1964, S. 169–176.
Karasek, Erika: Ein Jahrhundert Engagement für die Volkskunde 1889–1989. In: Kleidung zwischen Tracht und Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889–1989. Berlin 1989, S. 5–45.
Karasek, Erika: Großstadtproletariat. Zur Lebensweise einer Klasse. Berlin 1983.
Kutschmann, Justus: Textilien. In: Lebendiges Gestern. Erwerbungen von 1959 bis 1974. Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde. Band 1. Berlin 1975, S. 141–160.
Müller, Heidi: Arbeitswelt städtischer Dienstboten. Berlin 1985.
Müller, Heidi: „Dienstbare Geister“. Leben und Arbeitswelt städtischer Dienstboten. Berlin 1981.
Müller, Heidi mit Brigitte Heck, Friederike Lindner, Guido Fackler: Zwischen Schule und Fabrik. Textile Frauenarbeit in Baden im 19. und 20. Jahrhundert. Schriften des Museums für Volkskunde. Band 18. Berlin 1993.
Müller, Heidi: Rosen, Tulpen, Nelken… Stickvorlagen des 19. Jahrhunderts aus Deutschland und Österreich. Berlin 1977.
Neuland, Dagmar: Das Sticken der Frauen und Mädchen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen Disziplinierung und Kreativität. In: Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin/Brandenburg. Band 3. 1999/2000, S. 19–32.
Neuland, Dagmar: Zu Pfingsten ein neues Kleid. Kleider junger Arbeiterfrauen im Berlin der 1920er Jahre. In: Gestaltungsspielräume. Frauen in Museum und Kulturforschung. Studien und Materialien des LUI Tübingen. Band 10, S. 225–234.
Neuland-Kitzerow, Dagmar: „…denn niemand kann sagen, wo die Kunst beginnt und die Arbeit des täglichen Lebens endet“. Das Wirken Rudolf Virchows für das Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes. In: Zwischen Charite und Reichstag. Rudolf Virchow: Mediziner, Sammler, Politiker. Begleitbuch zur Ausstellung „Virchows Zellen. Zeugnisse eines engagierten Gelehrtenlebens in Berlin“. Berlin 2002, S. 113–123.
Neuland-Kitzerow, Dagmar: Facetten der DDR-Mode. Eine Spurensuche zwischen „sozialistischem Bekleidungsstil“, internationaler Orientierung und der Realität im Alltag. In: Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Katalog des Landesmuseums Oldenburg. Oldenburg 2002, S. 99–107.

Nixdorff, Heide und Heidi Müller: Weiße Westen, Rote Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack. Berlin 1983.
Nixdorff, Heide: Europäische Volkstrachten. I. Tschechoslowakei. Veröffentlichung des Museums für Völkerkunde Berlin. N eue Folge 33. Berlin 1977.
Nixdorff, Heide: Volkstrachten in Oberbayern, Österreich, Ungarn, Jugoslawien mit den Donauschwaben, Rumänien mit den Siebenbürger Sachsen. Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung im Freilichtmuseum an der Glentleithen, Murnau 1980.
Schuchhardt, Wolfgang: Bilddamaste der deutschen und europäischen Volkskunst. In: Hahm, Konrad (Hg.): Volkswerk. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Deutsche Volkskunde. Leipzig 1942, S. 200–226.
Steinmann, Ullrich: Die Entwicklung des Museums für Volkskunde von 1889 bis 1964. In: 75 Jahre Museum für Volkskunde. Berlin 1964, S. 7–47.
Sutter, Rotraud: Tracht. In: Lebendiges Gestern. Erwerbungen von 1959 bis 1974. Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde. Band 1. Berlin 1975, S. 95–139.
Tietmeyer, Elisabeth: „Europäische Ethnologie“ oder „Ethnologie Europas“? Zur interdisziplinären Arbeit im Museum. In: Baessler – Archiv, N.F., Band XLIV (1996), S. 1–23.
Zischka, Ulrike: Stickmustertücher. Bilderheft der Staatlichen Museen zu Berlin. H. 33. Berlin 1978.

Abbildungen

Abb. 1: Blick in die Ausstellung „Weisse Westen. Rote Roben“. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack. Ausstellung 1983. Berlin Dahlem.
Abb.2: Einblick in das Depot der Textilsammlung. Trachtenjacken im Museum Europäischer Kulturen. Berlin 2004.
Abb.3: Blick auf den Ausstellungsabschnitt Kleidungsbedingungen der 1950er/1960er Jahre. Ausstellung: „Kleidung zwischen Tracht und Mode“. Aus der Geschichte des Museums. 1989–1991. Berlin Museumsinsel.

Vera Bendt

Religiöse Textilien des Judentums

Grenzen normativer Werte in Wissenschaft und Museologie[1]

Religiöse Zeremonialgegenstände für den jüdischen Gottesdienst werden als „Kle kodesch“ bezeichnet, was im Hebräischen „heilige Geräte“ bedeutet und sie gegenüber den Gegenständen des Alltagslebens differenziert. Zu den „Kle kodesch“ zählen auch Textilien.[2]

1985 wurden bei Umbaumaßnahmen in einer Berliner Synagoge insgesamt 52 Textilien, darunter mehrere Tora-Vorhänge, eine Anzahl Tora-Mäntel, etliche Pultdecken und textile Fragmente wieder aufgefunden, die seit Jahrzehnten nicht mehr benutzt worden waren und sich teilweise in sehr schlechtem Zustand befanden. Die nachhaltigsten Schäden waren auf lange Lagerung unter ungünstigen Bedingungen zurückzuführen. Sie wurden zum Schutz vor weiteren Beschädigungen in das damalige Berlin Museum gebracht.[3]

Eine erste Sichtung des Fundes ergab, dass es sich hier um Textilien aus Berliner Synagogen handelte, die erstaunlicherweise die Verwüstungen des 9. November 1938 überstanden hatten. Von Mitgliedern der Jüdischen Gemeinde war zu erfahren, die Textilien hätten bis 1945 in einem Kellerversteck auf dem Gelände ihres späteren Fundortes gelegen und wären erst 1946 wieder ans Tageslicht gekommen. Einige wurden anfangs in den wiedereröffneten Synagogen benutzt, die meisten jedoch waren aufgrund ihres desolaten Erhaltungszustands unbrauchbar für den Gottesdienst.[4] Sie wurden stattdessen für einen anderen Zweck benutzt, nämlich als Wandbehang zum Ausschmücken der Sukka des Laubhüttenfestes.[5] Die Umwidmung eines Tora-Vorhangs zum Wandbehang hat in der jüdischen Tradition kein Äquivalent. Von einem durch gottesdienstlichen Gebrauch altgewordenen Tora-Vorhang können gut erhaltene Teile, wie zum Beispiel die Stickerei, bei der Herstellung eines neuen Tora-Vorhangs wiederverwendet werden. Gut erhaltene Stoffteile können für die Herstellung eines anderen religiösen Textilgegenstandes, zum Beispiel für einen Tora-Mantel, eingesetzt werden. Auch kann ein teilweise zerschlissener Tora-Vorhang verkürzt

zu einer Pultdecke umgearbeitet werden. Aber eine Sekundärnutzung als Wandbehang ist in der religiösen Tradition des Judentums nicht verankert und kann erwartungsgemäß nur vor dem Hintergrund der gewaltsamen Zerstörung der Synagogen und ihres Inventars verstanden werden. Es liegt auf der Hand, dass beim Brand einer Synagoge textile Materialien nachhaltiger zerstört werden als Gegenstände aus Metall. Von den „Kle kodesch" der Berliner Synagogen ist nicht viel übrig geblieben. Das wenige, was auf die eine oder andere Weise die Zerstörungen der NS-Zeit überlebt hatte, wurde zum „besonders zu schützenden Kulturgut". An den Textilien der Synagogen die Grenzen normativer Werte in Wissenschaft und Museologie eher aufzuzeigen als neu zu definieren, ist das Anliegen des hier vorgelegten Beitrages.

Für die Museologie und die Kulturwissenschaften sind Textilien bekanntlich ganz allgemein ein eher schwieriges Metier. „Jüdische Textilien" machen da keine Ausnahme, jedoch spricht hier das textile Medium, von dem – in den Worten von Heide Nixdorff gesprochen – Angstschweiß und Blut nicht abgewaschen werden können, seine eigene Sprache.[6] Wie geht der Museumskurator, wie gehen Museen mit jüdischen Zeremonialobjekten um, die als Folge nationalsozialistischer Gewalt in ihren Besitz gelangten? Wie reagiert ein Museumsdirektor, dem 40 Jahre danach „jüdische Textilien" aus einem Zufallsfund ins Haus kommen? Über den hier behandelten Fund des Jahres 1985 wurde am 5.–14. September 1989 ein außergewöhnlicher Leihvertrag abgeschlossen. Zwischen dem Senat von Berlin und der Jüdischen Gemeinde zu Berlin wurde vereinbart, „zur Förderung des Jüdischen Museums und in der Absicht, der angemessenen Präsentation und Erforschung jüdischer Geschichte in Berlin zu dienen", diese historischen Textilien, als Fragmente jüdischen Lebens aus der Zeit vor 1933, dem Berlin Museum zu belassen. Sie sollten – ganz im Sinne der klassischen Museumsaufgaben „Sammeln, Erhalten und Bewahren, Zeigen" – verwahrt, gepflegt, erforscht und in öffentlichen Ausstellungen gezeigt werden. An drei Beispielen aus dem Bestand dieser Textilsammlung soll nachfolgend aufgezeigt werden, auf welch unterschiedlichen Ebenen der Handlungsspielraum abgesteckt ist, den Kuratoren und Museumswissenschaftler in Anspruch nehmen, um ihrer Aufgabe bei der Bewahrung von Kulturgut zu genügen.

Ein Tora-Vorhang aus dem Jahr 1832

Einige der aufgefundenen Synagogen-Textilien stammten aus dem 18. Jahrhundert, die meisten Stücke sind jedoch ca. 1880 bis ca. 1930 entstanden. Zu den Überraschungen gehörte ein Tora-Vorhang aus rotem Seidensamt mit Brokatstickerei, der in Stil und Aufmachung auf das 18. Jahrhundert verwies, jedoch durch die hebräische Inschrift auf das Jahr 1832 datiert war. Der Vorhang wurde schon bald in die Ausstellungsplanungen der 750-Jahr-Feier Berlins des Jahres 1987 einbezogen, und um ihn in der Ausstellung „Berlin – Berlin" zeigen zu können, musste er zuvor restauriert werden. Mit der Restaurierung wurde das Textilmuseum Krefeld beauftragt,[7] und hier klärte sich dann die Diskrepanz zwischen Stil und Manufaktur. Die Restaurierungsanalyse ergab, dass die meisten Stickereien und Ornamente von einem älteren, roten Samt herausgeschnitten und auf einen neuen Trägerstoff appliziert worden waren. Stoff- und Fadenreste unter den Einzelteilen des Dekors und insbesondere die wiederverwendeten Teile eines älteren Zwischenfutters belegen, dass ein Original, vermutlich ebenfalls ein Tora-Vorhang, im 18. Jahrhundert entstanden war. Fehlende Partien bei der Stickerei und bei den hebräischen Buchstaben der Widmungsinschrift waren im Zuge der Neuanfertigung nachgestickt worden. Das neue Trägermaterial, ein hochwertiger Seidensamt, entstammt der preußischen Samt- und Seidenmanufaktur des frühen 19. Jahrhunderts. Der auf das Jahr 1832 datierte neue Tora-Vorhang, hergestellt mit Teilen eines alten, wurde der Synagoge Heidereutergasse in Berlin im Jahr 1834 gestiftet.[8] (Abb. 1)

Ein Tora-Vorhang aus dem Jahr 1906

Der 50. Jahrestag des Novemberpogroms von 1938 lieferte den Anlass, dem Beispiel früherer Generationen zu folgen und einen der aufgefundenen Tora-Vorhänge zu restaurieren, allerdings nicht für Ausstellungs- und Museumszwecke, sondern zur religiösen Wiederverwendung im Gottesdienst. An den hohen jüdischen Feiertagen wird der Synagogenraum in Weiß gekleidet. Am Fundort der Textilien, Synagoge Fraenkelufer, fehlte eine Ausstattung in Weiß, und so wurde unter den Fundstücken ein Vorhang aus crèmefarbenem Seidensatin ausgewählt, dessen Zustand völlig desolat war, aber

Abb. 1: Tora-Vorhang aus Berlin von 1832. Höhe: 284 cm, Breite: 164 cm.

das dekorative Ornamentwerk aus Gold- und Silberstickerei, die metallischen Bordüren, Metallkordeln, Cabochons aus geschliffenem Glasfluss und Metallpailletten ebenso wie die hebräische Inschrift waren relativ gut erhalten. Eine Widmungsinschrift zu Ehren des 80. Geburtstages eines Gemeindemitglieds, dessen Namen nicht genannt wird, datiert den Vorhang auf das Jahr 1906. Eine Restauratorin wurde beauftragt, die Ornamente von dem beschädigten Satin abzunehmen und auf neuen Stoffgrund aufzutragen. Auf diese Weise wurde, wie zuvor, unter Verwendung alter Teile ein für den Gottesdienst benötigter Tora-Vorhang neu geschaffen und mit einer Widmung des Senats von Berlin – „Im Gedenken an die Pogromnacht und als Dank für neugeschenktes Vertrauen“ – zum 9. November 1988 dem Synagogenvorstand feierlich übergeben.[9]

Ein Tora-Vorhang aus der Synagoge Mannheim

Das Erhalten und Bewahren von Kulturgut, das museumskuratorischer Betreuung unterliegt, nimmt im Zeitalter virtueller Medien, Virtualität im Ausstellungsdesign, Projektmanagement und ökonomischer Utilitätsanforderungen neue Formen an, die konventionelle Normen musealen Handelns sprengen. Eine unkonventionelle „Konservierung“ durch Präsentation von kulturellen Zeugnissen des Judentums wurde bei der Ausstellungsplanung für das am 9. September 2001 eröffnete Jüdische Museum Berlin diskutiert.
In einer „Gallery of the Missing“ sollten Objekte vorgeführt werden, die das „Überleben“ kultureller Werte trotz maßloser Zerstörung belegen.[10] Ein Tora-Vorhang aus dem Fund von 1985 schien als materielles Zeugnis der religiösen Kultur der Juden besonders gut geeignet für dieses Vorhaben, es zeigte sich jedoch, dass die materielle und ideelle Substanz des textilen Mediums für die Ausstellungsmacher eine Ebene mit zu hoher Anforderung darstellte. Die Frage war: Wie können immanente Werte, die der Materialität eines Objektes – eines textilen Objektes – innewohnen, einem Publikum vermittelt werden, das mit virtuellen Sinnreizen statt mit althergebrachten Museumskonventionen bedient werden möchte?

Abb. 2: Tora-Vorhang aus Mannheim von 1878. Höhe: 222 cm, Breite: 148 cm.

Der Tora-Vorhang aus der Jüdischen Gemeinde von Mannheim, der 1985 in das damalige Berlin Museum gebracht wurde, ist ein monumentales Werk der Textilkunst und ein Bildmedium besonderer Art mit hohem repräsentativen Stellenwert. Es ist einem Historiengemälde des 19. Jahrhunderts vergleichbar. (Abb. 2)
Viele Fragen, die dieser Tora-Vorhang aufwirft, zum Beispiel sein Displacement von Mannheim nach Berlin, harren noch immer der Beantwortung. Seine Bildsprache stellt durch die Symbolfiguration der Säulen eine Beziehung zum Salomonischen Tempel her, und diese Symbolik in Verbindung mit der Inschrift sind als Widmung zu verstehen, die sich auf den deutsch-französischen Krieg von 1870/1871 bezieht. Der Vers[11] „Und ich werde Frieden geben in das Land" bildet das Chronogramm für die Jahreszahl (5)638 (= 1878).[12] Die hebräische Widmung lautet:

Krone der Tora
Gestiftet
von dem Mitglied des Gemeinderats Josef Zimmern
und seiner Ehefrau Klementine
Hier der heiligen Gemeinde Mannheim
zu verherrlichen unser Heiligtum und zu danken und preisen den
der den Kriegen der Völker ein Ende macht[13] *im Jahr*
„Und ich werde Frieden geben in das Land"

Der Krieg Preußens mit Frankreich von 1870/71 schuf eine „Legende", die als ein Höhepunkt im Emanzipationsstreben der deutschen Juden im 19. Jahrhundert gelten kann, nämlich die Legende von der Gleichberechtigung jüdischer Soldaten mit ihren christlichen Kameraden im preußischen Militärdienst. Von der Teilnahme an den Freiheitskriegen, für die Juden sich als Soldaten Preußens lediglich als Freiwillige melden konnten, über die Verherrlichung des Jom Kippur-Gottesdienstes bei der Belagerung von Metz im Oktober 1870 bis hin zu den 12 000 jüdischen Gefallenen des Ersten Weltkrieges 1914–1918 war „Emanzipation" immer auch der Kampf um das gleiche Recht, die Vaterlandspflicht im Krieg erfüllen und auf dem Schlachtfeld sterben zu dürfen.
Der Tora-Vorhang aus Mannheim ist ein Paradestück dieses besonderen Aspekts der deutsch-jüdischen Geschichte. Mit den Symbolen des Salomonischen Tempels wird die Verherrlichung des Opfers für den preußischen Patriotismus aufgerufen, mit dem sich Juden die

endliche Anerkennung als gleichberechtigte Staatsbürger und ihre gesellschaftliche Anerkennung erhofften. Der Bezug der Inschrift des Tora-Vorhangs auf den deutsch-französischen Krieg findet eine Bestätigung auch durch den Feldgottesdienst an Jom Kippur, dem höchsten jüdischen Feiertag, im Belagerungslager vor Metz im Oktober 1870.[14] Dr. Isaac Blumenstein war der erste Rabbiner in der Geschichte, der von der preußischen Heeresleitung die Genehmigung erhielt, mit dem Status „israelitischer Feldgeistlicher" einen Gottesdienst speziell für jüdische Soldaten im Feld abzuhalten. Er war der Rabbiner der Jüdischen Gemeinde zu Mannheim. Die jüdischen Rekruten stammten größtenteils aus den preußischen Ostprovinzen. In seiner Predigt richtete der Rabbiner sich nach den Worten des Propheten Jeremia:

„Also spricht der Ewige: Halte zurück deine Stimme vom Weinen und deine Augen von Tränen; denn ein Lohn ist für dein Tun, ist der Spruch des Ewigen, und sie werden zurückkehren aus dem Lande des Feindes. Und Hoffnung ist für deine Zukunft, ist der Spruch des Ewigen, und es werden zurückkehren die Kinder in ihr Gebiet."[15]

Die Erforschung und Präsentation der Tora-Vorhänge aus Berliner Synagogen setzen für die Museologie allgemein und für Jüdische sowie Stadthistorische Museen im Besonderen neue museumspolitische Akzente. Eines der Signale wird sein, dass nicht neue Medien, virtuelle Rekonstruktionen oder publizistische Effekte, sondern die konservativen Museumsaufgaben „Sammeln, Erhalten und Bewahren, Zeigen" die normative Ethik des Handelns ausmachen. Eine Norm für museologisches Handeln ist, für die Einhaltung alter Verpflichtungen einzutreten und „Altes" zu schützen. Dazu gehört, „altes Wissen" vor den Anforderungen der Nützlichkeit und der Nutzbarkeit zu bewahren, so weit diese Nutzung einem anderen Zweck dient, als über die immanenten Bedeutungsinhalte der Gegenstände hinaus die Akteure ihrer Geschichte zum Sprechen zu bringen. Ideelle Werte, die den materiellen Gütern der Sachkultur innewohnen und dem „Kulturerbe des Judentums" zuzurechnen sind, werden einem massiven, posttraumatischen Zerfall preisgegeben, wenn die Museologie nicht imstande ist, ihre Instrumentalisierung zu verhindern.

Anmerkungen

1 Viele Studentinnen und Studenten haben im Laufe der Jahre mit ihrer Motivation, theoretische und praktische Kenntnisse im Bereich Jüdische Kunst zu erwerben, direkt und indirekt bewirkt, dass das Thema am Institut für Textilgestaltung der Dortmunder Universität kontinuierlich fortgesetzt werden konnte, nachdem ich im Wintersemester 1994/95 mit den Seminaren über Jüdische Zeremonialkunst unter besonderer Berücksichtigung der Textilien begonnen hatte. Stellvertretend für alle, die sich engagiert mit der Thematik auseinander setzten und mit ihren aus der Museumspraxis hervorgegangenen Arbeiten zum Wissen um die Objekte beigetragen haben, möchte ich mich an dieser Stelle bei Ina Hoffmann bedanken. Sie war, zusammen mit Birgit Sensen und Claudia Trottenberg, die erste Studentin, die 1996 im Rahmen eines Museumspraktikums in Berlin den Grundstein für die wissenschaftliche Inventarisierung legte. Ihre 1999 eingereichte Magisterarbeit war eine Pionierleistung, nicht nur, weil es die erste Abschlussarbeit aus dem Themenspektrum jüdischer Textilien an einer deutschen Universität war, sondern auch, weil Ina Hoffmann das „Wagnis" unternahm, eine für die Judaistik ungewöhnliche These zu formulieren. Siehe hierzu: Heide Nixdorff in ihrer Einführung von Band 2 der Dortmunder Reihe „Textil – Körper – Mode": Heide Nixdorff und Gabriele Mentges (Hg.): Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 2: Kultische Textilien im Vorderen Orient und im Judentum. Berlin 2001, S. 9–17, hier S. 15.

2 Über Textilien des Judentums, Ina Hoffmann: „Synagogale Textilien" im religiösen Kontext. In: Nixdorff/Mentges: Kultische Textilien, S. 113–213.

3 Jahre Jüdische Gemeinde zu Berlin, wurde vom stadt- und kulturgeschichtlichen Berlin Museum der Aufbau eines Jüdischen Museums für Berlin geplant.

4 Auf Fotos von den ersten jüdischen Gottesdiensten, die ab 1946 in Berlin wieder regelmäßig in den wenigen notdürftig wiederhergestellten Synagogen stattfinden konnten, sind einige der Tora-Vorhänge zu erkennen. Erst in den 1950er Jahren wurde es üblich, die alten Stücke durch Neuanfertigungen (diese stammten in der Regel aus Israel) zu ersetzen.

5 In der Tora (= Lehre, die fünf Bücher Moses: Genesis, Exodus, Leviticus, Numeri, Deuteronomium) werden im 3. Buch, Kapitel 23, Verse 33–44, die Vorschriften für das Laubhüttenfest dargelegt. Vers 42 schreibt vor: „Sieben Tage sollt ihr in Laubhütten wohnen." Das hebräische Wort für Laubhütte (Sukka, Plural: Sukkot) gab dem Fest seinen Namen. Allen Bibelzitaten liegt die Übersetzung nach Leopold Zunz zugrunde.

6 In: Nixdorff/Mentges: Kultische Textilien, S. 15.

7 Die Restaurierung des Tora-Vorhangs fand zufällig in der gleichen Zeit statt, als dem Deutschen Textilmuseum in Krefeld verschiedene textile Fragmente aus den Ausgrabungen der Festung Masada aus Israel überbracht worden waren, um restauriert zu werden. Die archäologischen Textilfunde, eingeschlossen in zweitausendjährigen, fast zu Stein gewordenen Lehmklumpen, lagen Seite an Seite mit einem „rezenten" Textilfund aus einer Berliner Synagoge. Zu den archäologischen Funden, vgl.: Israel Exploration Society (Hg.): Masada IV. The Yigal Yadin Excavations 1963–1965. Final Reports: Textiles from Masada. The Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem 1994. (Eine erste Auswahl von Avigail Sheffer und Hero Granger-Taylor mit einem Beitrag von Zvi C. Koren über die Farbanalyse der Masada-Textilien).

8 Ergebnisse erster Nachforschungen sind veröffentlicht. In: Berlin Museum (Abteilung Jüdisches Museum): Judaica-Katalog. Berlin 1989, Kat.-Nr. 63, S. 150–159. Abb. in Farbe, S. 153. Die Veröffentlichung neuer Forschungsergebnisse ist geplant.

9 Judaica-Katalog, S. 158, Sp. 3.

10 Kenneth C. Gorbey: The Concept of Missing Cultural Property, zitiert nach einem unveröffentlichten Manuskript vom 26.9.2000. In: Nixdorff/Mentges: Kultische Textilien, S. 80.

11 3. Buch Moses, Kapitel 26, Vers 6: „Und ich werde Frieden geben in das Land, dass ihr schlafet und keiner euch aufschreckt, und werde wegschaffen wildes Getier aus dem Lande und das Schwert soll nicht durch euer Land gehen."

12 Der Stifter, Josef Zimmern, wurde 1851 in Mannheim geboren, er starb 1918 und war demnach 27 Jahre alt, als er den Vorhang seiner Gemeinde stiftete. Es ist nicht ausgeschlossen, dass er als Neunzehnjähriger rekrutiert wurde und vielleicht nahm er an dem Gottesdienst teil, der im Kriegslager von Metz im Oktober 1870 für jüdische Soldaten stattfand. Mit seiner Gabe mag er auch dafür gedankt haben, dass er vom Schlachtfeld zurückgekehrt war. Dass zwischen Kriegsende und Stiftung sieben Jahre vergangen waren, muss nicht verwundern angesichts der sehr aufwendigen Herstellung des Vorhangs und der Jugend des Stifterpaares. Klementine Zimmern, geb. 1861 in Mannheim, war gerade 17 Jahre alt. Das Jahr der Eheschließung konnte noch nicht ermittelt werden.

13 In Anlehnung an Psalm 46, Vers 10: „Er scheucht die Kriege ans Ende der Erde."

14 Vgl. hierzu: Judaica-Katalog, Kat. Nr. 18: Gedenktuch für den Gottesdienst am 4. Oktober 1870 im Lager vor Metz, S. 62–65. Abb. in Farbe, S. 55; Abb. 2: Vorabend des Versöhnungstages im Feldlager bei Metz, S. 67.

15 Kapitel 31, Verse 16–17.

Literatur

Bendt, Vera: Judaica-Katalog. Hrsg. von Berlin Museum (Abteilung Jüdisches Museum). Berlin 1989.

Gorbey, Kenneth C.: The Concept of Missing Cultural Property. Unveröffentlichtes Manuskript, zitiert in: Nixdorff, Heide und Gabriele Mentges. Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 2: Kultische Textilien im Vorderen Orient und im Judentum. Berlin 2001, S. 80.

Hoffmann, Ina: „Synagogale Textilien" im religiösen Kontext. In: Nixdorff/Mentges: Kultische Textilien, S. 113–213.

Nixdorff, Heide: Einführung. In: Nixdorff/Gabriele Mentges: Kultische Textilien, S. 9-17.

Yadin, Yigal: Masada IV. The Yigal Yadin Excavations 1963–1965. Final Reports: Textiles from Masada. Hrsg. von Israel Exploration Society. The Hebrew University of Jerusalem. Jerusalem 1994.

Zunz, Leopold: Die vierundzwanzig Bücher der Heiligen Schrift. Reprint by Victor Goldschmidt Verlag. Basel 1995.

Abbildungen

Abb. 1: Tora-Vorhang aus Berlin von 1832. Fotograf: Hans-Joachim Bartsch, Berlin. Copyright: Jüdisches Museum Berlin.

Abb. 2: Tora-Vorhang aus Mannheim von 1878. Fotograf: Hans-Joachim Bartsch, Berlin. Copyright: Jüdisches Museum Berlin.

Nicole Pellegrin

Der Reiz des Vergänglichen

Für eine anthropologische Untersuchung europäischer Textilsammlungen

Bin ich eine Textilsammlerin? Ich bin genötigt, mit mir selbst zu beginnen, um zu versuchen, mich, die anderen und unsere Sammlungen zu verstehen.[1] Ich muss die Verknüpfung von analogen Gegenständen beschreiben, von denen man sich berührt fühlt, über die man lächelt, um dann vielleicht aus dieser Beobachtung heraus einige neue Forschungsansätze formulieren zu können.

Ich besitze – vererbte – Stapel von Bauernhemden, Haufen von – aufbewahrten – Familienkleidern (vor allem die meiner Töchter) und eine Reihe von – gekauften oder geschenkten – afrikanischen Schurzen, gestickte Mustertücher und Frömmigkeitsbilder: Sammle ich überhaupt oder trage ich nur zusammen, bin ich eine Besitzerin oder Nutzerin, eine Dilettantin oder eine Professionelle?

Wenn ich vor meinen für den Handel wertlosen textilen Kaleidoskopen stehe, kann ich noch behaupten, dass ich eine reine Historikerin bin, die sich darauf beschränkt, die Stoffe aus ausschließlich dokumentarischen Gründen zu sammeln? Soll ich mich nicht eher als Fetischistin bekennen, die sich inmitten ihrer „Lumpen“ an den taktilen und visuellen Reizen erfreut? Wie sonst könnte ich diese Sinneslust deuten, wenn die einfache Beschreibung der gewebten Sachen sowohl das Talent des Ingenieurs, die Macht des Dichters[2] sowie das Wissen des Archäologen und auch die Fingerfertigkeit der Näherin, die Klarsicht des Analytikers als auch die Schärfe des Taxidermisten in mir wachruft? Bin ich – persönlich – nicht zu empfänglich geworden für den quasi magischen Zauber dieser Fragmente? Sind meine materiellen und rein metonymischen Überbleibsel (Scherben) einer schlecht zu definierenden und unzugänglichen (unwiederbringlichen) Ganzheit, Haut und Fleisch von versunkenen und fernen Welten?

Die Vorgehensweise des Sammelns verdient unsere Aufmerksamkeit, weil sie heute wie gestern polymorph ist, vor allem in Bezug auf Stoffe und alle Arten von Textilien, die sich daraus herstellen oder verarbeiten lassen: Wandbehänge und Teppiche (gewebt oder bemalt), Kleidung für Laien oder für religiöse Zwecke, Gebrauchs- oder Prestigegegenstände, Relikte, die mehr oder weniger heilig sind, Kunstwerke, Stoffmuster für den Handel usw.[3]

Die Textilien als wandlungsfähige (mobile) und spezifische Artefakte (sind sie nicht von ihrer Substanz her weich, von zumeist begrenztem Wert, von eher geringer Dauerhaftigkeit und von großer symbolischer Kraft?) waren immer zugleich geeignet für den Zweck der Anschauung sowie für die trivialsten Formen ihrer Wiederverwendung, sie eigneten sich aber zugleich für die nobilitierende Thesaurierung und als Ausdruck heftiger Emotionen. Sammeln – selbst wenn es sich um liturgische Ornamente[4] handelt – entspricht also nicht weniger einer psychischen Logik, auch wenn diese sich je nach Zeit und Bedürfnis verändert. Das Spiel mit den Toten, mit ihrem Geist und ihrer ehemaligen „zweiten Haut“[5] – die bereits verbraucht, aber begehrt, gekauft, gereinigt, gesammelt, ausgestellt war – wirft sowohl die Frage nach dem Besitz als auch nach dem Traum von der Auferstehung auf.

Hat Walter Benjamin[6] die Sammlung nicht definiert als eine Erweiterung eines Ichs, das von dem in seinem Besitz befindlichen Objekt besessen wird, und bei dem sich Sammler und Sammlung in der gleichen Immanenz oder – zumindest was das Textile angeht – in der gleichen extremen Sterblichkeit vermischen?

Weil das Sammeln über lange Zeiträume an stürmische (Raubzüge eingeschlossen) wie an die friedlichsten Formen von Aneignung (Konservierung) geknüpft war,[7] impliziert die Sammlung zwei Wortsinne: Zusammenführen und Fragmentieren.

Aufgrund der unvermeidlichen Verstreuung der Objekte, die sie den Wiederverkäufen bei Vermögenszusammenbrüchen oder Geschmacksveränderungen verdanken, sowie der Zergliederung durch Erbschaften wurden sie im Gegenzug in neue, zumeist öffentliche Sammlungen integriert. Mit diesen Stiftungen, Leihgaben und Ankäufen und anderen Arten des Tauschs werden die Taschen unseres „kulturellen Erbes“ gefüllt, und den öffentlichen Sammlungen wird der Reiz des Überflusses verliehen.[8] Die Großzügigkeit von Sammlern, die aus ihren Beutebeständen und ihrem Wissen die Museen der Welt bereichern, ist

jedoch bisher dem großen Publikum als Tatbestand noch kaum bekannt. Daher ist es notwendig, diese Tatsache in ihrer zweifachen Bewegung von Zusammenführung und Neuverteilung – eine Eigenschaft, die die vergangene, gegenwärtige und zukünftige Geschichte von Sammlungsformen kennzeichnet – besser zu verstehen.

Der Reichtum und die Lücken öffentlicher Sammlungen hängen hauptsächlich von der besonderen Lust und dem Genuss ab, die zu ihrer Entstehung und Existenz beigetragen haben. Weil bei der Sammlung von Textilien eine Art des besonderen Genusses entsteht, sollte man den Wiederholungszwang hinterfragen, warum wir vergängliche Objekte zu sammeln. Weil die Sammler nicht offen über ihre heimliche Sinneslust sprechen,[9] kann ich hier nur die sichtbaren, d.h. die lesbaren Spuren wie Sammlerkataloge, Ratschläge und Erinnerungshilfen in Form von bildlichen und schriftlichen Darstellungen erwähnen.

Daher genügt es mir, eine erste vorläufige Zusammenstellung von textilen Sammlungen zu erstellen; einer Art Übersicht, die von der metaphysischen Vorgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts ausgeht, mit der privaten wie musealen Begeisterung für die angewandte Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts fortsetzt und bei der Blüte der zeitgenössischen Kreativität endet.

Metaphysik und Fetischismus. Vom Zerfall des Fleisches

„Lieber Leser, ich gehöre zu einer besonderen Rasse, die zugleich etwas vom Menschen und vom Neufundländerhund hat; vom Menschen durch seine äußere Erscheinung, vom Neufundländer durch den Instinkt sui generis, der darin besteht, immer die alten Steine retten zu wollen.“[10]

„Die Rasse nennt man die Sammler“, sagt Edmond Bonaffé, „sie wird von den Historikern, den Philosophen und Künstlern verachtet, sie ist, aus Mangel an Kundschaft, geschätzt bei […] den Ärzten für Geistesgestörte.“[11]

Als er 1878 diese Zeilen schrieb, machte sich der Verfasser der „Causeries sur l’art et la curiosité“ (Gespräche über Kunst und Merkwürdigkeiten) über sich selbst und seinesgleichen lustig, glaubte aber zugleich, sich damit rühmen zu dürfen, gegen die Plage seiner Zeit anzukämpfen – die Zerstörungssucht –, und rief seine Zugehörigkeit zu einem Geschlecht aus, dem die „schönsten Namen Frankreichs und der Antike benachbart sind.“[12] Dank seiner Leidenschaft für „die

kleinen Denkmäler des gewöhnlichen Lebens“ stellt der Gelehrte die Archive der Landeskunst wieder her, der Künstler lernt Geschichte, der Arbeiter vergleicht und der Zentralverband (Union centrale (UCAD))[13] veranstaltet seine berühmten Ausstellungen, ein greifbares Panorama, das auf der einen Seite die Wunder vergänglicher Objekte der Renaissance, des Mittelalters, des Fernen Ostens sammelt, auf der anderen Seite die Anwendung dieser Vorbilder auf die Produkte der modernen Herstellung zeigt. Diese verspielten Umschreibungen (sie minimalisieren die Anschuldigung als bürgerliche Spekulanten, die gegen die Sammler vorgebracht wird, und den finanziellen Aspekt ihrer Sucht) sind zwar auch Vorwand, aber sie unterstreichen die doppelte Herkunft der berühmtesten Sammlungen von Alltagsobjekten des 19. Jahrhunderts, zumindest nach der Revolution: die nostalgische Neugier und die Bedürfnisse der Industrie. Diese beiden Faktoren, gleich ob gemeinsam oder getrennt, verorten die Sammlungen des 19. Jahrhunderts[14] an der Schnittstelle der wesentlichen Komponenten der Kulturgeschichte einer bestimmten Epoche: die Sammlerleidenschaft, der Aufschwung der Historienmalerei, die Entwicklung des allgemeinen Bildungswesens und der massenhaften (Re-)Produktion von Konsumgütern. Es ist ein vierfaches Phänomen, das aus der Auflösung des noch nicht so weit zurückliegenden ökonomischen, politischen wie mentalen Ancien Régime resultiert.[15] Jedoch bereits vor der Geburt der Museen existierte eine Logik des Sammelns, die, weil sie überlebte, die außerordentliche Unterschiedlichkeit der textilen Sammlungen aus Vergangenheit und Gegenwart und die ihrer Urheber, den Sammlern, erklären kann. Erklären könnte sie noch mehr ihre Seltenheit.

Es sollte nicht vergessen werden, dass man gestern wie heute sammelt „für das Prestige, um zu horten, um sich Statussymbole zuzulegen, auch zum Studium, und in jedem Fall verleiht man der Sammlung eine genaue Vision der Welt.“[16] Auf diese Weise träumt man von der Dauerhaftigkeit des Gegenstandes, entfernt ihn zugleich aus seinem Kontext und erfindet ihn neu für unterschiedliche Zwecke. Wie Adalgis Lugli bemerkt:

„Sammeln heißt immer ‚ready mades‘ herzustellen. Der Sammler kann daher mit einem Künstler verglichen werden: Oft konnte er mangels Talent zwar nicht Maler oder Dichter, aber zu einem Schöpfertypus werden, indem er disparate Gegenstände zusammenbringt, die durch ihre Gleichartigkeit und durch unser Auge eine Kohärenz untereinander ausbilden.“[17]

Und dies scheint seit der Zeit der Kirchenschätze und der Raritätenkabinette gültig zu sein,[18] falls man ihren Darstellungen Glauben schenken kann (mittelalterliche Buchmalerei und Stiche der modernen Epoche), die oft interessanter zu erforschen sind als die Inventare, weil sie etwas über die Einstellungen und die Inszenierungen aussagen, die im Falle der Textilien zu unbekannten und unterschätzten Verwendungen wie z.B. für die Religion oder für das Theater führen.[19]

Was die Reproduktionen der Sammlungen aus der vorindustriellen Zeit und auch die zeitgenössischen Inventare betrifft, so ist das Vorhandensein von gewebten Gegenständen kaum bezeugt. Die „Wunder", die als wahrhafte Reliquien bewertet werden, können textiler Herkunft sein (unterschiedliche Grabtücher, der Schleier der Jungfrau, die bischöfliche Stola, abgelegte Kleidungsstücke heiliger Personen, Seidenbanner, verschiedene Fragmente), aber sie haben sich trotz des Spottes eines Calvins nicht in großer Zahl behaupten können. Dachte er nicht dabei, dass die Wurzel der weltlichen Korruption darin läge, dass man, anstatt Jesus Christus in seinen Worten, in den Sakramenten und seiner geistigen Gnade zu suchen, sich stattdessen mit seinen Kleidern, Hemden und Fahnen amüsiere, und so das Wesentliche zugunsten der Accessoires vernachlässige?[20] In der Tat hat es der Katholizismus vorgezogen, lieber die Knochen seiner Heiligen als ihre Hemden, Gürtel, Hauben und sonstigen Kleidungsstücke zu verehren. Sicherlich waren diese leichter zu zergliedern, aber schwieriger aufzubewahren, und standen schnell unter dem Verdacht, zu abergläubischen Handlungen und trivialen Anspielungen zu ermuntern. In dem mit heiligen Überbleibseln angereicherten Kirchenschatz jedoch (und heute mit prachtvollen liturgischen Gewändern aus den Nachbarsakristeien) gab es immer einen anderen Typus an Stoff, der zwar nicht unmittelbar heilig, aber nicht weniger visuell allgegenwärtig war: mehr oder weniger auffällige Hüllen, einziehbare Vorhänge und emphatische Wandbespannungen. Sicherlich kommen sie hier in geringerer Zahl vor als in den reichen Intérieurs jener Zeit, aber gerade weil sie reale Accessoires darstellen – zum Schutz oder als Zugang –, sind sie für den kirchlichen Dekor ebenso unabdingbar wie für die Körper der zelebrierenden Priester und das Innere der Reliquienschreine.[21] Der Stoff erzählt in allen Religionen das Wesen des Kultus, den er begleitet und verherrlicht; er ist ein künstliches, immer affektiv aufgeladenes Fragment, das Knochen und Fleisch, die es umgibt, überhöht und ersetzt und als Fragment diese Heiligkeit der Berührung be-

wahrt. Wenn er uns auf diese Weise weiterhin berühren kann, da er im wortwörtlichen Sinne die Reste eines berühmten Körpers, ob Heiliger oder nicht, eines uns Nahestehenden oder in Vergessenheit geratenen Menschen[22] berührt hat, dann deswegen, weil er auch den nötigen Abstand zur Dramatisierung herstellt.

Es wäre gut, hier die Gestik zu beschreiben, mit der diese Überlieferung der Stoffe von den Altären, den Heiligenschreinen bis zu den Tischen der Restaurierung begleitet wird. Die Zerbrechlichkeit, die religiöse Bedeutung, das wissenschaftliche Interesse, ihre Seltenheit und der Preis dieser „Dinge" reichen wahrscheinlich nicht aus, um die Ehrfurcht vor ihnen zu erklären, die sie heute bis in den profansten Ort hinein umgibt.[23]

Diese sanften wie emphatischen Gesten des Zeigens werden in den alten Darstellungen der Raritätenkabinette zusätzlich betont durch die Drapierung der Mäntel der Besucher und der großen – metaphorischen oder wirklichen – Vorhänge. Wenn diese Vorhänge – wie die Tücher des Tabernakels – bei bestimmten Kupferstichen einen Spalt offen stehen, graben sie „eine Höhle" in das eigentliche Innere der Sammlung, welche in den Studiolo oder den Hauskapellen ausgestellt wird.[24] Diese Verfahren sind alle hinreichend bekannt.[25] Sie gliedern den Entwurf, steigern die Neugier des Beobachters und verleihen der Verzückungsszene eine feierliche Stimmung, so wie sie auch in der Porträtmalerei die menschliche Gestalt verherrlichen. Der Stoff wie der türkische Teppich im Vordergrund der Bildmalerei von Lorenzo Lotto, Adam Frans van der Meulen oder Jan Vermeer von Delft scheint auf diese Weise dem Sammler zu helfen, seinen Reichtum zu würdigen. Zu Zeiten der Kuriositäten jedoch kommt es selten vor, dass das Textile zu einem selbständigen Sammlungsstück wird.[26] Geschieht dies zunächst deswegen, weil in einer Gesellschaft, die die Nacktheit in der nachparadiesischen Zeit verurteilt und erstaunt ist über die Schamlosigkeit der nicht-europäischen Völker, das Textile zweckmäßig ist? Geschieht dies auch, weil das textile Sammlungsstück sehr lange u.a. ein exotisches Artefakt war und deswegen auf nebensächliche und unausgesprochene Verwendungszwecke reduziert wurde? Könnte das Gewebte, vergleichbar mit dem Teppich in den Gemälden mit dem Bildthema Asien, etwas anderes darstellen als ein unentbehrliches, jedoch minderwertiges Motiv in der bildlichen Darstellung, die die Erzeugung der vier Weltteile thematisiert?

Die Artificialia, gleich aus welcher historischen oder geographischen Ferne sie stammen, werden da und dort in den alten Sammlungsbeschreibungen als Beweis für die menschliche Wunderlichkeit und die göttliche Macht, die sie möglich macht, erwähnt. Schuhe aus vier Kontinenten, Häute- und Federkleidung aus Amerindien, der Teppich aus dem mittleren Orient, die chinesischen Roben (ohne Körbe und andere Gegenstände in unterschiedlichen Flechttechniken zu erwähnen wie z.B. Zöpfe oder Decken) sind in den königlichen und adligen Sammlungen vorhanden, aber auch bei weniger adligen Sammlern wie den Tradescant aus Oxford, den Gründern des zukünftigen Ashmolean Museum oder der Kammer der Abtei von St. Geneviève von Paris.[27] Was alle alten, nicht weniger seltenen und bösen Überraschungen ausgesetzten Kleidungsstücke auszeichnet, ist, dass sie zum Opfer ihres natürlichen Verschleißes und der über lange Zeit üblichen, bewussten Umarbeitung geworden sind.

Die unendliche Wiederverwendung der Textilien (als Lumpen dienten sie der Papierherstellung) kennt unzählige Beispiele.[28] Diese Handlungsweise trägt dazu bei, das Verschwinden der Parure (der feinen Kleidung) zu erklären, die gesucht, wenn nicht sogar gesammelt wurde, um sie für andere als ihre Ursprungszwecke zu verarbeiten. Sophie von Hannover posiert mit einem Federschmuck vor ihrem Maler, der ebenso von einem vorkolonialen brasilianischen Priestergewand stammen könnte; Intellektuelle und Händler des 18. Jahrhunderts räkelten sich in indianischen Banyas, in japanischen Röcken oder wie Rousseau in armenischen Kleidern, während die Damen der Belle Epoque lässig in Kimonos umhergingen.

Was Loti und seinesgleichen betrifft (den Begründer der Gesellschaft für Kostümgeschichte Maurice Leloir einbezogen), so konsumierten sie in großem Maße wertvolle gebrauchte Kleider, wenn sie ihre Feste feierten oder kostümiert als Marquis, als Saintonge oder als Mameluk ihre Spleens pflegten.[29]

Diese Moden und vor allem die Kimonomania am Ende des Jahrhunderts haben zu einer eigenen Produktion für eine europäische Kundschaft geführt, die sich jedoch ebenso Originalstücke beschaffte, die an Ort und Stelle erworben oder in Spezialgeschäften gekauft und ohne weitere Bedenken umgeändert wurden, um sich eine persönliche Garderobe nach Bedarf herzustellen.[30]

Der Exotismus braucht die Verkleidung (nach Barthes: das Bild im Bild), aber wie alle davon zehrenden imperialistischen Träume kümmert es ihn wenig, dass er zerstört, was er nutzt und verbraucht. Merkwürdiger noch, dieser Appetit auf ein domestiziertes und beschreibbares Anderswo verschleiert die heimliche Lust an dem Zerknittern und Knautschen sowie an einer Besitzgier, die es möglich macht, sich mit dem Schmuck des Anderen auszustaffieren und damit die Illusion von Sein und Schein zu zerstören – ein Schweigen, das wie z.B. bei Lawrence von Arabien nur durch die Rechtfertigung des praktischen Tuns unterbrochen wurde, jedoch nichts von der Sinnlichkeit preisgibt, die in jeder ausgestellten oder versteckten textilen Sammlung vorhanden ist.

Nur selten kommt es vor, dass der Sammler diese Sinneslust, selbst wenn sie im Namen des Schönen und der Staatsräson eingefordert wird, anspricht: Mazarin hat offenbar niemals gesagt, warum er so viele Arten von Tapisserien besaß (deren Fülle bei weitem den realen Bedarf wie Schutz oder Dekoration des prachtvollen Hauses eines Kardinals überstieg).[31]

Merkwürdigerweise haben die Fetischisten keine Worte für ihre Kauf- und Diebstahlimpulse, obschon sie mit den genauen Forschungen der neuen psychologischen Wissenschaften konfrontiert werden.[32]

Unbestritten braucht man in den christlichen Vorkonsumgesellschaften sozial akzeptable Rechtfertigungen, seine Liebe zum Objekt zum Ausdruck zu bringen: um den Status zu behaupten, die Kunst zu fördern und aus seinem Besitz ein Memento mori zu machen. Es scheint übrigens so, als ob es noch schwieriger sei, die Liebe zum textilen Objekt geltend zu machen als zu anderen Gegenständen, die weniger mit der Sinneslust und dem Tod verbunden sind. Die Erotik des Tastens, die eng mit dem Stoff verbunden ist (aber er kann auch gehört, gerochen und gesehen werden), deckt – unbewusst – die Konflikte und den letztgültigen Verschleiß des Körpers auf. Gerade weil dies als zu intim und sogar etwas obszön erscheint, hält man dies für „frivol“ oder „weiblich“ und erhält erst dann eine soziale, gut begründete, d.h. verkleidete Anerkennung, wie sie sich z.B. die Liebe zum Gemeinwohl und die Pflicht der Erinnerung verschaffen.[33] So ist es nicht erstaunlich – wenngleich es noch viele weitere Gründe dafür gibt –, dass die Lust am Aufbewahren von textilen Gegenständen und Kleidungsstücken erst sehr spät aufkam. Denn dies setzte die Überzeugung von der – praktischen oder psychologischen – Nützlichkeit dieser Überbleibsel voraus; d.h. über genügend

materielle Mittel und zugleich über eine Wahrnehmungsfähigkeit wie Michel de Montaigne – der hier einen Ausnahmefall darstellt – sowie über das konkrete Interesse an der Vergangenheit seiner Vorfahren zu verfügen.[34] Es bedurfte in der Tat der sozioökonomischen und politischen Umwälzungen, das Kennzeichen des 18. Jahrhunderts, um, in der gleichen Zeit, Sammlungen technischer – vor allem gewebter – Muster sowie einen – privaten und laizistischen – Kult neuartiger textiler Reliquien entstehen zu lassen: profane Kleidungsüberbleibsel, die als Erinnerungsträger aufgehoben werden und zu Stellvertretern der HeldInnen des Tages werden.[35] Ein Panthéon, das sich national gibt, aber gelegentlich nur familiär bleibt.

Tatsächlich bedienen sich zur Zeit der Französischen Revolution die fahrenden Leute auf den Jahrmärkten am Einfallsreichtum sämtlicher Kleidungsbestände, um die tragischen, zeitgenössischen Helden in der Gestalt von authentischen Wachspuppen zu kleiden und so das Publikum auf billige Weise emotional anzustacheln. Genau zu diesem Zeitpunkt fangen die Royalisten an, sämtliche Kleidungsstücke aus dem Besitz der verstorbenen Monarchen zu sammeln – sei es, um sie in Gestalt von gestickten Kleidungsanhängseln in Ewigkeitssymbole zu verwandeln, sei es, um von den Bonapartisten und anderen Grauen-Röcke-Sammlern nachgeahmt zu werden. Dies geschieht zu einer Zeit, als die Gattin des Marschalls Lefebvre, Herzogin von Danzig und ehemalige Wäscherin, beginnt – allerdings mit einer anderen, persönlichen Absicht –, die von ihr und ihrem Mann seit der Heirat getragenen Kleider und Uniformen in chronologischer Reihenfolge aufzubewahren, um, wie sie später ihren Gästen 1820 erklären wird, nicht zu vergessen, was man „gewesen sei".[36] Es ist aber auch die Epoche, in der der Historismus sich auf den Brettern der Bühne behauptet, und wo man, mit dem Ziel, die als antirepublikanisch deklarierten, regionalen Unterschiede zu verwischen, die ersten Inventare regionaler Trachten aufstellt.[37] Indem die Schauspieler (Opfer und Nutznießer der Französischen Revolution wie zugleich der ersten Industrialisierung) einige textile Artefakte als historische Souvenirs (die Überkleidung – und nicht die Dessous – manche sogar frei erfunden) bearbeiteten und erneuerten, erhielten sie die doppelte Tradition der Reliquien und der Trophäen. In der Tat führten sie eine neue – annehmbare und werbungsträchtige – Form des Fetischismus ein: Von nun an hatte die Inszenierung der Vergangenheit über die Konservierung und Verwendung der Kleidung stattzufinden,

und bis in das Innere der Familie hinein ist die Gedächtnisarbeit von nun an durch die Erhaltung von Kleidungsstücken zu belegen, soweit dies überhaupt materiell möglich ist. Und weil wir nur disparate Fragmente aufbewahren können, müssen diese ausreichen, um den Verlust der Lieben und das Schwinden der eigenen Lebenszeit zu sublimieren, d.h. zu verherrlichen, hinzunehmen und zu überwinden.[38] Wird hier im wortwörtlichen Sinne das Teil für das Ganze genommen und, um sich nicht seine persönliche Trauer einzugestehen, ein öffentliches Denkmal gesetzt? D.h. auch die eigene Sammlung wird gerechtfertigt, indem sie zugleich in ein Werkzeug der eigenen Sehnsucht und in einen Akt des staatsbürgerlichen Handels umgewandelt wird.[39]
Als belebte Gegenstände (sind sie nicht wundervolle Ersatzstücke des verschwundenen Leibes?) und als Mittel und Zeugnis für die kollektive, industrielle Entwicklung und Identitätsbildung galten lange Zeit Textilien nur in miniaturisierter Form (als Muster oder Kleidungsstücke) als sammlungsfähig und dienten in dieser Form rein gebrauchsorientierten Zwecken.

Utilitarismus und Moralisierung. Zur Fragmentierung der Stoffe

Es wäre ein Leichtes, die Chronik der ersten gesammelten textilen Objekte (Sammlung von Stoff- und Kleidungsstücken) zu erstellen, gleich ob es sich dabei um die ersten Eintragungen der gewerblichen Produkte des Ancien Régime oder um die Museen für angewandte Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts handelt. Aber selbst wenn diese Sammlermäzene sowie die Datierung der Erwerbungen und die Objekte gut bekannt sind, so gilt dies weniger für ihre Beweggründe; dieser Sachverhalt verlangt, die notwendige, wenn auch heikle Frage zu stellen, was das anfängliche Ziel gewesen ist. Für das erste Viertel des 19. Jahrhunderts haben die Annalen die Namen der sammelnden Liebhaber (müssten sie nicht eigentlich als Sammler bezeichnet werden?) festgehalten wie den Schweden Anders Berch oder die Franzosen Armand Jean du Plessis de Richelieu und Jean-Frédéric Phélypeaux de Maurepas. Ihre fast zeitgleichen Alben (1727–1738) sind noch nahezu vollständig erhalten und haben zu einigen sehr gehaltvollen, wenn auch unvollständigen Veröffentlichungen geführt. Ihre Verfasser heben den

enzyklopädischen Anspruch und die philanthropisch-wirtschaftlichen Gründe als ausschlaggebend hervor und betonen daher ihre Ähnlichkeit mit jenen Dokumenten, die noch in Archiven der Konsulatskammern und in den Dienststellen der Manufakturen verschiedener Länder schlummern.[40] Findet man in den Mustersammlungen nicht reichhaltige handschriftliche Vermerke, die in Form von Überschriften und Beschriftungen wertvolle wirtschaftliche Details liefern wie die Namen der in den Mustersammlungen visualisierten Herstellung, ihre Herkunft (Herstellungsorte, Verkaufsstellen, mögliche Erfinder und Fabrikanten) und – sporadischer – die produzierte Menge, die Preise und Einzugsgebiete, sogar selbst genaue Maßangaben? Hingegen wissen wir fast nichts über ihren Ursprung und die tieferen Beweggründe für das Anlegen dieser Sammlungen.

Ist es nicht ungewöhnlich, wenn ein französischer Feldmarschall wie der Herzog Richelieu (1696–1788) in acht ledergebundenen Bänden die in Frankreich und den benachbarten Königtümern hergestellten Stoffe zwischen 1720 und 1737 sammelt? Warum z.B. vermerkt er in einer Randnotiz, was „die Königin von 1735–1736 bei ihren öffentlichen Auftritten getragen hat“?[41] Warum erwähnt er unter einem Spitzenfragment aus Le Havre (und nicht anderswo) die zahlreichen armen Frauen, die im Hafen „ kaum 3 sols[42] am Tag verdienen können, selbst wenn sie von Sonnenaufgang bis -untergang arbeiten“?[43] Wer hat ihm diese Details genannt und für ihn die Bänder und Stücke ausgeschnitten (und geklebt[44]), die entweder aus Pinchinatgarn, aus seidenen Droguets[45] oder Leinendamast bestanden und die Karmeliter aus dem Dauphiné, den portugiesischen König und die Tafeln in Versailles geschmückt haben? Steht der Erwerb dieses Brimboriums in Verbindung mit den Aufgaben eines Akademiemitgliedes, das zugleich erster Edelmann der Kammer der Edelmänner unter zwei Königen war? Verdankt sich dies einer Sammlungsweise, die sich offenbar an eine vielschichtige und verschiedenartige Gruppe von Briefpartnern wendet, von der man aber noch sehr wenig weiß? Wurde dieses Netzwerk tatsächlich von einem Intendanten der Marine, im Dienst des Grafen von Maurepas,[46] namens Raudot, der mit den im Königreich verstreuten lokalen Händlern verbunden war, geleitet? Es ist übrigens amüsant zu sehen, wie einer von ihnen im Salon de Provence die Qualität seiner eigenen Kadisproduktion (6000 Stücke pro Jahr) in den Vordergrund stellt, aber auch dazu bemerkt, dass hier das „Grabmal Nostradamus“

liegt. Seine Kollegen aus Toulon, die hier genau benannt werden, rühmen in der üblichen Weise die Vielfalt seiner braunen Pinchinseide und seinen Veilchenduft und gehen in den Verträgen detailliert auf die Fähigkeiten ihrer Weber auf den Galeeren ein, hingegen findet sich bei den 37 Mustern der siamesischen Spitze aus Rouen eine begeisterte historische Beschreibung über ihre Produktion in der Normandie. Weder das enzyklopädische Interesse noch die wirtschaftlichen Überlegungen, die der Herzog von Richelieu mit vielen seiner „aufgeklärten" Zeitgenossen (den Grafen von Maurepas eingeschlossen) teilt, reichen aus, um diese merkwürdige Sammlung von Stofffetzen, technischen Anmerkungen und historischen Anekdoten zu erklären.

Tatsächlich ist die Sammlung eingebettet in ein vielschichtiges Projekt, dessen doppelköpfiger Charakter in Vergessenheit geriet, als ihre 52 Bände unter Louis-Philippe auseinander gerissen wurden, nachdem 50 Bände in das Kupferstichkabinett der königlichen Bibliothek aufgenommen wurden.[47] In der Beschreibung der Bücher, die nach dem Tod des Herzogs verkauft wurden, wurde diese Sammlung mit „Anekdoten unserer Zeit von 1715 bis 1736" betitelt und enthielt eine lange Reihe an Kupferstichen und Zeichnungen, die dazu gedacht waren, die Geschichte der Herrschaft Ludwig XV. zu illustrieren. Tatsächlich findet man hier „Radierungen und Kupferstiche von den Ereignissen, mit Porträts, Plänen und Karten, Zeremonien, höfischen Entrées, Feuerwerken, Manufakturen, Moden bis hin zu den Gold-, Silber-, Samt-, Seide-, Tuchstoffmustern etc."[48] Freilich scheint die eigene Gruppe der Muster ursprünglich zwei Untergruppen gebildet zu haben: einer der sieben Bände gleichen Formats deckte die französische und ausländische Produktion ab (sowohl Stoffe als auch Bänder) und kennzeichnete eine Sammlung mit administrativem Charakter; der andere kleinere Band enthielt, wie sein Titel besagt, „Die Modestoffe zwischen 1720 und 1730" und bezieht sich, weil die Anmerkungen rein chronologisch sind, unmittelbar auf die „Anekdoten" und die persönliche Sicht auf die Chronik höfischen Lebens. Diese doppelte Anordnung trennt das Ephemere der Moden von den festen Angaben zur spezifischen Tätigkeit einer Manufaktur und hebt so die verschiedenen Facetten eines Don Juan der Aufklärung hervor: der Hofmann, der Schürzenliebhaber und der aufgeklärte Verwalter. Diese Chronik verbindet jedoch, wie jede Sammlung, das Vergängliche mit dem Denkwürdigen, die Lust am Ich mit dem öffentlichen Wohl.

Das zerbrechliche Schillern all dieser Bände darf nicht ihre Inszenierung vergessen lassen: die Buchseite und ihre Legenden, vermutlich sind diese letzteren zugleich als Texte zu lesen, als Erläuterung und als Fabeln zu verstehen.[49]

Die textilen Sammlungen des 19. Jahrhunderts werden diese Lust an der Fragmentierung des Vergänglichen systematisieren und sie in Form von Museumsgründungen samt der ihnen zugehörigen technischen Schulen pädagogisch legitimieren. Das „Stück" (Stoff oder Kleidung) ist hier König und ganz demokratisch jedermann/frau zugänglich, nachdem es regelrecht aus seinem ursprünglichen Umfeld herausgerissen wurde.

Diese beiden Typen von Institutionen, die mehr oder weniger auf die sogenannten angewandten, um nicht zu sagen, minderwertigen Künste spezialisiert sind, entstehen in allen Regionen der westlichen Welt, die eine ausgeprägte manufakturelle Tradition besitzen. Dieses Phänomen ist kennzeichnend für die zweite Hälfte des Jahrhunderts und führt die museographische Entwicklung der vorgehenden Jahrzehnte fort, indem es sie instrumentalisiert. Es geht in der Tat darum, im Umfeld der Hochschulen für Kunst und Gewerbe besonders qualitätsvolle Objekte anzubieten, die von den Fabrikanten und Künstlern imitiert, ja sogar kopiert werden können. Die Idee vom Muster als Vorbild, die von Künstlern wie John Ruskin[50] oder William Morris in Großbritannien befürwortet wird, basiert auf dem Glauben, durch die Betrachtung der schönen Dinge den Geschmack der Bevölkerung zu erziehen. Will man diesen Prozess der Destruktivität, den Bonaffé und seine Sammlerkollegen befürchtet haben, bremsen, dann auch auf die Gefahr hin, dadurch den Prozess selbst zu beschleunigen, indem man Orte und Objekte der Ausstellungen multipliziert. Muss man nicht – wie es der Katholizismus mit den Reliquien getan hat – den Stoff zerschneiden, um ihn besser zu verteilen? Dies hieße auch, eine Kreativität zu fördern, die auf der Kenntnis der überlieferten alten Techniken beruht.

Dieses zweifache und ehrgeizige Ziel hat sich das erste dieser Museen, das 1852 gegründete South Kensington Museum von London (das spätere Viktoria & Albert-Museum),[51] zu Eigen gemacht, nämlich das technische Zeichnen zu verbessern und den Studenten, Industriellen und dem Publikum „fine examples of ornamental art" zugänglich zu machen. Hier wie im Kunstgewerbemuseum von Berlin, im Musée des Arts Décoratifs von Paris, im Nationalmuseum des Bargello in Florenz, im Kunst- und Gewerbemuseum in Wien oder im Cooper-Union

Museum von New York handelt es sich bei den ausgestellten Werken um Originale in zweifacher Hinsicht: verachtet von den Kunstmuseen wegen ihres primären zweckgebundenen Charakters, wurden sie von Einzelnen ohne aristokratischem Stammbaum gesammelt, die auf ihre Weise Philanthropen oder Männer waren und die einerseits ihre Zeitgenossen erziehen und andererseits Aktivitäten fördern wollten, an denen sie persönlich als Manufakturbesitzer, Händler oder Sammler (drei Eigenschaften, oft vereinigt in ein und derselben Person[52]) interessiert waren. Es handelt sich um das offensichtliche Paradox einer Allianz von Privatinteressen und großzügiger öffentlicher Freigebigkeit gepaart mit technischen Überlegungen und idealistischen Zielen, der Liebe zum Schönen und dem Sinn für das Nützliche; eine Allianz, die das bekannte Kennzeichen der ersten industriellen Moderne und ihrer Obsession für die Dekadenz darstellt. Der textile Stoff wird hier zum Gegenstand der Bewunderung und des Sammelns, gleich ob er mit anderen Künsten verbunden ist (wie beim V & A Museum, dem ersten Kunst- und Gewerbemuseum von Lyon 1864, oder UCAD in Paris) oder von ihnen abgesondert wird, wie es bald in Lyon geschieht. Die Handels- und Gewerbekammer dieser Stadt spaltet im Jahr 1890 ihre Sammlungen, um ein Historisches Museum für Textilien zu errichten, sechs Jahre nach der Gründung einer Webschule.[53] Zur gleichen Zeit ist die ausschließlich textile Berufung von Museen, die mit Technikinstituten verbunden sind, gesichert, wie es beispielsweise der Prato (verwirklicht vom Institut Tullio Buzzi, gegründet im Jahre 1879) und Krefeld mit der zeitgenössischen Textilingenieurschule zeigen. Obschon ohne Verbindung mit einer Schule verfolgte das Musée de la Mode in Paris eine genaue didaktische Absicht und machte durch seine nachfolgenden Missgeschicke deutlich,[54] wie sehr es für die angewandten Kunst-Museen zu Anfang des 20. Jahrhunderts notwendig ist, Spezialsammlungen anzulegen. Zu der manchmal irreführenden Unterscheidung zwischen der Kategorie der Stoffe und der Kostüme kamen noch eine Menge weiterer Untergruppierungen hinzu wie Uniformen, Kopfbedeckungen, Tapisserien, Taschentücher, Seidentücher usw., die heute alle ihre eigenen allerheiligen Spezialmuseen gefunden haben.

Eine genaue Untersuchung dieser Orte, insbesondere ihrer Finanzierung und ihrer Arbeitsweise steht noch aus: Wie werden sie verwaltet? Wie sieht ihre Erwerbspolitik aus? Welches Publikum erhoffen sie sich und wird empfangen? Unter welcher Leitung und zu welchem Zweck werden

die Objekte ausgestellt? So haben die Gewinne der „Conditions de soie", eine in Lyon etablierte Institution für die Qualitätskontrolle der nach Frankreich importierten Seide, dazu beigetragen, das Textilmuseum durch üppige und vielfältige Erwerbungen zu bereichern.

Die Verkäufer, seien sie nun Professionelle oder nicht (man findet unter ihnen Priester, Archäologen, Diplomaten), stammen sowohl aus Lyon und Paris als auch aus Deutschland und Kairo und stehen als Geschäftsleute und als Stifter in Konkurrenz zueinander.[55] Denn auch hier entstammt ein großer Teil der Sammlungen privaten Schenkungen; ein Wesenszug, den sie mit allen anderen Museen der angewandten Künste am Ende des 19. Jahrhunderts gemeinsam haben, wodurch diese wiederum abhängig von den Sammlern werden, die zum Teil bedeutende internationale Antiquitätenhändler sind. Diese Abhängigkeit vom Markt (das Angebot ist beschränkt, Fachgeschäfte sind selten und ihr Bestand begrenzt) verdient um so mehr Aufmerksamkeit, weil sie den aktuellen Zustand der alten Textilbestände erklärt, die oft, selbst bei tausend Kilometern Entfernung, identische Stücke besitzen: Diese stammen aus wenigen Orten (hauptsächlich von einigen wenigen Kirchensakristeien und religiösen Gemeinschaften der italienischen und iberischen Halbinseln) und wurden, durch die großen Privatsammlungen zu Anfang des Jahrhunderts, anscheinend systematisch zerschnitten und wieder zusammengenäht.

Ein Beispiel könnte hier genügen, obschon es niemals gründlich untersucht wurde, um die Praktiken der Textilsammler der Vergangenheit zu erhellen: Der glänzende florentinische Antiquitätenhändler Guiseppe Salvadori hat, weil er bemerkenswerte textile Objekte an zwei ausgewiesene Sammler (Isabell Errera und der Graf Franchetti) verkaufte, den Grundstein für die Sammlungen der königlichen Museen in Brüssel und des Nationalmuseums von Bargello in Florenz gelegt. Waren nicht beide jeweils großzügige Stifter? Diese Großzügigkeit war Salvadori bei dieser Gelegenheit auch selbst vorbehalten, weil dieser berühmte Händler italienische wie deutsche Industrielle angemessen an seinen Reichtümern teilhaben ließ, die wiederum das Museum Instituto Buzzi de Prato und die Textilschule in Krefeld gegründet haben. Es ist eine seltsame Großzügigkeit, da in seinem Fall das Zerfleddern der Textilien eine Kunst und die Geheimhaltung ihrer Herkunft ein absichtlicher Akt waren, was aber allen Kunsthändlern zugestanden wurde. Diese romaneske wie herbe Person, die übrigens ein geschickter

Restaurator (sein Palast von San Frediano in Florenz besaß eine speziell für Reparaturen eingerichtete Werkstatt) und ohne Zweifel so ambivalent wie ein Held von Henry James[56] war, hat um so mehr Bedeutung für unsere Kenntnis der europäischen Textilgeschichte, da man Objekte seiner Sammlungen in den meisten großen europäischen und amerikanischen Museen, in Privatsammlungen und in der prachtvollen und neueren Sammlung, der sogenannten Keir, wiederfindet, der ein Zehntel der Gegenstände über das Haus Salvatori vermittelt wurde. Edmund de Hunger, der Besitzer dieser Sammlung Keir, kann stolz darauf sein, einen italienischen Seidensamt (mit Drell, Rosetten, Phönix und dem darauf angebrachten Spruch NORSVIVE) sein Eigen zu nennen, aber Stücke davon befinden sich auch im Victoria und Albert Museum in London und im Cooper Hewitt Museum von New York, wie es ein besonders kostbarer Katalog genauestens angibt. Es gibt unzählige Beispiele für diese bewundernswerte und für uns heute profitable Verteilung der Textilien.[57]

Erlaubt uns dies heute nicht, dass die Fragmente der berühmten mittelalterlichen Lampas mit Spinnen und pseudoarabischen Buchstaben überall zu sehen sind, in Barcelona ebenso wie in Berlin, Brüssel, Chicago, Cleveland, Krefeld, London, Lyon, New York und Paris? Zwingen sie uns jedoch nicht, von nun an jene Stücke zu bestaunen, die im Durchschnitt nur 20 cm groß sind, mit Ausnahme einiger Goldstickereien an Messgewändern, die der sonst üblichen Zerfledderung entgangen sind?[58]

Der Privatsammler und sein Gefolgsmann, der Antiquitätenhändler, spielen von nun an eine fundamentale Rolle im Vervielfältigungs- und Zerstückelungsprozess der großen Textilsammlungen, die den Beginn des 20. Jahrhunderts innerhalb der Sammlungsgeschichte kennzeichnen. Ihre Personen wurden zur vieldiskutierten und umstrittenen Figur, obwohl sie in einer selbst gewollten Anonymität zu bleiben versuchten. Die manchmal polemische Beschreibung setzt die Tradition der romanartigen Darstellung und der humoristischen oder journalistischen Beobachtung des 19. Jahrhunderts fort. Die neuere Betrachtung dagegen stammt von den Betroffenen selbst, die häufig auch selbst die Verfasser dieser Beschreibungen waren, und trifft vor allem auf ihre Nacheiferer: so z.B. die historisch-moralisierende Art wie bei Bonaffé [59] mit seinen zahlreichen Ratschlägen, wie eine Sammlung einwandfrei aufzubauen sei. Diese zuletzt genannte Kategorie von Schriften überrascht zunächst durch ihre Quantität und liefert eine

zusätzliche Bestätigung – als ob dies überhaupt noch nötig wäre – für die allgemeine Schwärmerei für den Sammler, die so charakteristisch wird für die westliche Welt seit dem 19. Jahrhundert, wodurch das Textile, aber auch Briefmarken, Postkarten, Pfeifen usw. profitieren. Dennoch sind die „Führer" der Textilsammlungen, ganz besonders die angelsächsischen Werke über Spitzen, besorgt darum, die Umrisse einer ansonsten rätselhaften Leidenschaft klarer aufzuzeigen. Es wäre interessant, die Glaubenssätze, die mit diesen Büchern vertrieben werden – bei dieser Gelegenheit sei vor allem ihre nationalistische Überzeugung erwähnt[60] – zu untersuchen, denn man könnte dies als eine eigene Rechtfertigung für eine noch ungenügend verstandene soziale Tätigkeit auslegen, die wegen ihres potentiell spekulativen Aspekts immer noch suspekt und in ihrer uneingestandenen Immoralität oft übertrieben wurde. Aber diese Schriften (vollständige Bücher oder Vorwörter) sind insofern interessant, da sie unter der Feder der Autoren-Sammler ein idealisiertes Portrait von sich selbst liefern, das nicht nur normative Bedeutung hat. Das den zukünftigen Liebhabern angebotene „Bild" muss aufgrund seiner eigenen Glaubwürdigkeit reale, nämlich ihre eigenen Praktiken berücksichtigen und gerade deshalb kann es uns über die Besonderheiten des Sammelns von Textilien um die Jahrhundertwende und darüber hinaus unterrichten. Der ideale Sammler hat ein Geschlecht und dies ist männlich, selbst wenn sein Porträt von einer Engländerin der 1920er entworfen wurde.[61] Während ihre Zeitgenossinnen eine gewisse Präsenz als Sammlerinnen erhielten (indem sie sich vor allem auf die Werke der „Damen" konzentrierten!), bleibt die Entscheidung, Gegenstände zu sammeln, mehrheitlich dem starken Geschlecht vorbehalten. Was die Ratschläge jener Autorin anbelangt, so sind sie von extremer Vorsicht und könnten nach Kriterien der damaligen Zeit als „sehr weiblich" gekennzeichnet werden: Gut und wenig kaufen, nicht zu viele Ausgaben, sich nicht für universell halten, sich so schnell wie möglich spezialisieren und nur ein Minimum restaurieren.

Der anweisende und kleinmütige Charakter dieser Ratschläge ist offensichtlich und sticht sowohl in Form als auch in Inhalt ab von der Lust und Laune, von den impulsiven Erwerbungen und dem umständlichen Flicken, was offenbar die Tätigkeit einer gewöhnlichen Sammlerin zwischen den zwei Weltkriegen[62] kennzeichnete. Aber diese scheinbare Zurückhaltung spiegelt vielleicht nur eine dem Textilliebhaber eigentümliche Wahrnehmung, weil er unbewusst

überzeugt ist von dem überaus vergänglichen und daher minderwertigen Charakter seines Lieblingsobjektes. Das quasi uneingestandene Sammeln von Altkleidern oder Stoffen (auch wenn sie wertvoll sind) – außer wenn es um pädagogisch-industrielle Rechtfertigungen geht – führt zu zurückhaltenden Erklärungen oder ungeschickten Selbstrechtfertigungen. Bemerkenswert ist, dass unsere BeraterInnen für Textilsammlungen sich über die Annehmlichkeit eines Rechnungsbuches mit Fotografien, Preisen und Herkunft der Gegenstände ausschweigen. Nur ein einziges Werk erwähnt die Zweckmäßigkeit eines solchen Vorgehens, seine Verfasserin betont jedoch, dass für die Herstellung eines Katalogs solche prosaischen und indiskreten Details aus moralischen Gründen ausgelöscht werden sollten.[63]

Uneigennützigkeit und Großzügigkeit sind im Übrigen zwei Tugenden, die von den Sammlern und ihren „Führern" lautstark verkündet werden. Dies ist Ausdruck für den Wohlstand der einen und der anderen im Allgemeinen und die Leugnung des wirklichen Wertes, selbst die bescheidene Sammlung ändert nichts daran. Vor allem dient dies als Mittel zur eigenen, preiswerten Nobilitierung, indem man glaubhaft macht, dass die moderne und abgeschwächte Version dieses Evergetismus, der so typisch ist für aristokratische Gesellschaften, der einzige Grund für ihre Leidenschaft sei. Die Zurückhaltung des Sammlers über seine eigenen Ziele (und mehr noch über die Gewalt seiner Begehrlichkeit) ist der einzig auffällige Wesenszug, der aus den selten – schriftlich oder mündlich – geäußerten Vertraulichkeiten hervorgeht, in denen sie ihre Lust am Besitz des Stoffes zum Ausdruck bringen.[64]

Hierzu sollte man lesen, was Edmund de Hunger am Anfang eines der kostbarsten Kataloge seiner Textilsammlungen äußert. Er beruft sich auf seine Liebe zum Schönen und seinen Willen, in den Gegenständen den Geschmack und das technische Talent vergangener Generationen wiederzufinden, und erst an zweiter Stelle nennt er weniger ätherische Gründe: die geringeren Kosten der Textilien verglichen mit traditionellen Kunstobjekten (Gemälden, Skulpturen, Glas usw.) und die geringere Sperrigkeit der Lampas und Teppiche in seinem Besitz. Man könnte über diese Erklärungen lächeln, wenn sie nicht unter der Schirmherrschaft eines Meisters der textilen Künste ständen, nämlich Werner Abegg, an dessen maßgeblichen Einfluss auf seine Wahl, aber auch an dessen unermessliches Wissen und stete Bescheidenheit der Besitzer der Keir Sammlung hier erinnert.[65]

Ist es am Ende nur falsche Bescheidenheit des Textilsammlers, der sich dort nützlich glaubt, wo er es in Wirklichkeit nicht ist (die Erhaltung der Vergangenheit), indem er seine Fähigkeit, Leben zu schaffen, nicht kennt, hingegen seine Leidenschaft für die sterbliche Hülle der Toten nährt?

Fazit: Der Plural der Sammlung und die Schönheiten der Zusammensetzung

Sei es als musikalische Komposition, sei es als Wunderkammer, die Textilsammlungen können als eigenes, wahnsinnig ehrgeiziges und stets einzigartiges Kunstwerk gelten. Jede stellt ein System dar, das gleichzeitig in eine Zeit, eine Moral, in eine Gesamtheit ästhetischer Werte und in die eigene Psyche eines/r Bauherrn/in eingelagert ist. Dies sollte auf den vorhergehenden Seiten dargestellt werden. Wenn man selbst Historikerin und „etwas" Sammlerin ist, kommt man nicht umhin, die allgemeine Genese des gegenwärtigen wissenschaftlichen Sammelns zu begreifen. Aber wie sollte man nicht von den Schwingungen, die jeder Sammlung eigen sind, erfasst werden und die auf ihre Weise jede historisierende Verallgemeinerung stören? Wie das Raritätenkabinett, in dem sich unglaubliche Objekte stapeln, wie die Künstlerwerkstatt, in der der Künstler seine Welt (und die unsere[66]) herstellt, wie auch jeder Innenraum (Seelenzustand und Lebensort) ist die Sammlung in ihrer scheinbaren Unordnung eine Zusammensetzung im vollen Sinne der gegenwärtigen Ästhetik. Es ist eine fragmentierte und zerbrechliche Welt, in dauernder Verwandlung begriffen, in der sich die vergangenen und gegenwärtigen Ängste sowie die unvollendeten Reste und noch zukünftigen Werke ihrer Schöpfer lesen lassen.

Wie der Bildhauer der Gegenwart, der in sein Werk verschiedene Objekte integriert und dadurch den Zerfall akzeptiert (oder ihm zuvorkommt[67]), so weiß der Sammler auch, dass seine künftigen Ankäufe die gesamte Komposition, seine höchst eigene Sammlung, bereichern, verändern und neu definieren werden. Er weiß auch, dass die Abnutzung jedes „Stücks" (um die man bei jedem Griff fürchtet, sobald es den Webstuhl verlassen hat) wahrscheinlich Bestandteil seiner von ihm gesuchten Harmonie ist.

Sollte man daher nicht alle Textilsammlungen, angefangen von den privaten bis zu den öffentlichen, neu „lesen“, so wie man ein Tuch und sein Gewebe erkundet oder wie man in das Werk bestimmter zeitgenössischer Künstler/innen eintaucht, nämlich derjenigen, die mehr als ein Jahrhundert Textilien humor- und gefühlvoll als biegsames Material unter anderen benutzten?[68] Der Quilt des zerzupften Bettes vonRobert Rauschenberg, aber auch die „bemalten Betttücher“ von Marcel Alocco oder die Marseinwohner und andere Edwards, die in afrikanischen Schurze von Yinka Schonibari eingemeißelt sind, stellen die Frucht unendlicher Dezentrierungen und der Akkumulation von kostbaren Souvenirs dar.[69] Ist ihr „Wieder-Zusammensetzen (Re-Komposition)“ nicht auch eine Sammlung, die mit dem „Auseinander-Setzen (De-Komposition)“ spielt? Stimmt es nicht, dass die Kunst nur an einem Faden hängt?

Übersetzung aus dem Französischen von Daniel Devoucoux und Gabriele Mentges.

Der französischsprachige Artikel erschien zuerst in dem Band von Jocelyne Mathieu und Christine Turgeon (Hg.): Textiles d’Amérique et de France. Les Presses de l’ Université Laval. Quebec 2002, S. 11–37. Wir danken den Herausgeberinnen für die Erlaubnis, den Aufsatz von Nicole Pellegrin in diesem Band publizieren zu dürfen.

Anmerkungen

1 Laut „Dictionnaire de la langue française“.Vol.1. 1997S. 447 bedeutet „Sammlung“ seit 1775 „das Zusammenfügen von Objekten, die von ästhetischem, historischem oder wissenschaftlichem Interesse sind“, jedoch fand der Begriff zunächst medizinische Akzeptanz und kennzeichnete auch eine gewöhnliche Tätigkeit (Obstsammeln), er wurde erst später anthropologisch verwendet. Die Begriffe „Collectionneur“ (Sammler) und „collectionner“ (sammeln) sind im Französischen erst seit 1828 und 1840 belegt.

2 Zwei kreative Schriftsteller wie Patrice Hughes (Le langage du tissu. Boos 1982) und Jacques Bril (Origines et symbolisme des productions textiles. De la toile et du fil. Paris 1984) besaßen solche Eigenschaften.

3 Die Liste ist damit natürlich nicht erschöpft. Bereits die Erinnerungstextilien umfassen Taschentücher, Röcke, Schürzen, Halstücher, Porträts, Teppiche, Handtücher, Schleifen, Menüs, Krawatten, Plaketten/Abzeichen (Badge) usw. Catalogue d‘exposition, North Andover. Museum of American Textile History. Celebration and Remembrance. Commemorative Textiles in Amerika, 1790–1990. North Andover/Mass. 1990.

4 Zur Sakralität sowie zu ihrer Mobilität und Zerbrechlichkeit vgl. z.B. Christine Aribaud: Soieries en sacristie. Somogy et Musée Paul Dupuy. Paris 1998, S. 52–55, S. 59–62, S. 64 und S. 101.

5 Didier Anzieu: Le moi-peau. Paris 1985. Eine Ausstellung über „dodos" und andere „Übergangsobjekte", ebenso wie die Kleidung der gegenwärtigen „Subkulturen" ist paradox und bildet eine Ausnahme. Catalogue d'exposition, Poitiers. Musée Sainte-Croix. Entrer dans la vie en Poitou du XVI^{e} siècle à nos jours. Poitiers 1987, S. 120/121; Amy de La Haye: Traveller's Boots, Body-Moulding, Rubber Fetish Clothes: Making Histories of Subcultures. In: Gaynor Kavanagh (Hg.): Making Histories in Museums. London 1996, S. 143–151.

6 Walter Benjamin: Je déballe ma collection. Une pratique de la collection. Paris 2000, S. 43.

7 Man darf nicht vergessen, dass, „ob der Besitz von Objekten sich der Allmacht des Geldes oder der Waffengewalt verdankt, nichts an der Situation ändert": die Gier ist ebenso heftig, die Rivalität ebenso gewalttätig. Maurice Rheims: En tous mes états. Entretiens avec François Duret-Robert. Paris 1993, S. 160.

8 Georges Salles: Le Regard (1939). Paris 1993, S. 33–48.

9 Ich verhehle nicht meine Bewunderung und Anerkennung für alle, die auf die Initiative der Veranstalterin von Quebec hin es akzeptiert haben, über die Entstehung ihrer Sammlungen und deren Verwendung zu sprechen. Dies ist vergleichbar mit den Antworten von Edmond de Unger (Sammlung Keir) und einiger anderer amerikanischer Teppichsammler. Alle sprechen von der „Liebe auf den ersten Blick". Friedrich Spuhler: Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection. With an introduction by George and Cornelia Digby. London 1978; S. 9–12; Monique King und Donald King: The Keir Collection. European Textiles in the Keir Collection. London 1990, S. 1; Julia Bailey und Mark Hopkins: Through the Collector's Eye. Oriental Rugs from New England Private Collections. Museum of Art. Providence 1991, S. 22–26.

10 Edmond Bonaffé: Causeries sur l'Art et la Curiosité. Paris 1878, S. 1–9.

11 Bonaffé: Causeries, S. 1–9.

12 Bonaffé: Causeries, S. 1–9.

13 „Union Centrale" bezeichnet den Zentralverband der Angewandten Künste (arts décoratifs) (UCAD), der 1864 gegründet wurde und deren Sammlungen das Fundament des aktuellen Museum der Mode und der Textilien (Musée de la Mode et du Textile) im Louvre bilden. Zur UCAD vgl. Yvonne Brunhammer: Le Beau dans l'utile, un musée pour les arts décoratifs. Paris 1992 und Debora L. Silverman: L'art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle. Paris 1994, S. 117 ff.

14 Bonaffé: Causeries, S. 1–9. Siehe auch die Sammler in Balzacs „Menschliche Komödie", wie auch die Sammler im berühmten illustrierten Kapitel in „ Francais peints par eux-mêmes". Le comte Horace de Vielcastel: Les collectionneurs. In: Les Français peints par eux-mêmes. Band 1. O.O. 1839, S. 122–128; Catalogue d'exposition, Lyon. Musée des Beaux-Arts. Ernest Meissonier. Rétrospective. Lyon 1993.

15 Durch diese Nachbarschaft gelangt eine Fülle von Gegenständen auf den Markt, die lange Zeit wertlos, in ihrem Zustand jedoch gut erhalten sind, und deren systematische Wiederverwendung durch den materiellen Fortschritt möglich gemacht wurde und bei den Neureichen eine bestimmte Sehnsucht nach der Vergangenheit weckte.

16 Adalgisa Lugli: Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe. Paris 1998, S. 38; Rheims: En tous mes états, S. 158; Salles: Le Regard, S. 28. Sämtliche Untersuchungen des berühmten Leiters des Museums Guimet in Paris verdienen hier zitiert zu werden sowie auch sein erster Ankauf (der Ausgangspunkt seiner Sammlung war eine „byzantinische Stickerei").

17 Lugli: Naturalia et Mirabilia, S. 38.

18 Vgl. die Untersuchungen von Krystof Pomian: Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise: XVII–XVIII[e] siècles. Paris 1987; Antoine Schnapper: Le géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises au XVII[e] siècle. Paris 1988 und vor allem Lugli: Naturalia et Mirabilia.

19 All diese nach Funktion oder Materialbeschaffenheit in den Inventaren oder in den Beschreibungen der Raritätenkabinette „klassifizierten" Gegenstände scheinen eine andere systematische Logik aufzuweisen (was es allerdings gründlich zu überprüfen gilt), wenn auf gerahmten Drucken oder Gemälden ihre Herkunft angegeben wird. Dies kann ein richtiger Rahmen sein, eine Schachtel, ein Regal, ein Kleiderhaken. Bisher gibt es nur wenige Untersuchungen über die Anordnung und die Ausstellungen früherer und heutiger textiler Sammlungen. Es liegt ein großer Abstand zwischen den Trägern der Kappa der Sakristeien in der Gascogne (Aribaud: Soieries, S. 58), den Tresoren der Basilika von Montreal und dem Anheften der ethnischen Wandbehänge der 1970er Jahre und der Sorgfalt, mit der sie zu Beginn zu des 21. Jahrhunderts umgeben werden.

20 Calvin: Traité des reliques (1543). Paris 1947, S. 10 und S. 17. Zu den Kleidungs- und Knochenreliquien und der Geschichte ihrer Zerstückelung vgl. z.B. die Texte von Hl. Franziskus von Paulus, gest. 1507. Siehe: Gilberte Vezin: Saint François de Paule, fondateur des Minimes et la France. Paris 1971 oder die Zerstückelung des Grabtuches des Ayatollah Khomeiny bei seiner Beerdigung 1989, aber auch die Berichte über einige protestantische Plünderungen im 16. Jh.: Pierre Gassendi: Histoire de l'Eglise de Digne (1654). Traduction du latin. Digne 1992, S. 100–104.

21 Agnes Geijer: Textile Treasures of Uppsala Cathedral from Eight Centuries. Stockholm 1964, eine zugleich technische wie historische Pionierstudie mit einer Reichhaltigkeit an liturgischen Gewändern und Stoffreliquien, die mit samt ihren Inventaren seit dem Mittelalter in der gleichen Kathedrale von Uppsala aufbewahrt wurden. Nur wenige französische Kathedralen (Angers, Vienne) besitzen noch ihre ursprünglichen Tapisserien.

22 Siehe den sog. Burgunder Kirchenschatz und den von St. Denis: Lugli: Naturalia et Mirabilia, S. 59; siehe die neuesten Forschungen über die Restaurierung textiler Hüllen der Körper von Heiligen: Marielle Mariniane-Reber: Lyon, musée historique des tissus. Soieries sassanides, coptes et byzantines, V–XI[e] siècles. Paris 1986, S. 10 und die Untersuchung des Kolloquiums von Toulouse 1999: Die Kleidung und das Heilige (Le vêtement et le sacré). Sie erinnern an die Verbreitung der prachtvollen Stoffe durch das Zerstreuen der Reliquien und der zeitgleichen Zerstückelung der ursprünglichen „Grabtücher", weil die heiligen Überreste ohne sie an Authentizität verloren hätten; siehe vor allem die immer noch bedeutende Rolle der Textilien in zahlreichen Religionen, die mit dem verehrten Gegenstand in Kontakt gestanden haben: z.B. Gebärgürtel, therapeutische Fragmente von Grabtüchern, die den glücklichen Leichen entrissen wurden usw. Catalogue d'exposition, Paris. Musée des Arts Africains et Océaniens. La mort n'en saura rien. Reliques d'Europe et d'Océanie. Paris 2000, S. 68–70; Reuben G. Thwaites: Relations Jésuites, Burrows. Band 73. Cleveland 1896–1901, S. 105: der Reliquienschrein des Vaters Gravier im 17. Jh. in Rivière-du-Loup in Kanada enthielt ein „kleines Stück des Hutes des Vaters Francois-Régis (...) das unfehlbarste Heilmittel, das ich je besaß, um jedes Fieber zu heilen".

23 Dank an meine Freundinnen in Toulouse und Quebec, mir unbeabsichtigte Untersuchungsobjekte gewesen zu sein, ein Aspekt, der noch vertieft werden müsste.

24 Lugli: Naturalia et Mirabilia, S. 66, S. 89, S. 96, S. 155 und S. 169.

25 Den Szenographen der Museen ist dies nicht unbekannt; sie setzen den Stoff bewusst ein, um die Räume und Vitrinen zu dramatisieren. Vgl. die Diskussion über eine jüngere Ausstellung: Nancy Carlisle: Pursuing Refinement in Rural New

England. 1750–1850. An exhibition Review. Winterthur Portfolio, vol. 34/4 1999, S. 239–249 und die Bemerkung von Georges Salles: Le Regard (1939). Paris 1992, S. 51 und S. 53. Wann gibt es endlich eine Untersuchung über die Auslegeware und die Vorhänge in den Museen?

26 Die alten Teppichsammlungen sind selten bekannt und verdienten eine besondere Untersuchung. Rosamond Mack: Lotto: A Carpet Connoisseur. In: David A. Brown u.a. (Hg.): Lorenzo Lotto. Washington 1997, S. 59–67; Lugli: Naturalia et Mirabilia, S. 132 und S. 139; François Pouillon: Collections, travestissements, dévoilements: notes anthropologiques sur l'exotisme textile et vestimentaire. In: Catalogue d'exposition. Touches d'exotisme, XIV–XX^{e} siècles. Paris 1998, S. 212–214. Für Frankreich erwähnt Edmond Bonnaffé (Dictionnaire des Amateurs français au XVII^{e} siècle. Paris 1884, S. 213) nur die persischen Teppiche (46 Stück) von Mazarin, aber auch 12 adlige Liebhaber der Tapisserien des 17. Jahrhunderts.

27 Schnapper: Le géant, S. 103 ff.; Patricia Kell: The Ashmoleum Museum: a case study of eighteenth-century collecting. In: Simon Knell (Hg.): Museums and the Future of Collecting. Aldershot 1999; Arthur MacGregor (Hg.): Tradescant's Rarities. Essays on the Foundation of the Ashmoleum Museum (1683). Oxford 1983; Nicole Pellegrin: Vêtements de peau(x) et de plumes: la nudité des Indiens et la diversité du monde au XVI^{e} siècle. In: Jean Ceard und Jean-Claude Margolin (Hg.): Voyager à la Renaissance. Paris 1987.

28 Nicole Pellegrin: Le vieux et le neuf. In: Ethnologie française, 1986/3. Man müsste sehr viel ernsthafter als bisher über die äußerst seltene und selektive Aufbewahrung der historischen Kleider und die Gründe für den Wunsch einiger Privilegierter nachdenken, koste was es wolle, die Erinnerung an die Kleider in ihren Schränken oder in der Form von Alben zu bewahren. Vgl. Philippe Braunstein: Un banquier mis à nu. Autobiographie de Matthäus Schwarz. Paris 1992; Natalie Rothstein(Hg.): Barbara Johnson's Album of Fashions and Fabrics. London 1987; Georges Salles: Le Regard (1939). Paris 1987; Pierre Apraxine und Xavier Demange: La Divine Comtesse. Photographies de la comtesse Castiglione. Musée d'Orsay. Paris 2000. Zu den Kleidungssammlungen in den französischen Museen siehe Claudine Reinharez: Critères de constitution de collections vestimentaires. In: dans Muséologie et ethnologie. Paris 1987 und die Pariser Ausstellungskataloge: Catalogue d'exposition, Paris. Palais Galliéra. Mémoires de mode. Paris 1997 und Catalogue d'exposition, Paris. Musée de la Mode et du Textile. Garde-robes. Intimités dévoilées, de Cléo de Mérode à... Paris 1999.

29 Lugli: Naturalia et Mirabilia, S. 224/225. Zum Geschmack für exotische Verkleidung der westlicher Personen siehe zahlreiche Beispiele in dem Katalog: Catalogue d'exposition, Paris. Palais Galliéra. Japonisme et mode. Paris 1996 und in verschiedenen Werken über den Imperialismus und einige seiner Agenten wie Pierre Loti, Thomas Edward Lawrence, Jacques Daumal, George Labit u.a. (Catalogue d'exposition, Paris. Musée de l'Homme. L'Orient d'un diplomate. Costumes de la collection d'Aumale. 1914–1938. Paris 1990; Roland Barthes: Pierre Loti: Aziyadé. In: Nouveaux essais critiques. Paris 1972, S. 164–179; Bernhard Marcadé: Loti ou la mise en scène du désenchantement. In: Hommage à Pierre Loti. Bayonne 1984; Nadine Bauthéac: La maison de Loti dans l'histoire des demeures exotiques. In: Loti en son temps. Colloque de Paimpol, 22–25 juillet 1993. Rennes 1994; Geneviève Lefèvre: Georges Labit, un globetrotter toulousain, 1862–1899. Dremil 1994; Pouillon: Collections; Bonnie Smith: Imperialism. A History in Documents. Oxford 2000.).

30 Gleich ob ethnische oder historische Kleidung, sie wurde in Frankreich misshandelt sowohl durch die kostümierten Volksmusik- und Tanzgruppen oder durch Theater- oder Vaterlandsvereine als auch durch einzelne Ästheten, die sich in die alte Kleidung verliebt hatten, um ihren eigenen Körper zu schmücken (Kataloge: Catalogue d'exposition, Avignon. Musée Angladon. L`Art et la Mode 1900, Avi-

gnon 2000, S. 8; Palais Galliéra: Mémoires de mode, S. 38/39 und S. 42) oder von ihnen wertgeschätzte Orte prachtvoll auszustatten wie Wohnsitze, Kirchen, Synagogen (Aribaud: Soieries; Daniel M. Swetschinski: Orphan Objects. Facets of the Textiles Collection of the Jood Historisch Museum, Amsterdam. Zwolle 1997). Aber der Bedarf gilt als Hauptfaktor für die Zerstörung von Behängen und der prachtvollen Kleidung der Vergangenheit, im Anjou wie in Transsylvanien. Vgl. Francis Muel: L'envers et l'endroit. Tenture de l'Apocalypse d'Angers. Nantes 1996, S. 10; Spuhler: Islamic Carpets, S. 10.

31 Antoine Schnapper: Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII[e] siècle. Paris 1994, S. 46 ff.

32 Zu dem „Kostümliebhaber" und dem „Taschentücherdieb" vgl. Alfred Binet: Le fétichisme dans l'amour (1887). Paris 2001 und Rheims: En tous mes états, S. 124; siehe auch den wohlbekannten Fall des Sammlers und Irrenarztes Gaëtan Gatian de Cléraumbault (Passion érotique des étoffes (1908–1910), préface de Yves Edel. Paris 1991); Yolande Tisseron und Serge Tisseron: L'érotisme du toucher des étoffes. Paris 1987.

33 An dieser Stelle sei zu bemerken, dass der Maler David es wegen der Vergänglichkeit des Textilen abgelehnt hat, der Stadt Lille Fahnen zu schenken, um der Republik, der Nachwelt und der Welt Anerkennung und Bewunderung zu bezeugen. Vgl. Declécluze 1855, S. 14. Hingegen scheint es, dass Marie-Antoinette den Kult der Märtyrer du Temple (Viertel von Paris) dadurch vorbereitet hat, indem sie die Kleidung und Tischwäsche der königlichen Familie an ihre Hofdamen verteilte – allerdings könnte es sich hier auch um eine übliche Sitte bei dem Ableben eines Adeligen gehandelt haben. Aribaud: Soierie, S. 45–48, Prinet: Le damas, S. 27–31.

34 Michel de Montaigne: Essais. Paris 1958, S. 750 (Neudruck der Ausgabe von 1595).

35 Zur Kleidung als Erinnerungsträger siehe alle Memoirenschreiber der Französischen Revolution zitiert u.a. bei Nicole Pellegrin: Les vêtements de la liberté. Abécédaire des pratiques vestimentaires françaises, 1770–1800. Aix 1989. Zu Curtius und Mme. Tussot siehe die Untersuchung von Jean Adémar: Les musées de cire en France. In: Gazette des Beaux-Arts. déc. 1978.

36 Emile Cère: Madame Sans-Gêne et les femmes-soldats. 1792–1815. Paris 1894, S. 16. Die gleiche Hochachtung für die „Altkleider" fand sich laut Chateaubriand bei der Exkönigin Hortense im Jahre 1832.

37 Zum Theaterkostüm vgl. Le Vacher de Charnois: Recherches sur les costumes et sur les théâtres (1791). Paris 2[e] éd. 1802. Zu den Anfängen ethnographischer Neugier vgl. Nicole Pellegrin: Ordre et désordre des images. Les représentations et le classifications des costumes régionaux d'Ancien Régime. In: L'Ethnographie 1984; Frédéric Maguet und Anne Tricaud: Parler provinces, des images, des costumes. Paris 1994.

38 Pierre Félida: La relique et le travail du deuil. In: Nouvelle Revue de psychanalyse, n[o] 2 1970; Marie Simon: Mode et peinture. Paris 1995, S. 62/63; (Das Musée d'Orsay besitzt das Kleid der Madame Bartholomé, das sie auf einem Gemälde aus dem Jahr 1880 getragen hat, d.h. ein Jahr vor ihrem Tod, und das ihr Gatte, ein Maler, aufbewahrt hatte.) Hervorzuheben sei auch, dass in der Viktorianischen Epoche die Königin Viktoria und einige ihrer kanadischen Untertanen wie die McCord intensiv den Totenkult und Stoffkult ausgelebt haben. Vgl. Barbara J. Black: On Exhibit: Victorians and their Museums. Charlottesville 2000, S. 45; Patricia Miller: La famille McCord. Une vision passionnée/The McCord Family. Montréal 1992, S. 76. Sie haben sogar die Idee gehabt, den Kleidungsnachlass theatralisch zu inszenieren, wie es die Comtesse de Castiglione und ihre Bewunderer

getan haben. Vgl. Pierre Apraxine und Xavier Demange: La Divine Comtesse. Photographies de la comtesse Castiglione. Musée d'Orsay. Paris 1999, S. 67–80 und S. 147.

39 Genau diese Züge sind bei den ersten vorhandenen Entwicklungsschritten der regionalen ethnographischen Museen zu finden, in denen die Kleiderpuppen und das rekonstruierte Intérieur mit Bettwäsche, Tischwäsche und Vorhängen lange Zeit üblich waren. Vgl. Jean-Yves Veillard: Histoire et formation des collections du Musée de Bretagne. In: Muséologie et ethnologie. Paris 1987, S. 148.

40 Obschon es sehr interessant wäre, gibt es noch keine erschöpfende Publikation über diese Muster samt ihrer bemerkenswerten Beschriftungen. Vgl. dennoch Anonym: 1700-Tals Textil. Anders Berchs Samling i Nordiska Museet/ XVIIIth Century Textiles. The Anders Berch Collection at the Nordiska Museet. Stockholm 1990; Roland Lamontagne: Textiles et documents Maurepas. Montréal 1970, S. 34; zur Sammlung Richelieus vgl. Paul Rodier: The Romance of Frensh Weaving. New York 1931, S. 252–280 und Roger-Armand Weigert: Textiles en Europe sous Louis XV. Les plus beaux spécimens de la Collection Richelieu. Fribourg 1964. Sie ist zu vergleichen mit den Mustersammlungen der Wirtschafts- und Rechtsarchive aus Ostfrankreich und anderswo. Gilberte Vrignaud: Vêture et parure en France au XVIII^{e} siècle. Paris 1995; Florence M. Montgomery: John Holker's mid-eighteenth century Livre d'Echantillons. In: Veronica Gervers (Hg.): Studies in textile history. Toronto 1977. Vgl. in „infra" die Forschungen von Sandrine Bachelier und Florence Valentin, in denen die Spuren der ausgesetzten Kinder eine von den TextilhistorikerInnen vernachlässigte Quelle bilden.

41 Vorwort von Jean Vallery-Radot zu Roger-Armand Weigert: Textiles en Europe sous Louis XV. Les plus beaux spécimens de la Collection Richelieu. Fribourg 1964, S. 9–12.

42 Sols: frühere Geldeinheit im Ancien Régime; Anm. d. Übersetzer.

43 Vallery-Radot: Textiles en Europe, S. 9–12.

44 Eine Klebearbeit, die faszinierend vorzustellen ist (welcher Klebstoff und welche/r KleberIn?) und die nur schwierig und risikoreich wieder zu lösen ist. Ein identisches Problem gibt es bei der Schenkung Bertini im Textilmuseum von Prato, vgl. Rosalia Bonito Fanelli: Il Museo del tessuto a Prato. La donazione Bertini. Prato 1981.

45 Seidene Droguets mit schmalen Musterrapporten kamen unter Ludwig XVI. auf. Vgl. Ingrid Loschek: Reclams Kostümlexikon. Stuttgart 1987, S. 482; Anm. d. Übersetzer.

46 Die persönlichen Archive des Jean-Frédéric Phétypeaux, des Grafen von Maurepas sowie der Staatssekretäre der Marine enthalten Stoffmuster aus Rouen und aus England, erworben durch das Henry Francis Du Pont Winterthur Museum, die vermutlich zur Sammlung Richelieu gehörten. Roland Lamontagne: Textiles et documents Maurepas. Montréal 1970.

47 Seitdem sind sie in der Fülle der Stiche verstreut und verteilt – je nach Thema –, erkennbar bleiben sie durch den unauffälligen Vermerk „Rich." Vgl. Vallery-Radot: Textiles en Europe, S. 9–12.

48 Vallery-Radot: Textiles en Europe, S. 9–12.

49 Diese Hypothese verlangt eine neue Lesart – im wahrsten Sinne des Wortes – der beiden Mustersammlungen Richelieus. Sie muss die Unterschiede im Format, der Rahmung, der Schrift und des Trägermaterials usw. berücksichtigen und den Begleittexten genau so viel Aufmerksamkeit schenken wie den technischen und ästhetischen Merkmalen der Stoffe, die der Auftraggeber festgehalten hat.

50 Marcus B. Huish: Samplers & Tapestry Embroideries (1900). New York 1970, S. 2/3.

51 Bailey: Through the Collector's Eye, S. 13. Man weiß noch sehr wenig über diese Institutionen, ihre Herkunft und Entwicklung; sie werden nur nebenbei in den Vorworten der Ausstellungskataloge erwähnt, ohne einen direkten Bezug zur Geschichte der Sammlung: die Sassaniden Seide des Textilmuseums von Lyon, vgl. Matrinaiani-Reber: Lyon, S. 7; Die Stiftung Bertini im Museo del Tessuto del Prato, vgl. Fanelli: Il Museo del tessuto, S. 12/13 und S. 27; Kunstgewerbe im Wien der Jahrhundertwende, vgl. Gabrielle Koller: L'École des arts appliqués du Musée autrichien d'art et d'industrie. In: Jean Clair (Hg.): Vienne 1880–1938, apocalypse joyeuse. Paris 1986, S. 628–636.

52 Wie es eine Zeichnung von Capiello von 1903 besagt: „Sagen Sie bloß nicht, dass der Modeschöpfer. M. Jacques Doucet Sammler ist." Doucet wird auch Schatzmeister und Stifter für die Gesellschaft für Kostümgeschichte, gegründet 1907. Vgl. Katalog: Avignon: Kunst und Mode 1900, S. 8.

53 Zu den Anfängen dieses Museums vgl. Henri d'Hennezel: Le Musée historique des Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon. Paris 1927, S. 5/6 und vor allem Jean-Michel Tuchscherer und Gabriel Vial: Le Musée historique des tissus de Lyon. Introduction historique, artistique et technique. Lyon 1977, S. 4–9. Zur UCAD vgl. Brunhammer: Le Beau dans l'utile und Silverman: L'art nouveau en France, S. 117–142.

54 Hervorzuheben seien hier die früheren Anstrengungen des Musée de la Mode et du Costume (Palais Galliéra) in Paris, die Geschichte – die tatsächlich lange Zeit chaotisch war — seiner Sammlungen und ihrer Erwerbsorte nachzuzeichnen. Vgl. Kataloge: Palais Galliéra: Mémoires de mode und Palais Galliéra: Mutation/Mode, S. 8. Hervorzuheben ist auch die Anerkennung der Konservatoren gegenüber ihren Stiftern: ¾ ihrer Sammlung verdanken sie ihnen (im Jahr 1989 haben 169 Personen 1200 Stücke gespendet).

55 Vgl. Martiani-Reber: Lyon, S. 9/10. Sie gibt auf zwei Seiten nur zwölf biographische Hinweise auf Verkäufer und Stifter des Historischen Textilmuseums in Lyon. Jeder von ihnen verdiente eine prosopographische Untersuchung, vor allem, weil alle, Stifter, Verkäufer oder Leihgeber, in den Werken über Textilien vorkommen. Eine Soziologie dieser Sammler nach Nation und Objekt steht noch aus. (Siehe z.B. die aristokratische Herkunft vieler englischer Sammler, erwähnt bei Albert F. Kendrick: English Decorative Fabrics of the Sixteenth to Eighteenth Centuries. Benfleet 1934: 14 von 23 Sammlern tragen Adelstitel.) Hinzuweisen bleibt auf den Reichtum der ausgezeichneten Sammlungen, die in situ erhalten und im häuslichen Rahmen gepflegt wurden. Vgl. Geijer: Textile Treasures; Ksynia Marko (Hg.): Textiles in Trust. London 1997; Santina M. Levey: Elizabethan Treasures. The Hardwick Hall Textiles. London 1998.

56 Eine sehr persönliche Vorstellung (die es noch zu verifizieren und zu vertiefen gilt), die ich anhand der Bemerkungen von Rosalia Fanelli und der zahlreichen Bemerkungen Salvodoris in den Randnotizen der alten Textilkataloge konstruiert habe. Vgl. Isabelle Errera: Catalogue d'étoffes anciennes réunies et décrites par Madame Isabelle Errera. Bruxelles 1901; Monique King und Donald King: The Keir Collection. European Textiles in the Keir Collection. London 1990; Paola Peri (Hg.): Tessuti al Bargello. Donazioni 1988–1991. Florenz 1991.

57 Verteilung und Zerfledderung werden heute noch praktiziert, wie es uns der illegale Handel mit archäologischen (Prä-Inka) Textilien zeigt. Aber dieses Phänomen hat für die westlichen Textilien an Tragweite verloren, seitdem die Verkäufer verstanden haben, dass sie mehr Interesse daran haben, eher ein Ensemble zu verkaufen als ein Stück Stoff nach dem anderen. (So das Beispiel der Vorhänge des Morossini Palastes von Venedig 1926 oder des Tauschhandels von Tapisserien gegen Heringe in der revolutionären Zeit. Vgl. Michel Beurdeley: La France à l'encan, 1789–1799. L'exode des objets d'art sous la Révolution. Paris 1988, S. 176–186.)

58 Vgl. King: The Keir Collection, S. 81/82, S. 55 ff. Die fabelhafte Sammlung Keir, in vieler Hinsicht rätselhaft, enthält 224 europäische Textilelementen (Teppiche miteinbezogen), davon ein Drittel aus der Zeit vor 1530. Diese Sammlungsstücke stammen ihrer Beschriftung zufolge aus freien Erwerbsaktionen (1/5), aus Händlerhäusern (1/4 vor allem bei Salvadori in Florenz und Spink in London, zusammen 1/5 der Sammlung) oder wurden bei privaten Sammlern in London, New York, Paris, Kairo und in Italien gekauft (1/10). Aus Italien stammt auch der Rest der Sammlung (mehr als 1/3), ohne dass ihre Beschriftung genaues über ihre Herkunft verlauten lässt. Im letzten Fall handelt es sich vermutlich um Verkäufer von verarmten Aristokraten, leichtsinnigen Priestern oder anonymen Trödlern.

59 Dies wurde vor kurzem von Museumskonservatoren wie Weil (Stephen E. Weil: A Cabinet of Curiosities. Inquiries into Museums and their Prospects. Washington 1995) nachgeahmt, der aus einer institutionellen Perspektive das Porträt des „idealen“ Sammlers entwarf.

60 Dies ist ein ausgeprägter Zug der in den USA publizierten Werken, vgl. Mary Meigs Atwater: The Shuttle-Craft Book of American Hand-Weaving. New York 1928; Gertrude Whiting: A Lace Guide for Makers and Collectors. With bibliography and five-language nomenclature (...). New York 1920, selbst wenn sie europäische Sammlungen betreffen, vgl. Paul Rodier: The Romance of Frensh Weaving. New York 1936.

61 Vgl. Mrs. R.E. Head: The Lace and Embroidery Collector. A Guide to Collectors of Old Lace and Embroidery. London 1922, S.124–128. Das Kapitel 13 „On collecting embroideries” ist ausschließlich an einen Mann gerichtet, aber es lässt sich ausführlich mit Ratschlägen über die Anordnung und Reinigung aus, Tätigkeiten, die damals ausschließlich als weiblich betrachtet wurden, vgl. Ruth M. Bigg-Wither: Cameos from a Lace Cupboard. London 1936; Adolph S. Cavallo: Needlework. Washington 1979. Ist daher die Textilsammlung der Ort und die Gelegenheit, die Geschlechterrollen zu vertauschen?

62 Einem zeitgenössischen Konservator des Smithonian Museums zufolge sollte „ein guter Sammler Vorstellungskraft, Wissen, Zeit und Geld, Moral, sich seiner Sterblichkeit bewusst sein und vor allem Sinn am überwältigenden Genuss ohne Zeugen“ besitzen! Vgl. Weil: Cabinet of Curiosities.

63 Vgl. Head: Lace and Embroidery, S. 128.

64 Weil sie sich durch praktische Nutzung ihrer unmittelbaren Erwerbungen gerechtfertigt fühlen, sind die Künstler-Sammler die einzigen – wie Meissonier – , die über ihr Besitzerglück und ihre leidenschaftliche Begierde sprechen. Vgl. Valléry C.O. Gréard: Jean-Louis-Ernest Meissonier, ses souvenirs, ses entretiens. Paris 1897, S. 65–67.

65 Vgl. King: The Keir Collection, Vorwort.

66 Vgl. Lugli: Naturalia et Mirabilia, S. 23. Man sollte die Textil- und Kostümsammlungen der Maler neu untersuchen sowie deren Verwendung in ihren Kunstwerken, ihre „Gegenwart“ in dem Dekor ihrer Werkstätte und ihre mögliche Verwandlung in Museumsobjekte wie die von Meissonier verwendeten Uniformen, die sich jetzt in den „Invalides“ befinden. Vgl. Katalog: Catalogue d'exposition, Lyon. Musée des Beaux-Arts. Ernest Meissonier. Rétrospective. Lyon 1993; Marta Cuoghi Costatini: Tessuti e costumi della Galleria Parmiggiani. Bologne 1994, S. 7–18. Zum Begriff der „Zusammensetzung” (assemblage) vgl. u.a. Diane Waldman: Collage, Assemblage and the Found Object. New York 1992.

67 Frédéric Ollereau stellt bewusst sein „Haus aus Wolle“ (eine Struktur bestehend aus Tapisserien von Aubussion mit Skelettmotiven von 1997) am Strand des Sees von Vavisièrre auf: Der Gegenstand wird durch die Aufstellung des Verschwindens und des Sich-Auflösens zur Haut und verschmilzt mit der Natur.Vgl. Katalog: Catalogue d'exposition, Paris. Musée du Luxembourg. Métissages, Dentelles, broderies, tapis, tapisseries dans les collections publiques. Paris 1998, S. 117–119.

Die Textilrestauratoren sind verzweifelt, weil sie das Objekt nicht anders aufbewahren können als durch ein Bild. Die Cherry Pictures von Kurt Schwitter 1921, die gewöhnlichen Textilien der Jahre 1970–90, vgl. Antoinette King: Kurt Schwitters' Cherry Picture: Material Change and an Ethical Problem. In: John Ederfield (Hg.): Essays on Assemblage. New York 1992; Katalog: Palais Galliéra: Mutations, S. 130–136 und bald die Ölmalerei auf den Kaseln eines Louis Cane, 2000.

68 Vgl. Jacques Leenhardt: De l'èconomie-monde à la culture-monde. In: Partage d'exotismes. Paris 2000, S. 93 und vgl. den gesamten Katalog: Catalogue d'exposition, Lyon. 5e Biennale d'Art contemporain. Paysage d'exotismes. Paris 2000.

69 Vgl. James Leggion: Robert Rauschenberg's Bed and the Symbolism of the Body. In: Ederfield, John (Hg.): Essays on Assemblage. New York 1992; Vgl. Katalog: Catalogue d'exposition, Nice. Musée d'art moderne et contemporain. Marcel Alocco. Treize fragments ou la Quarantième. Nice 1993.

Literatur

Anonym: 1700-Tals Textil. Anders Berchs Samling i Nordiska Museet/ XVIIIth Century Textiles. The Anders Berch Collection at the Nordiska Museet. Stockholm 1990.

Anonym: Muséologie et ethnologie. Paris 1987.

Anonym: Tecidos da Colecçao Calouste Gulbenkian. Lissabon 1978.

Anonym: Textile and embroidered bindings. Oxford 1971.

Adhémar, Jean: Les musées de cire en France. In: Gazette des Beaux-Arts. déc. 1978, S. 203–214.

Anzieu, Didier: Le moi-peau. Paris 1985.

Apraxine, Pierre und Xavier Demange: La Divine Comtesse. Photographies de la comtesse Castiglione. Musée d'Orsay. Paris 1999.

Aribaud, Christine: Soieries en sacristie. Somogy et Musée Paul Dupuy. Paris 1998.

Atwater, Mary Meigs: The Shuttle-Craft Book of American Hand-Weaving. New York 1928.

Bailey, Julia und Mark Hopkins: Through the Collector's Eye. Oriental Rugs from New England Private Collections. Museum of Art. Providence 1991.

Barthes, Roland: Pierre Loti: Aziyadé. In: Nouveaux essais critiques. Paris 1972, S. 164–179.

Bauthéac, Nadine: La maison de Loti dans l'histoire des demeures exotiques. In: Loti en son temps. Colloque de Paimpol. 22.–25. juillet 1993. Rennes 1994.

Benjamin, Walter: Je déballe ma collection. Une pratique de la collection. Paris 2000.

Beurdeley, Michel: La France à l'encan. 1789–1799. L'exode des objets d'art sous la Révolution. Paris 1981.

Bigg-Wither, Ruth M.: Cameos from a Lace Cupboard. London 1936.

Binet, Alfred: Le fétichisme dans l'amour (1887). Paris 2001.

Black, Barbara J.: On Exhibit: Victorians and their Museums. Charlottesville 2000.

Bonnaffé, Edmond: Causeries sur l'Art et la Curiosité. Paris 1878.

Bonnaffé, Edmond: Dictionnaire des Amateurs français au XVIIe siècle. Paris 1884.

Bonnaffé, Edmond: Les amateurs de l'ancienne France. Le surintendant Foucquet. Paris 1882.

Bonnaffé, Edmond: Recherches sur les collections des Richelieu. Paris 1883.

Braunstein, Philippe: Un banquier mis à nu. Autobiographie de Matthäus Schwarz. Paris 1992.

Brunhammer, Yvonne: Le Beau dans l'utile, un musée pour les arts décoratifs. Paris 1992.

Bril, Jacques: Origines et symbolisme des productions textiles. De la toile et du fil. Paris 1984.

Calvin: Traité des reliques (1543). Paris 1947.
Carlisle, Nancy: Pursuing Refinement in Rural New England. 1750–1850. An exhibition Review. Winterthur Portfolio, vol. 34/4 1999, S. 239–249.
Carretero, Concha: Museo de Telas medievales. Monasterio de Santa Maria la Real de Huelgas. Madrid 1988.
Cavallo, Adolph S.: Needlework. Washington 1979.
Catalogue d'exposition, Amiens. Chapelle du Lycée du Sacré-Cœur. Au fil du temps. L'art de la broderie chez les Ursulines au XVII^e siècle. Amiens 1992.
Catalogue d'exposition, Avignon. Musée du Petit Palais. Avignon 1997.
Catalogue d'exposition, Avignon. Musée Angladon. L'Art et la Mode 1900. Avignon 2000.
Catalogue d'exposition, Bayonne. Musée Bonnat. Hommage à Pierre Loti. Bayonne 1984.
Catalogue d'exposition, Carcassonne. Musée des Beaux Arts. Fils renoués. Trésors textiles du Moyen-Age en Languedoc-Roussillon. Carcassonne 1993.
Catalogue d'exposition, Chambord, Château. Fil de foi, chemins de soie. Blois 1993.
Catalogue d'exposition, Chambord, Château. Lisses et délices. Chefs d'œuvres de la tapisserie Henri IV à Louis XIV. Paris 1996.
Catalogue d'exposition, Génes. Dal privato al publico. Monstra di tessuti e merletti autichi donati al Museo Luxoro. Palazzo Rosso. Génes 1982.
Catalogue d'exposition, Lyon. Musée des Beaux-Arts. Ernest Meissonier. Rétrospective. Lyon 1993.
Catalogue d'exposition, Lyon. 5^e Biennale d'Art contemporain. Partage d'exotismes. Paris 2000.
Catalogue d'exposition, Moscou. Musée d'histoire Nationale. Oriental and European fabrics in the Collection of the State History Museum. Moscou 1988.
Catalogue d'exposition, Nice. Musée d'art moderne et contemporain. Marcel Alocco. Treize fragments ou la Quarantième. Nice 1993.
Catalogue d'exposition, North Andover. Museum of American Textile History. Celebration and Remembrance. Commemorative Textiles in Amerika, 1790–1990. North Andover (Mass.) 1990.
Catalogue d'exposition, Paris. Bibliothèque Nationale. Mazarin, homme d'état et collectionneur (1602–1661). Paris 1961.
Catalogue d'exposition, Paris. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Tissu et Papier. Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XX^e siècle – 6. Paris 1925.
Catalogue d'exposition, Paris. Musée de l'Homme. L'Orient d'un diplomate. Costumes de la collection d'Aumale. 1914–1938. Paris 1990.
Catalogue d'exposition, Paris. Musée de la Mode et du Textile. Garde-robes. Intimités dévoilées, de Cléo de Mérode à... Paris 1999.
Catalogue d'exposition, Paris. Musée des Arts Africains et Océaniens. La mort n'en saura rien. Reliques d'Europe et d'Océanie. Paris 2000.
Catalogue d'exposition, Paris. Musée du Luxembourg. Métissages, Dentelles, broderies, tapis, tapisseries dans les collections publiques. Paris 1998.
Catalogue d'exposition, Paris. Palais Galliéra. Mémoires de mode. Paris 1997.
Catalogue d'exposition, Paris. Palais Galliéra. Japonisme et mode. Paris 1996.
Catalogue d'exposition, Paris. Palais Galliéra. Mutations/Modes, 1960–2000. Paris 2000.
Catalogue d'exposition, Poitiers. Musée Sainte-Croix. Entrer dans la vie en Poitou du XVI^e siècle à nos jours. Poitiers 1987.
Catalogue d'exposition, Vizille. Musée de la Révolution française. La guillotine dans la Révolution. Vizille 1988.
Cère, Emile: Madame Sans-Gêne et les femmes-soldats. 1792–1815. Paris 1894.

Chevalier, Jean-Joseph, Elisabeth Loir-Mongazon und Nicole Pellegrin (Hg.): Le Mouchoir dans tous ses états. Chloet 2000.
Clérambault, Gaëtan Gatian de: Passion érotique des étoffes (1908–1910). Préface de Yves Edel. Paris 1991.
Constantine, Mildred und Laurel Reuter: Whole Cloth. New York 1997.
Costantini, Marta Cuoghi: Tessuti e costumi della Galleria Parmiggiani. Bologne 1994.
Coural, Jean u.a.: Paris. Mobilier national. Soieries Empire. Paris 1980.
Crane, Susan A.: Story, history and the passionate collector. In: Myrone, Martin und Lucy Peltz (Hg.): Producing the Past: aspects of antiquarian culture and practice, 1700–1850. Aldershot 1999, S. 187–203.
Dunn, Richard: The future of collecting: the lessons of the past. In: Knell, Simon (Hg.): Museums and the Future of Collecting. Aldershot 1999, S. 30–36.
Errera, Isabelle: Catalogue d'étoffes anciennes réunies et décrites par Madame Isabelle Errera. Bruxelles 1901.
Fanelli, Rosalia Bonito: Il Museo del tessuto a Prato. La donazione Bertini. Prato 1975.
Fédida, Pierre: La relique et le travail du deuil. In: Nouvelle Revue de psychanalyse, nº 2 1970, S. 249–254.
Gassendi, Pierre: Histoire de l'Eglise de Digne (1654). Traduction du latin. Digne 1992.
Geijer, Agnes: A History of Textile Art. A Selective Account. London 1982.
Geijer, Agnes: Textile Treasures of Uppsala Cathedral from Eight Centuries. Stockholm 1964.
Godden, Geoffrey A.: Stevengraphs and other Victorian silk pictures. Rutherford 1971.
Gréard, Valléry C.O.: Jean-Louis-Ernest Meissonier, ses souvenirs, ses entretiens. Paris 1897.
Head, Mrs. R.E.: The Lace and Embroidery Collector. A Guide to Collectors of Old Lace and Embroidery. London 1922.
Hennezel, Henri d': Le Musée historique des Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon. Paris 1927.
Hugues, Patrice: Le langage du tissu. Boos 1982.
Huish, Marcus B.: Samplers & Tapestry Embroideries (1900). New York 1970.
Kavanagh, Gaynor: Collecting from the era of memory, myth and delusion. In: Knell, Simon (Hg.): Museums and the Future of Collecting. Aldershot 1999, S. 79–87.
Kayser, Stephen (Hg.): Jewish Ceremonial Art. Philadelphie 1959.
Kell, Patricia: The Ashmoleum Museum: a case study of eighteenth-century collecting. In: Knell, Simon (Hg.): Museums and the Future of Collecting. Aldershot 1999, S. 37–47.
Kendrick, Albert F.: English Decorative Fabrics of the Sixteenth to Eighteenth Centuries. Benfleet 1934.
King, Antoinette: Kurt Schwitters' Cherry Picture: Material Change and an Ethical Problem. In: Ederfield, John (Hg.): Essays on Assemblage. New York 1992, S. 30–41.
King, Monique und Donald: The Keir Collection. European Textiles in the Keir Collection. London 1990.
Koller, Gabrielle: L'École des arts appliqués du Musée autrichien d'art et d'industrie. In: Clair, Jean (Hg.): Vienne 1880–1938, apocalypse joyeuse. Paris 1986, S. 628–636.
La Haye, Amy de: Traveller's Boots, Body-Moulding, Rubber Fetish Clothes: Making Histories of Subcultures. In: Kavanagh, Gaynor (Hg.): Making Histories in Museums. London 1996, S. 143–151.
Lamontagne, Roland: Textiles et documents Maurepas. Montréal 1970.

Lawson, Barbara: From curio to cultural document. In: Knell, Simon (Hg.): Museums and the Future of Collecting. Aldershot 1999, S. 63–72.
Leenhardt, Jacques: De l'économie-monde à la culture-monde. In: Partage d'exotismes. Paris 2000, S. 91–100.
Lefébure, Amaury: Les tapisseries et leur usage, en France au XVII[e] siècle. In: Lisses et délices. Paris 1996, S. 17–29.
Lefevre, Geneviève: Georges Labit, un globetrotter toulousain, 1862–1899. Dremil 1994.
Leggio, James: Robert Rauschenberg's Bed and the Symbolism of the Body. In: Ederfield, John (Hg.): Essays on Assemblage. New York 1992, S. 79–117.
Le Vacher de Charnois: Recherches sur les costumes et sur les théâtres (1791). Paris 2[e] éd. 1802.
Levey, Santina M.: Elizabethan Treasures. The Hardwick Hall Textiles. London 1998.
Loschek, Ingrid: Reclams Kostümlexikon. Stuttgart 1987, S. 482
Lugli, Adalgisa: Mélancolie et collections. In: Recht, Roland (Hg.): Saturne en Europe. Strasbourg 1988, S. 61–69.
Lugli, Adalgisa: Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe. Paris 1998.
Macgregor, Arthur (Hg.): Tradescant's Rarities. Essays on the Foundation of the Ashmoleum Museum (1683). Oxford 1983.
Mack, Rosamond: Lotto: A Carpet Connoisseur. In: Brown, David A. u.a. (Hg.): Lorenzo Lotto. Washington 1997, S. 59–67.
Maguet, Frédéric und Anne Tricaud: Parler provinces, des images, des costumes. Paris 1994.
Maleuvre, Didier: Museum Memories. History, Technology, Art. Stanford 1999.
Marcadé, Bernard: Loti ou la mise en scène du désenchantement. In: Hommage à Pierre Loti. Bayonne 1984, S. 7–25.
Margerie, Anne: Du Musée d'Ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions Populaires: les collections de costumes. In: Société des Amis du Musée national des Arts et Traditions Populaires, n° 13, 1987, S. 6–16.
Marko, Ksynia (Hg.): Textiles in Trust. London 1997.
Martin, Paul: Contemporary popular collecting. In: Knell, Simon (Hg.): Museums and the Future of Collecting. Aldershot 1999, S. 73–76.
Martinet, Chantal: Le Louvre de l'ouvrier: les musées industriels autour de 1848. In: Muséologie et ethnologie. Paris 1987, S. 46–67.
Martiniani-Reber, Marielle: Lyon, musée historique des tissus. Soieries sassanides, coptes et byzantines, V–XI[e] siècles. Paris 1986.
Mayer Thurman, Christa C.: The Department of Textiles at the Art Institute of Chicago. Chicago 1989.
Miller, Patricia: La famille McCord. Une vision passionnée/The McCord Family. Montréal 1992.
Montaigne, Michel de: Essais. Paris 1958.
Montgomery, Florence M.: John Holker's mid-eighteenth century Livre d'Echantillons. In: Gervers, Veronica (Hg.): Studies in textile history. Toronto 1977, S. 214–231.
Montgomery, Florence M.: Printed Textiles. English and American Cottons and Linens, 1700–1850. New York 1970.
Muel, Francis: L'envers et l'endroit. Tenture de l'Apocalypse d'Angers. Nantes 1996.
Pearce, Susan: Collections and collecting. In: Knell, Simon (Hg.): Museums and the Future of Collecting Aldershot 1999, S. 17–21.
Pellegrin, Nicole: Les vêtements de la liberté. Abécédaire des pratiques vestimentaires françaises, 1770–1800. Aix 1989.
Pellegrin, Nicole: Le vieux et le neuf. In: Ethnologie française, 1986/3, S. 283–295.

Pellegrin, Nicole: Ordre et désordre des images. Les représentations et le classifications des costumes régionaux d'Ancien Régime. In: L'Ethnographie 1984, S. 387–400.
Pellegrin, Nicole: Vêtements de peau(x) et de plumes: la nudité des Indiens et la diversité du monde au XVI^e siècle. In: Ceard, Jean und Jean-Claude Margolin (Hg.): Voyager à la Renaissance. Paris 1987, S. 509–530.
Peri, Paola (Hg.): Tessuti al Bargello. Donazioni 1988–1991. Florenz 1991.
Pomian, Krystof: Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise: XVII–XVIII^e siècles. Paris 1987.
Pouillon, François: Collections, travestissements, dévoilements: notes anthropologiques sur l'exotisme textile et vestimentaire. In: Touches d'exotisme, XIV–XX^e siècles, catalogue d'exposition. Paris 1998, S. 209–217.
Prinet, Marguerite: Le damas de lin historié, du XVI^e au XIX^e siècle. Fribourg 1982.
Reinharez, Claudine: Critères de constitution de collections vestimentaires. In: Muséologie et ethnologie. Paris 1987, S. 186–193.
Rheims, Maurice: En tous mes états. Entretiens avec François Duret-Robert. Paris 1993.
Rodier, Paul: The Romance of Frensh Weaving. New York 1936.
Rothstein, Natalie (Hg.): Barbara Johnson's Album of Fashions and Fabrics. London 1987.
Salles, Georges: Le Regard (1939). Paris 1992.
Schnapper, Antoine: Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. Paris 1994.
Schnapper, Antoine: Le géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises au XVII^e siècle. Paris 1988.
Silverman, Debora L.: L'art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle. Paris 1994.
Simon, Marie: Mode et peinture. Paris 1995.
Smith, Bonnie: Imperialism. A History in Documents. Oxford 2000.
Spuhler, Friedrich: Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection. With an introduction by George and Cornelia Digby. London 1978.
Swetschinski, Daniel M.: Orphan Objects. Facets of the Textiles Collection of the Jood Historisch Museum, Amsterdam. Zwolle 1997.
Thornton, Peter: Baroque and Rococo Silks. New York 1965.
Tisseron, Yolande und Serge Tisseron: L'érotisme du toucher des étoffes. Paris 1987.
Tuchscherer, Jean-Michel und Gabriel Vial: Le Musée historique des tissus de Lyon. Introduction historique, artistique et technique. Lyon 1977.
Thwaites, Reuben G.: Relations Jésuites, Burrows. Band 73. Cleveland 1896–1901.
Veillard, Jean-Yves: Histoire et formation des collections du Musée de Bretagne. In: Muséologie et ethnologie. Paris 1987, S. 248–255.
Vezin, Gilberte: Saint François de Paule, fondateur des Minimes et la France. Paris 1971.
Vielcastel, le comte Horace de: Les collectionneurs. In: Les Français peints par eux-mêmes. O.O. 1839, S. 122–128.
Volavkova, Hana: The Synagogue Treasures of Bohemia and Moravia. Prag 1949.
Vrignaud, Gilberte: Vêture et parure en France au XVIII^e siècle. Paris 1995.
Waldman, Diane: Collage, Assemblage and the Found Object. New York 1992.
Weigert, Roger-Armand: Textiles en Europe sous Louis XV. Les plus beaux spécimens de la Collection Richelieu. Fribourg 1964.
Weil, Stephen E.: A Cabinet of Curiosities. Inquiries into Museums and their Prospects. Washington 1995.
Whiting, Gertrude: A Lace Guide for Makers and Collectors. With bibliography and five-language nomenclature. New York 1920.

III. Ergologie und Technologie

Annemarie Seiler-Baldinger

Textile Strukturen versus Techniken

Die Systematik auf einen Blick

Es gibt nur zwei Möglichkeiten, Textilien systematisch zu erfassen, entweder durch Analyse ihrer Struktur bzw. Bindungsform im weitesten Sinn oder durch diejenige der Herstellungsverfahren.[1] Beide Ansätze haben ihre Berechtigung und müssen sich notgedrungen ergänzen.

Die Strukturanalyse hat den Vorteil, dass man, auch ohne große Textilkenntnisse, die Bindungsform eines textilen Objektes, selbst eines Fragmentes, relativ rasch identifizieren und benennen kann, ohne sich über dessen Herstellungsart den Kopf zerbrechen zu müssen. Allerdings sind Archäologen und Urgeschichtler, denen meist nur Bruchstücke zur Verfügung stehen, oft versucht, vorschnell eine Bindungsform mit einer Technik zu assoziieren, ohne sich dabei bewusst zu sein, dass sehr verschiedene Verfahren zu gleichen Strukturen führen können. Für die Kulturwissenschaftler sollte jedoch das Interesse nach den Herstellungsverfahren im Vordergrund stehen, ist es doch vom technischen „know how" einer Gesellschaft her ein großer Unterschied, ob ein Stoff leinwandbindig gewoben (d.h. mit automatischer Fachbildung hergestellt) oder geflochten (ohne weiteres Hilfsmittel) wurde, wobei zu bedenken ist, dass sich die Wahl der Technik auch nach der zukünftigen Funktion des Objektes richtet. Um die Frage nach dem Herstellungsverfahren etwas leichter zu beantworten, seien hier an erster Stelle die wenigen, eindeutig auf ihre Technik zu identifizierenden Bindungen und anschließend die „mehrdeutigen" dargestellt.

Die „Stammbäume" der Textilverfahren sollen einen Überblick über die Systematik geben und gleichzeitig auf Strukturanalogien hinweisen.[2] Dabei folgt die Gliederung der Klassifikation nach Herstellungstechniken, wobei man Textilien, die aus einem fortlaufenden Element bestehen (Maschenstoffe), von solchen unterscheidet, die sich aus mehreren Elementen bzw. Systemen zusammensetzen. Bei letzteren ist das Verhältnis der Elemente zueinander ausschlaggebend. Entweder

verhalten sich die einen passiv und die anderen aktiv, oder aber sie sind alle aktiv an der Stoffbildung beteiligt (Geflechte). Als nächstes Kriterium sei die Fixierung der Elemente als Kette erwähnt, wobei auch diese wieder aktiv oder passiv sein kann (Kettenstoffe). Erfolgt schließlich eine halbautomatische Fachbildung, sprechen wir vom Halbweben, bei vollautomatischer vom Weben.
Die Bindungsform eines Textiles besteht aus Verkreuzungen (z.B. über ein, unter ein Element = Leinwandbindung) von Elementen und/oder Verhängungen (wie z.B. beim einfachen Einhängen) in einem Rapport, d.h. bis zur Deckungsgleichheit eines Elementes oder einer Gruppe von Elementen.[3]

„Eindeutige" Bindungsformen

Leider sind technologisch eindeutig zu bestimmende Strukturen bei Textilien in der Minderzahl. Es gehören dazu bei den Maschenstoffen alle Knotenformen und einige Verschlingverfahren; nämlich das einfache und das mehrfache Verschlingen, das durchstechende und das verhängte Verschlingen, sofern das letztere mehrtourig ist, und das Sanduhrverschlingen (siehe „Stammbäume" Verschlingen I, und II, siehe Anhang: Tafel 2 und 3).
Bei den Geflechten sind die umfassenden und durchstechenden Wulsthalbgeflechte eindeutig erkennbar, weiter die zopfbindigen und die Mehrrichtungsgeflechte (siehe „Stammbäume" Wulsthalbflechten, Tafel 7 und Flechten mit aktiven Systemen, Tafel 8).
Problemlos zu bestimmen sind ferner die meisten Stoffverzierungsmethoden wie Flor- und Perlenstoffe, Stickereien, Applikations- und Reserveverfahren.

„Zwei- und mehrdeutige" Bindungsformen

Mehrfach interpretierbare Strukturen sind nur unter Hinzuziehung anderer Kriterien, wie Material, Art der Elemente, Dimension, Funktion des Textiles (sofern erkennbar), Fundzusammenhang in der Archäologie und allgemein bekanntem kulturhistorischen Kontext, zu deuten.[4] Eine Einhängestruktur kann sowohl durch einfaches Einhängen, durch eingehängtes Sanduhrverschlingen (beides Maschenstofftechniken) oder aber auch durch Einhängesprang, einer Kettenstofftechnik mit

aktiver Kette, erzielt werden (siehe „Stammbäume“ Einhängen, Tafel 1, Verschlingen, Tafel 2 und 3 und Kettenstoffverfahren I, Tafel 9). Zudem sind alle Einhänge- und Verschlingverfahren mit Einlage strukturgleich mit den analogen Verfahren des Wulsthalbflechtens (siehe „Stammbaum“ Wulsthalbflechten, Tafel 7). Es kann dabei durchaus vorkommen, dass ein Arbeitsgang eines Objektes, z.B. einer durch Verschlingen hergestellten Tasche bei Verwendung eines Maschenmasses, den Wulsthalbgeflechten zugeordnet werden muss, während das fertige Erzeugnis, nach Entfernen des Masses, einen Maschenstoff darstellt. Das umfassende Verschlingen wiederum bildet dieselbe Struktur wie das Stricken mit verschränkter Masche (siehe „Stammbaum“ Verschlingen I, Tafel 2). Ferner kann eine Tour verhängten Verschlingens auch durch Häkeln von Luftmaschen erzeugt werden (siehe „Stammbaum“ Verschlingen II, Tafel 3).

Beim Flechten mit aktiven und passiven Systemen weisen alle Techniken des Wickelns und des Zwirnbindens identische Bindungsformen auf wie die analogen Kettenstoffverfahren mit passiver Kette (siehe „Stammbäume“ Halbflechten, Tafel 6 und Kettenstoffverfahren II, Tafel 10). Bei den häufig auftretenden Strukturen wie Leinwand-, Köper- und Zwirnbindung sind die beiden ersteren am ehesten anhand der verwendeten Rohmaterialien und der Beschaffenheit der Elemente gewissen Verfahren zuzuordnen. Obwohl es sich bei größeren Stoffen aus versponnenem, feinem Material meist um Gewebe handelt, müssen auch hier andere Techniken in Betracht gezogen werden. So können Leinwandbindungen ebenso gut sowohl durch alternierendes Halbweben als auch durch Flechten des Eintrages oder gar Flechtsprangs erzielt werden (siehe „Stammbaum“ Bindungsformen, Tafel 12). Im Gegensatz zu alternierendem Halbweben, bei dem nur Leinwandbindung möglich ist,[5] erlaubt das Flechten des Eintrages auch komplizierte Köperbindungen. Eine automatische Fachbildung, wie dies beim Weben der Fall ist, muss also, selbst bei größeren Textilien, nicht unbedingt vorausgesetzt werden. Leinwandbindige Halbgewebe kann man am fertigen Produkt folglich nicht von Geweben oder Kettenstoffen (Flechten des Eintrages) unterscheiden, weshalb sie oft nicht als solche erkannt werden.

Umgekehrt ist auch bei schmalen, leinwandbindigen Stoffen Litzenweberei nicht auszuschließen, wie ich dies z.B. bei den Yagua-Indianern

Ostperus bei der Herstellung von schmalen Taschen-Tragbändern beobachten konnte, die ich anfänglich, nur gestützt auf Museumsmaterial, falsch mit Flechten des Eintrages „diagnostiziert“ hatte!
Bei Leinwand- oder 2/2 Köperbindung muss, wie erwähnt, auch mit Flechtsprang gerechnet werden. Andererseits liegt bei Leinwandbindungen oder 2/2 bzw. 2/1 Köper aus grobem, festem oder steifem Material der Schluss auf Zweirichtungsflechten (diagonal oder randparallel) nahe. Auch beim Auftreten eines Elementes aus steifem, nicht weiter verarbeitetem und eines zweiten Elementes aus verdrilltem bzw. verzwirntem oder versponnenem Material könnte es sich, bei leinwandbindiger Struktur, vorwiegend um Geflechte handeln.
Köperähnliche Bindungen finden wir wiederum bei gewickelten Halbgeflechten, wenn das aktive Element beispielsweise rechtwinklig oder diagonal die passiven Elemente über 2 unter 1 umfassen.

Zwirnbindungen

Als besonders knifflig erweisen sich zwirnbindige Textilien. Eindeutig um Geflechte handelt es sich bei Objekten, die aufgrund von Form, Material und dessen Verarbeitung (nämlich alle Elemente unverarbeitet oder Elemente eines Fadensystems verdrillt und verzwirnt, die des anderen nicht weiter aufbereitet) identifiziert werden können. Wenn die Elemente beider Systeme (aktive und passive) verdrillt oder zusätzlich verzwirnt sind, ist die Herstellungsweise kaum auszumachen.
Eine weitere Flechttechnik, die ebenfalls zwirnbindig erscheint, ist das Zwirnspalten, das bisher in der Archäologie keine und in der Ethnologie nur wenig Beachtung fand (siehe „Stammbaum“ echtes Flechten, Tafel 8).
Leider wird in der archäologischen wie in der ethnologischen Literatur bei Zwirnbindungen oft zu unbedacht auf Kettenstoffe kurzgeschlossen, vor allem dann, wenn die Bindungen regelmäßig und dicht angeordnet sind. Das Beispiel zwirnbindiger Taschen, aber auch großer Textilien, wie Matten und Umschlagtücher, wie sie von den Ayoreo (Gran Chaco, Paraguay) in höchster Präzision, Dichte und Feinheit von Hand und ohne weiterer Hilfsmittel (weder Nadel, noch Spannvorrichtung) aus Bromelienfasern geflochten werden, mögen dies eindrücklich illustrieren (Abb. 1).

Abb. 1: Ayoreo-Frau beim Zwirnflechten einer Matte aus gedrillten und verzwirnten Bromelien-Blattfasern. Gran Chaco, Paraguay (Foto V. Regher).

Bei zwirnbindigen Stoffen aus verdrillten, verzwirnten oder versponnenen Elementen ist also Vorsicht geboten und eine Zuweisung zu Kettenstoffen nur bei Vorhandensein von Vorrichtungen zum Aufspannen des einen Fadensystems möglich. Weltweit wird Zwirnbinden des Eintrages (nicht der Kette!) sehr häufig durch Verzwirnen von Eintragsfäden um eine aufgespannte Kette erzeugt, sei diese nun waage- oder senkrecht, ein- oder zweiebig. Zentren sind nebst Südamerika (inklusive Alt-Peru) die Nordwestküste und der prähistorische Südwesten der USA, Indonesien und Neuseeland. Im Gegensatz dazu ist das Zwirnbinden der Kette zur Erzeugung der gleichen Bindungsform viel seltener effektiv nachweisbar. Belege sind mir aus der Nazca-Kultur Perus (ca. 500 v. Chr.–500 n. Chr.) und als Borten an inkazeitlichen Kokataschen (eigene Analysen an Museumsmaterial) und in Form schmaler Bänder aus dem Südwesten der USA bekannt;[6] größere Objekte in Form von elaborierten Schilfmatten einiger historischer Indianergruppen aus dem Gebiet der Großen Seen, USA.[7] Zwirnbindungen können ferner durch die entsprechenden Sprangtechniken und durch reservierendes Halbweben (siehe „Stammbäume“ Kettenstoffverfahren I, Tafel 9 und Halbweben, Tafel 11) erzeugt werden. Letzteres scheint eine südamerikanische Spezialität zu sein, die auf Alt-Peru und die östlichen Andenausläufer beschränkt ist.[8] Bei zwirnbindigen Strukturen als Abschluss von Geweben sollte man nicht nur das Zwirnbinden des Eintrages (wie es heute noch sehr häufig an indonesischen Textilien, aber auch als Borten in Beluchistan und Nigeria auftritt), sondern auch Techniken wie Brettchen- und Fingerweben

in Betracht ziehen. Im Übrigen ist eine satte, gleichgerichtete Zwirnbindung von bloßem Auge fast nicht von Repsborten zu unterscheiden. Beide können vor dem Einrichten des Webgerätes hergestellt werden.

Techniken: ihre funktionsbedingte Anwendung

In der Regel bestimmt die zukünftige Funktion eines Objektes die Wahl des Rohmaterials und die Arbeitsweise. Nicht alle Techniken und Rohstoffe eignen sich in gleicher Weise zur Herstellung eines spezifischen Gegenstandes. Stabilität stellt andere Anforderungen an Material, Technik und Bindungsform als Elastizität. Bei vielen Alltagstextilien, die in nicht industrialisierten Gesellschaften zudem oft Mehrzweckobjekte darstellen, sind beide Eigenschaften erwünscht. Kleidungsstücke, insbesondere Schuhe, Sandalen, Strümpfe, Handschuhe und Hüte, sollen dehnbar und dennoch stabil, Taschen und Körbe leicht transportierbar, fest und, je nach Inhalt, mehr oder minder elastisch sein. Matten müssen verschiedene Funktionen übernehmen. Sie dienen der Raumtrennung oder -gestaltung, als Unterlage zum Sitzen und Ruhen oder als Zudecke. All diesen Faktoren wird durch die Wahl des Herstellungsverfahrens und des Rohmaterials (Verfügbarkeit, Isolations- und Leitfähigkeit) Rechnung getragen, wobei nach kulturellen Kriterien selektioniert wird.

Durch Verschlingen hergestellte Maschenstoffe und gesprangte Textilien wurden gerne für gewisse Kleidungsstücke bevorzugt, da sie große Elastizität mit Festigkeit verbinden. Geknotete Stoffe dienen weltweit als Fisch-, Jagd- oder Tragnetze und weniger zusätzlich noch zur Bekleidung, wie das etwa in Alt-Peru der Fall war (z.B. für Turbane, Schleier, Mützen).

Bei den Geflechten sind diejenigen mit Köperbindungen dehnbarer als leinwandbindige, da das bei Köperbindungen übliche Überspringen von Elementen bei gleichzeitigem Versetzen der Bindungspunkte für Elastizität sorgt. Bei Wulsthalbgeflechten wiederum hängt die gewünschte Festigkeit von der Wahl des Materials für das passive System ab.

Die große Beliebtheit zwirnbindiger Strukturen hängt sicher damit zusammen, dass diese Bindungsform den Ansprüchen an Geschmeidigkeit, Stabilität und Ästhetik eines Stoffes optimal genügt. Sowohl beim Zwirnflechten als auch beim Zwirnbinden des Eintrages bzw.

der Kette (Kettenstoffverfahren) können sehr satte, aber auch lockere, durchbrochene Strukturen gearbeitet werden, je nach Anordnung der passiven, vor allem aber der aktiven Elemente.
Diese Struktur, in deren einfachster Variante bzw. Grundform mindestens zwei aktive Elemente mindestens ein passives Element fixiert, hat gegenüber anderen Bindungen (z.B. Leinwandbindung, Maschen) den Vorteil, „solider, haltbarer“ zu sein, weil die passiven Elemente durch die aktiven unverrückbar befestigt werden. Deshalb eignet sich diese Bindungsart vorzüglich zum Fixieren von Flor, bestehe dieser nun aus Federn, Faserbündeln, Schnüren, Bast, Blättern etc., und analog dazu auch zur Fransenbildung.
Muster ergeben sich durch die Drehrichtung der Zwirnbindung (gleich- oder paarweise gegengerichtet), die Dichte der aufeinander folgenden Zwirne, die Farbgebung der Elemente eines oder beider Systeme und die Zahl der in der Bindung gefassten Elemente. Ferner kann z.B. die Kette transponiert oder doppelt geführt, die Bindungspunkte, ähnlich wie bei Köpergeflechten oder -geweben, versetzt werden. Die aktiven Elemente können weiter zu den passiven rechtwinklig oder diagonal verlaufen und auch umkehrend angeordnet werden (analog zu den Wirkverfahren, mit oder ohne Schlitzbildung). Einzeln oder miteinander kombiniert, auch mit anderen Bindungsformen (Flechten des Eintrages, Wickeln, Binden), ergeben sich mannigfache Variations- und reizvolle Gestaltungsmöglichkeiten für beliebige Produkte von beliebiger Funktion.
Zwirnbindige Kettenstoffe wurden weltweit allmählich durch die Weberei verdrängt, da durch die Automatisierung der Fachbildung mittels Litzen und Trennstab der Arbeitsprozess wesentlich erleichtert, vereinfacht und beschleunigt werden konnte.
Als einzige weitere Technik, die es erlaubte, den Arbeitsaufwand für die Stoffbildung zumindest auf die Hälfte zu reduzieren, seien Sprang und Halbweben genannt. Letzteres erlaubt nur die Anfertigung relativ schmaler Stoffe, und Sprang wiederum erwies sich für festere, größere Textilien, wie Kleiderstoffe und Decken, wegen der ihm eigenen extremen Dehnbarkeit als nicht geeignet. Mir sind große, gesprangte Stoffe nur in Form von Hängematten der venezolanisch-kolumbianischen Indianer bekannt, Produkte, bei denen äußerste Flexibilität geradezu erwünscht ist.

Technische ist nicht gleich historische Entwicklung

Es sei hier nochmals betont, dass die „Stammbäume“ eine rein theoretische Entwicklung der Techniken zur Herstellung eines Textils aufzeigen. Von der Einfachheit eines Verfahrens kann also keineswegs auf dessen Alter geschlossen werden. Ein paar Beispiele mögen dies erläutern:

Das Einhängen, das technologisch gesehen am Anfang steht, kann weltweit nicht als älteste Technik betrachtet werden. Dazu fehlen eindeutige Belege, z.B. für das einfache Einhängen.[9] Das davon abgeleitete Einhängen mit Überspringen von Reihen wiederum stellt einen Sonderfall dar und ist wohl ebenfalls eine jüngere Entwicklung. Seine Verbreitung ist jedenfalls sehr beschränkt. Wir finden es, in seinen komplexeren Varianten, in Mittel-, vor allem aber in Südamerika (Amazonas-Orinokogebiet) und interessanterweise nur in Form indianischer Hängematten.[10] Das andere Vorkommen ist Papua Neuguinea, wo in der East Sepik Province, allerdings nur eine einzige, sehr satt gearbeitete Variante als Unterlage für Zeremonialgeld verarbeitet wird.[11]

Beim Verschlingen verhält es sich wiederum ganz anders. Die Grundform, das einfache Verschlingen, zählt tatsächlich zu den am weitesten verbreiteten und ältesten Textiltechniken. Ähnliches gilt für das mehrfache, das verhängte und das umfassende Verschlingen. Aber auch sehr komplexe Verschlingverfahren können früh auftreten, wie die Beispiele aus dem präkeramischen Peru (6. bis 3. Jahrtausend v. Chr.) zeigen (Guitarrero, Asia, Huaca Prieta),[12] die in späteren Epochen so kompliziert nie mehr vorkommen. Andere wiederum finden sich in gewissen Gebieten, voneinander unabhängig, in großer Konzentration auftretend, so z.B. das Sanduhrverschlingen mit seinem Schwerpunkt in Lateinamerika und Neu Guinea, das aber in Europa vollkommen fehlt. Noch spezieller ist das Kordelverschlingen, sozusagen eine textile „Sackgasse“, das nur im Gran Chaco (Paraguay) entwickelt wurde (siehe „Stammbaum“ Verschlingen II, Tafel 3). Es ist auch bezeichnend, dass historisch jüngere Verfahren, wie Häkeln und Stricken sowohl in Europa wie auch in Amerika die komplexen Verschlingtechniken verdrängten.

Bei den Knoten stimmt in der Regel die technische mit der historischen Evolution überein. Bei den Geflechten treten Binden, Wickeln, Wulst- und Zweirichtungsflechten etwa gleichzeitig und früher auf als Mehrrichtungsflechten. Es erstaunt auch nicht, dass Verschlingverfahren und

die ihnen technisch nahe stehenden Wulsthalbgeflechte oft miteinander vergesellschaftet sind.[13] Sehr früh sind weltweit zwirnbindige Geflechte anzusetzen, in Amerika beispielsweise sowohl im nördlichen wie im südlichen Subkontinent, nämlich ins 9. Jahrtausend v. Chr.[14]

Bei den Kettenstoffen sind diejenigen mit passiver Kette wohl älter als diejenigen mit aktiver Kette. Insbesondere zwirnbindige Kettenstoffe sind sehr alt. Sowohl in Amerika als auch im vorderen Orient lassen sie sich ins 7. Jahrtausend v. Chr. Datieren.[15] Sie dominieren in Amerika bis ins zweite vorchristliche Jahrtausend alle anderen Textiltechniken und wurden dann von der Weberei abgelöst.

Sprang ist in Europa seit dem Neolithikum, in Alt-Peru präkeramisch und in Ägypten mindestens seit dem Beginn unserer Zeitrechnung nachweisbar.[16]

Obwohl rationellere Verfahren vielfach die komplexeren und arbeitsintensiveren verdrängt haben, muss dies nicht zwingend historisch so ablaufen. So müssen in vielen Kulturen Zeremonial- und Ritualtextilien in aufwendigen Verfahren hergestellt werden, auch wenn dasselbe Resultat, beispielsweise in der Musterung, in effizienterer Weise, unter großer Zeitersparnis erzielt werden könnte. Ich denke hier besonders an die Doppel-Ikatgewebe in Indien (patola in Gujarat) und Indonesien (geringsing auf Bali), an die Taaniko-Stoffe der Maori Neuseelands oder die das Untergewebe total versteckenden Stickereien meterlanger Totentücher der Paracas Kultur Alt-Perus.

Fazit

Zusammenfassend können wir festhalten, dass wenige eindeutig zu interpretierende Strukturen einer großen Zahl „mehrdeutiger" Bindungsformen gegenüberstehen. Die „Stammbäume" sollen dabei erstmals einen Überblick über die systematische Gliederung textiler Techniken geben, wobei die gestrichelten Linien auf strukturelle Übereinstimmungen hinweisen. Struktur und Technik stehen in einer vielschichtigen Beziehung, in der die Funktion eines Textils, das Ausgangsmaterial, dessen Verarbeitung, der Herstellungsprozess, die kulturelle Prägung der Produzenten/Innen und ihre schöpferische Leistung eine einmalige, bedeutungsvolle Einheit bilden. Faszinierend ist bei der vergleichenden kulturhistorischen Betrachtung von Textilien, dass an geographisch weit auseinander liegenden Orten auf der Welt und

von den unterschiedlichsten Kulturen zur Herstellung von Alltags- und Kultobjekten dieselben technischen Lösungen unabhängig voneinander gefunden wurden, dass aber deren Entwicklung keineswegs linear, von einfach zu komplex, erfolgte.

Anmerkungen

1 Primär auf den Strukturen basiert die Systematik von Irene Emery (1966), die von Anne P. Rowe weitergeführt wurde (1984). Die sogenannte „Basler Schule", begründet von Alfred und Kristin Bühler-Oppenheim (1948), von der Autorin verfeinert und erweitert (1973 und 1991), orientiert sich zuerst an den Techniken. Beide berücksichtigen sekundär das eine oder andere Kriterium.

2 Ich erarbeitete diese im Anschluss an die erweiterte Neuauflage der Systematik (1991) und anlässlich der Neugestaltung der Dauerausstellung „Textil" (2000) im Museum der Kulturen, Basel. Sie werden hier auszugsweise erstmals publiziert.

3 Die Anzahl möglicher Strukturen ist wahrscheinlich mathematisch berechenbar. Ganz sicher aber sind zahlreiche Textilverfahren in ihrer Variationsbreite mathematisch determiniert, und nicht umsonst beschäftigen sich Topologen mit Knoten und Flechttheorien. Beispiele finden sich bei Annemarie Seiler-Baldinger: Systematik der textilen Techniken. Basler Beiträge zur Ethnologie 32. Basel 1991, S. 4, S. 15 ff. und S. 20 ff.

4 Siehe dazu Seiler-Baldinger: Systematik, S. 163–166.

5 Dazu die ausführlichen Erläuterungen bei Annemarie Seiler-Baldinger und Sylvia Ohnemus: Zum Problem des Halbweben. In: Verhandlungen der Naturforschenden Gesell. 96. Basel 1986, S. 85–97.

6 Kate Peck Kent: The Cultivation and Weaving of Cotton in the Prehistoric Southwestern United States. Transactions of the American Philosophical Society N. S. 47 (3). Philadelphia 1957, S. 581.

7 Nora Rogers: Some rush mats with warp movements as patterning. In: Nora Rogers und Martha Stanley: In Celebration of the Curious Mind. Loveland 1983, S. 9 ff.

8 Seiler-Baldinger/Ohnemus: Halbweben, S. 87f. und S. 97.

9 Siehe die Diskussion bei Annemarie Seiler-Baldinger: Reperti tessili ingannevoli. In: Marta Bazzanella u.a. (Hg.): Textiles. Intecci e tessuti dalla preistoria europea.Catalogo della mostra. Riva del Gatda 2003. Trento 2003, S. 57.

10 Ausführliche Erläuterungen zur Technik bei Annemarie Seiler-Baldinger: Hängematten-Kunst: Textile Ausdrucksform bei Yagua- und Ticuna Indianern Nordwestamazoniens. In: Verhandlungen der Naturforschenden Gesell. 90. Basel 1979, S. 61–130; Zur Verbreitung bei Annemarie Seiler-Baldinger: Maschenstoffe in Süd- und Mittelamerika. Basler Beiträge zur Ethnologie 9. Basel 1971, S. 207.

11 Unter dem Titel „Kultur an einem Faden" wurde dieses Phänomen in einer Wechselausstellung im Rahmen der Dauerausstellung „Textil" im Museum der Kulturen, Basel im Jahr 2000 thematisiert.

12 Junius B. Bird und John Hyslop: The preceramic excavations at the Huaca Prieta Chicama Valley, Peru. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History 62 (1). New York 1985, S. 199 ff.; James M. Adovasio und Robert F. Maslowski: Cordage, Basketry and Textiles. In: Thomas F. Lynch, (Hg.): Guitarrero Cave: Early Man in the Andes. London 1980, S. 266 und S. 271 ff.; Frederic Engel: A Preceramic Settlement on the Central Coast of Peru, Asia 1. Transactions of the American Philosophical Society Philadelphia 1963, S. 32 ff.

13 Penny Dransart: Form and Function in the Basketry of the Central Andes: an overview from Prehispanic times to the present. In: Linda Mowat, Howard Morphy und Penny Dransart: Basketmakers. Pitt Rivers Museum. University of Oxford Monographs 5, 1992, S. 133 ff.

14 Bird/Hyslop: The preceramic excavations, S. 92 ff; James M. Adovasio: Prehistoric Basketry of Western North America and Mexico. In: D. L. Bowman: Early Native Americans. World Anthropology 89. The Hague, Paris, New York 1980, S. 344. Ob das Zwirnflechten eindeutig mit maritimer Ökonomie bzw. Fischerei in Verbindung gebracht werden muss, im Gegensatz etwa zum Wulsthalbflechten, das mit Sammel- und Anbautätigkeit bzw. Sesshaftigkeit assoziiert wird, wie das Adovasio (Prehistoric Basketry, S. 356) postuliert, mag vielleicht für Nordamerika zutreffen, nicht aber für die Hochländer Mittel- und Südamerikas.

15 Elisabeth J. W. Barber: Prehistoric Textiles. The development of cloth in the neolithic and bronze ages. Princeton University Press 1991, S. 128 ff.

16 Peter Collingwood: The Techniques of Sprang. London 1974, S. 23 ff.

Literatur

Adovasio, James M. : Prehistoric Basketry of Western North America and Mexico. In: Bowman, D. L.: Early Native Americans. World Anthropology 89. The Hague, Paris, New York 1980, S. 341–362.

Adovasio, James M. und Robert F. Maslowski: Cordage, Basketry and Textiles. In: Lynch, Thomas F. (Hg.): Guitarrero Cave: Early Man in the Andes. London 1980, S. 253–289.

Barber, Elisabeth J. W.: Prehistoric Textiles. The development of cloth in the neolithic and bronze ages. Princeton Univ. Press 1991.

Bird, Junius B. und Hyslop, John: The preceramic excavations at the Huaca Prieta Chicama Valley, Peru. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History 62 (1). New York 1985.

Collingwood, Peter: The Techniques of Sprang. London 1974.

Dransart, Penny: Form and Function in the Basketry of the Central Andes: an overview from Prehispanic times to the present. In: Mowat, Linda, Howard Morphy und Penny Dransart: Basketmakers. Pitt Rivers Museum. University of Oxford Monographs 5, 1992, S. 130–148.

Engel, Frederic: A Preceramic Settlement on the Central Coast of Peru, Asia 1. Transactions of the American Philosophical Soc. Philadelphia 1963.

Kent, Kate Peck: The Cultivation and Weaving of Cotton in the Prehistoric Southwestern United States. Transactions of the Americam Philosophical Society N. S. 47 (3). Philadelphia 1957.

Rogers, Nora: Some rush mats with warp movements as patterning. In: Rogers, Nora und Martha Stanley: In Celebration of the Curious Mind. Loveland 1983, S. 9–20.

Rowe, Ann Pollard: After Emery: Further Considerations of Fabric Classification and Terminology. In: Textile Museum Journal 23. Washington 1984, S. 53–71.

Seiler-Baldinger, Annemarie: Maschenstoffe in Süd- und Mittelamerika. Basler Beiträge zur Ethnologie. Basel 1971.

Seiler-Baldinger, Annemarie: Hängematten-Kunst: Textile Ausdrucksform bei Yagua- und Ticuna Indianern Nordwestamazoniens. In: Verhandlungen der Naturforschenden Gesell. 90. Basel 1979, S. 61–130.

Seiler-Baldinger, Annemarie: Systematik der textilen Techniken. Basler Beiträge zur Ethnologie 32. Basel 1991.

Seiler-Baldinger, Annemarie u.a.: Textil: Technik – Design – Funktion. Basel 2002.

Seiler-Baldinger, Annemarie: Reperti tessili ingannevoli. In: Bazzanella, Marta u.a. (Hg.): Textiles. Intecci e tessuti dalla preistoria europea.Catalogo della mostra. Riva del Gatda 2003. Trento 2003.
Seiler-Baldinger, Annemarie und Sylvia Ohnemus: Zum Problem des Halbweben. In: Verhandlungen der Naturforschenden Gesell. 96. Basel 1986, S. 85–97.

Abbildung

Abb 1: Ayoreo-Frau beim Zwirnflechten einer Matte aus gedrillten und verzwirnten Bromelien-Blattfasern. Gran Chaco, Paraguay (Foto V. Regher).

Liste der Stammbäume (siehe Anhang)

Tafel 1	Einhängen
Tafel 2	Verschlingen I
Tafel 3	Verschlingen II
Tafel 4	Verknoten
Tafel 5	Häkeln und Stricken
Tafel 6	Flechten mit aktivem und passivem System (Halbflechten)
Tafel 7	Wulsthalbflechten
Tafel 8	Flechten mit aktiven Systemen (Echtes Flechten)
Tafel 9	Kettenstoffverfahren I
Tafel 10	Kettenstoffverfahren II
Tafel 11	Halbweben
Tafel 12	Bindungsformen

Die Strichzeichnungen stammen alle aus meiner Systematik von 1991.

Anne-Marie Grundmeier

Textil- und Modeindustrie in Deutschland

Produkt- und Prozessgestaltung zwischen High Tech und Nachhaltigkeit

Der Markt für Textilien und Bekleidung

Das Geschäft mit der Mode, oft auch als das „schönste Geschäft der Welt" bezeichnet, ist immer noch ein sehr wichtiger Industriezweig Deutschlands. Die Textil- und Modeindustrie erfüllt heute das Grundbedürfnis der Menschen nach Bekleidung auf höchstem Niveau. Dabei geht es nicht nur darum, den Schutz vor klimatischen Witterungseinflüssen wie Kälte, Nässe, Wind und Sonne weiter zu perfektionieren, sondern mit immer neuen Innovationen in Schnittgestaltung, Dessinierung und Funktionalität den Ansprüchen einer weltweiten Konsumentenschaft auf Vielfalt und Wandel der Mode entgegenzukommen. Denn Bekleidung erfüllt nicht nur Schutzfunktion, sondern dient der Befriedigung individueller als auch sozialer Bedürfnisse des Menschen: Mode bietet Möglichkeit zur Selbstdarstellung, sie ist Ausdruck sowohl von Individualität als auch Gruppenzugehörigkeit, Mittel zur sozialen Anerkennung oder Abgrenzung, zur künstlerischen Gestaltung und Kommunikation.
Der jährliche Pro-Kopf-Verbrauch an Bekleidungstextilien liegt in der Bundesrepublik Deutschland bei ca. 10,5 kg. Diese Schätzung geht auf aktuelle Zahlen des Fachverbandes Textil-Recycling zurück, nach denen in Deutschland jährlich etwa 870.000 t Bekleidung verbraucht werden, von denen 580.000 t (67 %) einer Wiederverwendung und -verwertung zugeführt werden. Der Rest geht durch den Verschleiß während des Gebrauchs verloren oder wird über den Hausmüll entsorgt.[1] Die Textil- und Bekleidungsherstellung zeichnet sich durch einen außerordentlich hohen Grad der Wertschöpfung aus, auch ihre Abfallprodukte, Altbekleidung, Alttextilien und Produktionsreststoffe, werden wieder in Verwertungszyklen überführt.

Der äußerst komplexe Lebenszyklus von Textilien und Bekleidung hat mit dem 1. Hohensteiner Fachsymposium „Ökologie in der textilen Kette“[2] im November 1991 die Bezeichnung „textile Kette“ erhalten. Sie umfasst in dem so geprägten Sinn alle Phasen der Herstellung eines Bekleidungsstückes oder einer Textilie, d.h. Fasererzeugung, Faden- und Flächenerzeugung, Textilveredlung, Bekleidungsherstellung oder anderweitige Konfektionierung der textilen Fläche sowie Distribution, Gebrauch und Entsorgung bzw. Rückführung in natürliche und technische Kreisläufe. Charakteristisches Merkmal textiler Fertigungsprozesse ist aus produktionstechnischer Sicht ihre Mehrstufigkeit. Dabei können Unternehmen ein- oder mehrstufig produzieren, d.h. ihre Produktionstätigkeit kann sich über mehr als eine Produktionsstufe erstrecken wie z. B. Spinnerei und Weberei.

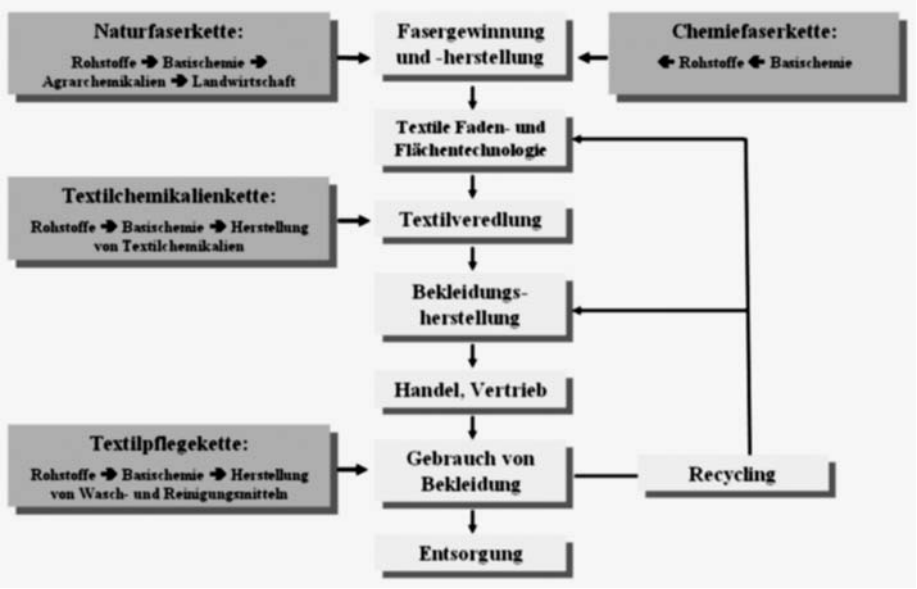


Abb. 1: Die textile Wertschöpfungskette.

In der ersten Phase des Lebenszyklusses erfolgen der Anbau bzw. die Gewinnung der Naturfasern und die Chemiefaserproduktion. Die textilen Rohstoffe werden in der nächsten Phase zu Garnen, Zwirnen und textilen Flächengebilden weiterverarbeitet. Die Stufe der Textilveredlung umfasst die Vorbehandlung, Farbgebung und

Ausrüstung sowie Beschichtung von Textilien, wobei einzelne Veredlungsprozesse sowohl an der Faser oder dem Faden als auch mit textilen Flächengebilden durchgeführt werden können. Sämtliche Arbeitsprozesse, die dazu dienen, die äußeren Eigenschaften wie z.B. Farbgebung und Griffgestaltung sowie Gebrauchs- und Verarbeitungseigenschaften von Textilien und Bekleidung zu verändern, gehören dazu. Die Bekleidungsherstellung umfasst das Design, also Entwurf, Modell- und Schnittentwicklung, sowie die eigentliche Fertigung, bestehend aus den Prozessen Zuschneiden, Nähen, Fixieren und Bügeln. Über den Handel gelangt die Bekleidung zum Verbraucher, wo die Nutzungsphase, gekennzeichnet durch mehrere Gebrauchs- und Pflegezyklen, beginnt. Nach Ablauf einer Verwendungszeit können durch Wieder- oder Weiterverwendung weitere Nutzungsphasen erfolgen, die jedoch früher oder später zu textilen Sekundärrohstoffen oder Abfällen führen.

Die Komplexität der textilen Kette wird durch diese vereinfachte Beschreibung nicht im Ansatz erfasst. Denn die textilen Wertschöpfungsprozesse sind gekennzeichnet durch eine Aufsplittung in viele eigenständige Teilprozesse, einen hohen Grad an internationaler Arbeitsteilung sowie durch die Vielfalt der textilen Rohstoffe, der einzelnen Verarbeitungsprozesse und der eingesetzten chemischen Hilfsstoffe. Die Lebenswege der verwendeten chemischen Hilfsstoffe werden dabei auch als Nebenlinien der textilen Kette, z.B. als die Agrarchemikalienkette oder die Textilchemikalienkette, bezeichnet.

Von der Textilproduktion in Deutschland sind derzeit gut 30 % für die Weiterverarbeitung zu Bekleidung bestimmt, etwa 30 % entfallen auf Heim- und Haustextilien. Annähernd 40 % sind so genannte technische Textilien, denen die größten Wachstumschancen eingeräumt werden. Zusammengenommen machen diese drei textilen Teilmärkte mehr oder weniger den Gesamtmarkt für Textilien und Bekleidung aus. Es gibt daneben auch noch kleinere Märkte wie z.B. textiles Spielzeug, Kunstgewerbe usw. Sämtliche Akteure des Marktes für Textilien und Bekleidung zusammengenommen – Industrie, Handel und Endverbraucher – werden unter dem Begriff Textilwirtschaft zusammengefasst.

Ökologische Einschätzung der textilen Kette

Dem unzweifelhaften Nutzen von Textilien und Bekleidung stehen ökologische Auswirkungen in der gesamten textilen Verarbeitungskette entgegen. Durch zahlreiche Diskussionen, Presseberichte und Buchveröffentlichungen über die Umwelt- und Gesundheitsverträglichkeit von Bekleidung seit Ende der 1980er Jahre wurde diese Thematik auch in der breiten Öffentlichkeit bekannt. Während in der öffentlichen Ökologiediskussion der Bekleidung humantoxikologische Gesichtspunkte wie der Schadstoffgehalt und die Hautverträglichkeit im Vordergrund stehen, haben die Textilexperten die folgenden ökologischen Problemschwerpunkte entlang der Hauptlinie der textilen Kette identifiziert, deren Schwerpunkt eher auf produktionsökologischen Auswirkungen liegt:

-Hoher Einsatz von Pestiziden und Düngemitteln bei der Primärproduktion von Naturfasern, vor allem von Baumwolle.
-Beanspruchung nicht erneuerbarer Ressourcen bei der Primärproduktion von Chemiefasern sowie Emissionen in die Umweltbereiche Wasser und Luft.
-Chemikalieneinsatz und Wasserbelastung in der Textilveredlung.
-Umweltbelastungen durch Transporte im Rahmen der weltweiten Arbeitsteilung.
-Hoher Energieverbrauch und Verwendung großer Waschmittelmengen sowie Hautunverträglichkeitsreaktionen während der Gebrauchsphase von Textilien und Bekleidung.
-Enorme Ressourcenbeanspruchung auf allen Stufen der textilen Kette.

Die Textilveredlungsindustrie umfasst neben der Primärproduktion von Naturfasern die Prozessstufen in der textilen Kette, die in den letzten Jahren unter Umweltschutzgesichtspunkten am stärksten im Kreuzfeuer der öffentlichen Kritik standen. Die Gründe hierfür basieren auf dem Umstand, dass die Textilveredlung durch einen hohen Chemikalieneinsatz sowohl hinsichtlich der Menge als auch der Anzahl der verwendeten Chemikalien, die zum Teil in komplexen technischen Gemischen vorliegen, sowie durch einen hohen Wasser- und Energiebedarf gekennzeichnet ist. Textile Mode bedarf mehr denn je innovativer Textilveredlungsprozesse, um Dessins und Materialien

mit völlig neuen Produkteigenschaften zu kreieren. Die Ausrüstung ist dabei ein nicht zu unterschätzender Faktor. Sie gleicht zum einen die durch Bleichen, Färben und Drucken hervorgerufene Faserversprödung aus und erhöht die Gebrauchstüchtigkeit, zum anderen können durch den gezielten Einsatz von Ausrüstungschemikalien modische Griffvorstellungen realisiert und Gebrauchseigenschaften verändert werden. Die dafür eingesetzten Produkte wie z.B. Weichmacher, Harze, Füll- und Versteifungsmittel nehmen mengenmäßig die bedeutendste Stellung innerhalb der Veredlungshilfsmittel ein. Pro Jahr werden in der Textilveredlung etwa 204.000 t Chemikalien, 102.000 t Hilfsmittel und 13.000 t Farbstoffe verwendet.[3] In den vergangenen Jahren ist die Ökologieverträglichkeit der Textilveredlungsprozesse durch umfangreiche Studien zur Umweltrelevanz der eingesetzten Textilchemikalien und Textilhilfsmittel deutlich verbessert worden. Zudem ist auch die Transparenz der Textilveredlungsprozesse vorangetrieben worden. Es gibt mehrere Kataloge, wie z.B. den Textilhilfsmittelkatalog, in denen die etwa 7000 in der Textilveredlung eingesetzten Chemikalien mit ihren technischen und ökologisch relevanten Eigenschaften gelistet sind. Am 29. Oktober 2003 hat die EU-Kommission den Vorschlag für eine neue Verordnung zur Registrierung, Bewertung und Zulassung von Chemikalien vorgelegt. Mittels des REACh-Systems soll eine grundlegende Neuorientierung der gesamten europäischen Chemikaliengesetzgebung erarbeitet werden, da das bisherige Regelwerk Lücken hinsichtlich der Eigenschaften vieler auf dem Markt befindlicher Altstoffe aufweist. Neustoffe unterliegen dagegen bereits einem detaillierten Test- und Anmeldeverfahren. REACh verpflichtet die Hersteller zu einer Chemikalien-Sicherheitsbewertung über den gesamten Lebenszyklus eines Stoffes hinweg.[4]

An die Prozesse der Textilindustrie schließt sich die Bekleidungsherstellung. Die Tätigkeiten in der Bekleidungsindustrie umfassen kreatives Design, Modell- und Schnittentwicklung sowie Einkauf und Konfektionierung von Halbfertigerzeugnissen wie Oberstoffen, Futterstoffen und Zutaten zu modischer Bekleidung. Der eigentliche Fertigungsprozess setzt sich zusammen aus Zuschnitt, Näherei und diversen Fixier- und Bügelprozessen mittels Bügeleisen, Bügelpressen, Finishern etc. Die im Rahmen der Bekleidungsherstellung auftretenden Umweltbelastungen sind vergleichsweise gering. Die Auswirkungen des Bekleidungsdesigns spielen jedoch bezogen auf Recycling und

Entsorgung eine große Rolle, wie man leicht an Materialanalysen von kompliziert aufgebauter Oberbekleidung wie Sakkos und Blazern erkennen kann. Abgesehen von der Herstellung der Fasern und der Textilveredlung spielen daher Entsorgungsmöglichkeiten und Recycling eine wichtige Rolle bei der Betrachtung des Lebenszyklusses von Bekleidung.

Jeder Verarbeitungsstufe in der textilen Kette geht in der Regel mindestens ein Transport mit vor- und nachgeschalteter Lagerung voraus. Auch während einer Verarbeitungsstufe kann es zu längeren Transporten kommen z.B. durch Anlieferung von Rohmaterialien in ein Zentrallager und nachfolgende Verteilung auf entsprechende Produktionsstätten. Durch die weltweite Verflechtung, die internationale Arbeitsteilung, aber auch klimabedingt im Fall der Naturfaserproduktion ist in der textilen Produktionskette ein hohes Transportaufkommen die Realität.

„Es ist überhaupt nicht unrealistisch, sondern Wirklichkeit, dass zum Beispiel Baumwolle aus Kasachstan in der Türkei zu Garn versponnen wird, aus dem in Taiwan Gewebe entsteht. Das Gewebe wird möglicherweise in Frankreich unter Verwendung von Farbstoffen aus Polen und China bedruckt und im Rahmen der passiven Lohnveredlung für eine Firma aus Italien in Bulgarien (früher vorrangig Jugoslawien) zur Herstellung eines Kleidungsstückes (zusammen mit Futterstoffen aus der Schweiz) verwendet, das anschließend auf dem deutschen Markt angeboten wird.“[5]

Textil- und Bekleidungsproduktion in Deutschland

Seit dem Jahr 2003 haben sich die Unternehmen der Textil- und Bekleidungsindustrie in Deutschland im Gesamtverband Textil und Mode e.V. zusammengeschlossen, um die Zukunftsfähigkeit der Branche zu fördern.[6] Dieser Schritt war unumgänglich angesichts der insgesamt bedrohlichen Situation für Textil- und Bekleidungsunternehmen in Deutschland. Denn Deutschland ist bezogen auf Produkte der Textil- und Bekleidungsindustrie heute ein bedeutendes Konsumtionsland, aber schon lange kein Produktionsland mehr. Aus den ehemals in regionaler Nähe angesiedelten und miteinander kooperierenden Textil- und Bekleidungsbetrieben haben sich Unternehmen mit globalen Netzwerken im Einkauf, in der Produktion und in der Distribution entwickelt.

Bereits in den 1960er Jahren hat die lohnintensive Bekleidungsindustrie mit ihren nach wie vor begrenzten Möglichkeiten zur Automatisierung der Produktion im Standortwettbewerb mit den Niedriglohnländern begonnen, ihre lohnintensive Produktion ins kostengünstige Ausland zu verlagern. Nach dem Zerfall des Ostblocks haben sich zunächst die angrenzenden mittel- und osteuropäischen Länder Polen, Ungarn, die Tschechische und Slowakische Republik, Rumänien und Bulgarien zur „Nähstube" der deutschen Bekleidungsindustrie entwickelt. Heute werden Materialien in Hongkong, Taiwan und Korea eingekauft, die mehr und mehr in Asien, vor allem in China, aber auch Nordafrika und Europa zu Bekleidung gefertigt werden. Es sind nur noch sehr wenige Arbeitsplätze in der deutschen Bekleidungsindustrie erhalten, die sich bei den klassischen Konfektionären auf die Marktbeobachtung, Kollektionsentwicklung und -erstellung, Beschaffung, auf Marketing, Finanzierung, Logistik, Distribution und den Verkaufs- und Lieferservice beschränken. Das bedeutet, dass in Deutschland in Bekleidungsunternehmen nur noch Musterteile und in Ausnahmen hochmodische und hochfunktionelle Kleinstserien genäht werden.

Die Bekleidungsbranche schätzt ihre Inlandsfertigung auf 5 bis 10 % des Umsatzes.[7] Wenn ein Unternehmen wie die Willy Bogner GmbH in München angibt, aktuell nur noch 3 % der Bekleidung im hauseigenen Musteratelier zu nähen, nehmen sich die vorgenannten Prozentzahlen eher hoch aus.[8] Sowohl die Zahl der Beschäftigten als auch die Anzahl der Fertigungsstätten sind in den vergangenen Jahren deutlich zurückgegangen. Dabei hat nicht nur eine Produktionsverlagerung nach Osteuropa und Asien stattgefunden, sondern die Zahl der klassischen Konfektionäre hat sich immer weiter verringert. Im Juli 2004 liegt die Beschäftigtenzahl in der Bekleidungsindustrie bei unter 45.000, was ein Rückgang um 8,4 % gegenüber dem Vorjahr ist.[9] Vielfach sind aus Konfektionsbetrieben Handelsunternehmen mit angeschlossenen Import- und Exportabteilungen geworden, die ihre Bekleidungsproduktion über passive Lohnveredlung und Vollgeschäft abwickeln. Im Rahmen der klassischen passiven Lohnveredlung erfolgt das Design mit Schnittentwicklung und meistens auch Anfertigung der Prototypen für die Kollektion im Unternehmen, alle Rohwaren, Stoffe und Zubehör, und alles, was zur Herstellung des Produktes notwendig ist, wird für die ausländischen Produktionsstätten beschafft und finanziert. Die Fertigung beginnt dort in der Regel mit

dem Schnittbildlegen. Verarbeitung und Fertigungsmethoden sind vorgeschrieben, Reisetechniker vor Ort überwachen die Produktion. Die passive Lohnveredlung finden wir heute überwiegend in den Staaten Osteuropas.

Mit zunehmender Globalisierung der Beschaffungsmärkte hat eine andere Form der Beschaffung immer mehr an Bedeutung gewonnen und dominiert heutzutage: das Vollgeschäft. Der Unterschied zur passiven Lohnveredlung liegt darin, dass ein Bekleidungsunternehmen wie z.B. die Willy Bogner GmbH mit einem Geschäftspartner im Ausland einen Kontrakt eingeht, der die Herstellungskosten von der Prototypentwicklung bis zur Anlieferung des fertigen Produkts trägt. Dadurch verkürzt sich für das Auftrag erteilende Bekleidungsunternehmen die Zeitspanne von der Bezahlung der Fertigware bis zur Bezahlung durch den Einzelhändler, was in einer Reduzierung der Kosten- und Zinsbelastung und damit des Endpreises resultiert. Bei der Produktentwicklung im Vollgeschäft gibt es verschiedene Varianten: Die vollständige Produktentwicklung wird vom ausländischen Lieferanten/Geschäftspartner für die Kollektionen des deutschen Bekleidungsunternehmens modifiziert. Er entwickelt und bestellt alle erforderlichen Bestandteile des Bekleidungsteiles selbst, oder der ausländische Lieferant erhält den Erstschnitt und bearbeitet alle folgenden Arbeitsstufen weiter. Zudem organisiert er Material und Zutaten. Modeunternehmen wie Hennes & Mauritz entwickeln am Standort des schwedischen Mutterhauses in Stockholm nur noch die Modeskizzen; die Schnittentwicklung, Musternäherei, Kollektions- und Bekleidungsfertigung finden in über 20 Produktionsstätten statt. Nach Aussage der Kreativchefin Margareta van den Bosch besitzt das Unternehmen keine eigenen Firmen, sondern arbeitet mit 750 Lieferanten zusammen.[10] Der Bekleidungshandel hat sich in den vergangenen Jahren immer stärker durch eigene Produktionen und deren Verkauf in eigenen Ladengeschäften oder Shop-in-Shop-Systemen mit der Fertigungsmethode des Vollgeschäfts von der Konfektionsindustrie als Vorlieferanten verselbständigt. Solche vertikalen Anbieter, unter denen Hennes & Mauritz einer der erfolgreichsten ist, bringen in kürzester Zeit topmodische Ware zu niedrigen Preisen auf den Markt und haben sich zu einer äußerst starken Konkurrenz für die klassische Konfektion entwickelt. Mehr und mehr sind die traditionellen Konfektionsunternehmen verschwunden, die Design und Bekleidungsfertigung unter sich vereinen und primär

den Modefachhandel beliefern. Neue gemischte Betriebsformen, die in individueller Weise Produktion und Handel miteinander vereinen, sind dafür entstanden.

Bei Massenprodukten ist die deutsche Textil- und Modeindustrie international nicht konkurrenzfähig. Als Alternative bietet sich die Umorientierung auf Textilien mit funktionellen Eigenschaften und für technische Anwendungen an sowie auf hochmodische Textilien und Bekleidung mit geringen Losgrößen. Dabei verwischen die Grenzen der Zuordnung von Textilprodukten zu den klassischen Kategorien Bekleidung, Haus- und Heimtextilien sowie Technische Textilien zunehmend. Bezeichnete man zunächst nur Textilien für industrielle technische Anwendungen als Technische Textilien, so versteht man mittlerweile darunter eben nicht nur Textilien für ein technisches Endprodukt, sondern vielmehr Textilien mit bewusst entwickelten Funktionen. Eine erfolgreiche Umsetzung in Produkte erfordert hier wie in anderen Bereichen die interdisziplinäre Zusammenarbeit mit Forschungseinrichtungen und Unternehmen anderer Branchen.[11]

Im Unterschied zur Bekleidungsindustrie produzierte die Textilindustrie mit Ausnahme der Maschenindustrie zumindest bislang noch nicht in größerem Ausmaß im Ausland. Sie ist bis heute eine der größten Konsumgüterindustrien in Deutschland. Jedoch ist auch die Beschäftigtenzahl in der Textilindustrie weiter rückläufig und lag im Juli 2004 bei unter 95.000, was ein Rückgang um 6,5 % gegenüber dem Vorjahr bedeutet.[12] Trotz des scharfen internationalen Wettbewerbs ist die deutsche Textilindustrie auf den Weltmärkten erfolgreich: Beim Export von Textilien (ohne Bekleidung) war Deutschland seit Jahrzehnten mit führend, bis 1998 war Deutschland sogar Textilexportweltmeister. Ende der 1990er Jahre fielen die Exportzahlen jedoch auf die Hälfte herab. Hintergrund hierfür ist der Strukturwandel der deutschen Textilindustrie, deren Betriebe mehr und mehr entweder geschlossen oder ins Ausland verlagert werden. Gemäß einer aktuellen Studie schrumpfte die Textil- und Bekleidungsindustrie von 1990 bis 2000 um 26 %, davon rechnet die Studie der schrumpfenden Inlandsnachfrage 20 % zu und 6 % der Globalisierung.[13] Bei ihren Verkaufsanstrengungen im Inland steht die Textil- und Bekleidungsbranche in einem ständigen Wettbewerb mit anderen Wünschen der Verbraucher wie Auto, Freizeit, Reisen und den steigenden Lebenshaltungskosten. Es bremsen die nach wie vor schwierige Lage am Arbeitsmarkt und die steigenden

Lebenshaltungskosten den Konsum. Im Durchschnitt geben die privaten Haushalte im Bundesgebiet nur noch bis maximal 100 Euro im Monat für Textilien und Bekleidung aus.[14]

Gemessen am verfügbaren Haushaltsnettoeinkommen sind die Ausgaben für Textilien und Bekleidung in den vergangenen 10 Jahren von knapp 10 auf gut 5 % gesunken, dagegen liegt der Anteil bei etwa 30 % in den mittel- und osteuropäischen Ländern wie Lettland, Polen und Slowenien, die am 1. Mai 2004 in die Europäische Union aufgenommen worden sind.[15] Diese EU-Erweiterung bietet auf der einen Seite neue Märkte für die deutsche Textil- und Modeindustrie, die bereits teilweise ihre Fertigungsstätten in diesen Ländern hat; auf der anderen Seite verschärft sie auch die Konkurrenzsituation für eigene Produkte auf dem deutschen Markt, dadurch dass Herstellern osteuropäischer Länder der deutsche Markt leichter zugänglich gemacht worden ist. Außerhalb Europas hat sich China in den letzten Jahren für die deutsche Textil- und Modeindustrie zu einem wichtigen Geschäftspartner entwickelt, auf der anderen Seite sieht sich die Textil- und Modebranche durch China bedroht. Noch mehr als die Chancen, die dieser riesige Markt zweifelsohne bietet, sieht die Textil- und Modeindustrie eine Bedrohung durch China mit seinen Potentialen an Arbeitskräften und Hochtechnologie. Man befürchtet eine Überflutung des Welttextilmarktes mit einem Überangebot chinesischer Textilerzeugnisse, nachdem zum 1. Januar 2005 die Handelsschranken weggefallen sind und es weltweit keine Mengenbeschränkungen für Importe von Textilien und Bekleidung mehr gibt. Im Jahr 2002 gab es gemäß den Angaben des China National Textile Industry Council in China 23.600 Textil- und Bekleidungsbetriebe, davon waren 90 % Privatunternehmen.[16] Nach Meinung des Präsidenten des Gesamtverbandes Textil und Mode e.V. kann eine Lösung für die deutschen Textil- und Bekleidungsunternehmen nur darin bestehen, für den chinesischen Markt attraktive technische Textilien und hochwertige europäische Markenbekleidung zu liefern.[17]

Für die Textil- und Modeindustrie liegen die Wachstumsmärkte der Zukunft demzufolge nicht in Westeuropa, sondern in anderen Kontinenten und derzeit vor allem in Asien. Die Globalisierung und die Notwendigkeit, immer größere geografische Entfernungen zu überwinden, haben zu neuen Anforderungen an die Logistik und globale Kommunikation geführt. Um die global organisierte textile

Wertschöpfungskette zu managen, werden in jüngster Zeit innovative Logistikkonzepte eingeführt, die man unter dem Oberbegriff Supply Chain Management zusammenfasst. Mittels Supply Chain Management wird versucht, Warenflüsse, aber auch Finanz- und Informationsmanagement über Partner verschiedener Stufen zu koordinieren unter der intensiven Nutzung geeigneter Informationstechnologien. Es ist davon auszugehen, dass die internationale Arbeitsteilung im Rahmen der textilen Wertschöpfung und die Öffnung neuer Märkte, verbunden mit einer wechselseitigen Verflechtung der Volkswirtschaften, in den nächsten Jahren weiter zunehmen werden. Beim Gesamtverband Textil und Mode e.V. geht man davon aus, dass die deutsche Textil- und Bekleidungsindustrie weltweit rund 450.000 Menschen beschäftigt, davon knapp ein Drittel im Inland, womit die Zahl der insgesamt beschäftigten Mitarbeiter in den vergangenen Jahren weitgehend stabil geblieben ist.[18] Für die noch in Deutschland ansässigen Unternehmen stellt sich die Frage, wie man Textilien und Bekleidung für internationale Märkte attraktiv und wettbewerbsfähig machen kann. Einige der wichtigsten Trends, mit denen sich die Branche auseinandersetzt, möchte ich an dieser Stelle aufzeigen:

Trend Nr. 1: Fitness, Wellness und Gesundheit

Sport ist Lifestyle. Der Boom funktioneller Sport- und Freizeitbekleidung setzte etwa in den 1980er Jahren ein, als die ersten mit Membrantechnologie versehenen Outdoorjacken das Leben in der Natur attraktiver machten. Heute implementieren Sportartikelhersteller wie die adidas-Salomon AG die Mode sehr erfolgreich in ihre sportiven Kollektionen. Ob Yohji Yamamoto seit 2002 mit der Linie Y-3 oder Stella McCartney ab 2005 mit ihrer ersten Womens Sport Performance Designer-Kollektion – die Herzogenauracher Sportartikelmarke geht Partnerschaften mit international erfolgreichen Modedesignern ein. Die Sportbekleidungsindustrie macht es der Modebranche vor, wie man Funktionalität mit trendigem Design mixt. Wer denkt auch heute noch beim Anblick eines Free Skier Outfits daran, dass eine dort integrierte Polytetrafluorethylenmembran, die man unter der Bezeichnung Gore-Tex® kennt, einstmals als Kabelummantelung startete, oder dass wir die Sympatex-Membrantechnologien der Ursprungsidee einer Lebensmittelverpackung verdanken? Selbst die NASA liefert inno-

vative Vormaterialien, um Outdoorbekleidung noch funktioneller zu machen. Das dort eingesetzte Phase Change Material (PCM) hält seit Anfang der 1990er Jahre Einzug in die Sportbekleidung und verspricht möglichst gleich bleibende Körpertemperatur bei einem Gefälle der Außentemperaturen und Wechsel zwischen Betätigungs- und Ruhephasen der Bekleidungsträger.

Als Antwort auf die steigende Nachfrage nach mehr Sauberkeit und Frische in der Bekleidung kommt eine immer größere Palette von antibakteriell und -mikrobiell wirkenden Fasern und Stoffen auf den Markt für direkt auf der Haut getragene Textilien wie Wäsche, Strümpfe oder Sportbekleidung. Laut Performance Apparel Markets, einer vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift zum Themenfeld Sport-, Berufs- und Businessbekleidung, wird geschätzt, dass die Verwendung von antibakteriellen und -mikrobiellen Substanzen in Bekleidung in Westeuropa zwischen 2001 und 2005 um 15 % pro Jahr ansteigen wird. Dadurch ist diese Bekleidungskategorie, auf die die genannten Merkmale abzielen, einer der am schnellsten wachsenden Textilmärkte.[19]

Ob Sanitized-Ausrüstung, Silberfäden oder Silber-Ionen im Garn, Chitosan oder gar Cyclodextrine, alle Verfahren propagieren permanenten Hygieneschutz, impedorierende Wirkung und den Schutz vor mikrobiell bedingten Materialschäden.[20] Die Geruch mindernde Wirkung beruht darauf, dass die mikrobielle Zersetzung von Schweiß auf dem Textil und damit die Freisetzung von Geruchsstoffen verhindert wird. Inzwischen wird aber Kritik laut seitens Hygienewissenschaftlern und Dermatologen. Unser Lebensumfeld darf nicht zu keimfrei werden, um den Aufbau und Erhalt unseres Immunsystems nicht zu gefährden. Die dermatologischen Bedenken beschränken sich nicht auf eine kurz- oder langfristige Beeinträchtigung oder Schädigung der natürlichen Mikroorganismen der Haut, sondern es geht darum, ob die antibakteriell und -mikrobiell wirkenden Stoffe Krebs erregend, toxisch, allergen, Haut irritierend sind oder nicht.

Im Zusammenhang mit dem Wellnesstrend dürfen neueste Forschungsergebnisse zu den Cyclodextrinen nicht unerwähnt bleiben. Es sind ringförmige Zuckermoleküle, die beim Stärkeabbau mit Hilfe von Enzymen gewonnen werden und aus sechs bis acht Glucoseeinheiten bestehen. Diese biologisch abbaubaren, ungiftigen Makromoleküle können in ihrem innen befindlichen Hohlraum hydrophobe Substanzen aufnehmen und dann wieder freisetzen, wenn sie von Wassermolekülen

verdrängt werden. Der Transfer von Vitamin E vom Textil auf die Haut konnte erstmals mittels eines Hautmodells nachgewiesen werden. Vitamin E, ∂-Tocopherol, gehört zur Gruppe der fettlöslichen Vitamine und kommt in der Natur in vielen Pflanzenölen vor. Als fettlöslicher Körper ist es zur Komplexierung mit Cyclodextrinen geradezu prädestiniert und eignet sich in dieser Art Verpackung für Wellness-Ausrüstungen auf hautnah getragenen Textilien.[21] Solche wirkstoffdotierten Textilien mit dem Ziel einer Hautpflege bis hin zur dermatologischen Prävention oder gar Therapie bezeichnet man als Biofunktionstextilien. Dazu gehören auch Fasern aus Meeresalgen, deren Vitamin- und Mineraliengehalt in der Haut Juckreiz lindern und Entzündungen hemmen sollen. Für den Nachweis des Wirkstofftransfers der kosmetisch und therapeutisch aktiven Textilausrüstungen auf die menschliche Haut werden derzeit erfolgreich erste Methoden erprobt.[22]
Die Nanotechnologie gilt als eine der Schlüsseltechnologien des 21. Jahrhunderts und es werden ihr vor allem in der Textiltechnologie große Zukunftschancen eingeräumt. Täglich entstehen neue, faszinierende Wirkstoffe auf Basis mikroskopisch kleiner Partikel in der Dimension eines Nanometers, die durch Materialmix völlig neue Oberflächeneigenschaften besitzen. Nanopartikel können aus unterschiedlichen Elementen und Verbindungen bestehen, lediglich ihre Molekülgröße bestimmt die Einteilung in die Kategorie Nanopartikel. Aus ihnen entstehen Folien, Emulsionen und Dispersionen, die auf das Textil appliziert werden. Die Nanotechnologie findet Einsatz bei der Plasmabehandlung von Textilien und Fasern für funktionelle Beschichtung wie die hydrophobe/oleophobe Behandlung von Textilien; Nanopartikel werden auch als flammhemmende Zusätze eingesetzt.[23] Mittels Nanotechnologie kann ein natürlicher Antihaft- und Reinigungsprozess auf die Textiloberfläche übertragen werden. Das Ergebnis dieser Ausrüstungstechnologie auf Textilien wird unter dem eingetragenen Warenzeichen NanoSphere® der Schoeller Textil AG vermarktet, ihre Waschpermanenz ist um ein Vielfaches höher als bei herkömmlichen Ausrüstungen. Die so ausgerüsteten Textilien können weniger häufig und bei niedrigeren Temperaturen gewaschen werden, was den Waschmittel-, Wasser- und Energieverbrauch reduziert. Die Imprägnierung hält Druck und Reibung stand und regeneriert sich selbständig durch Wärmebehandlung oder Lufttrocknen.[24]

Trend Nr. 2: Intelligente Bekleidungssysteme

Auf die Generation der technischen Textilien und Funktionstextilien folgen in der Textilbranche seit einigen Jahren die Smart Textiles oder auch Smart Clothes. Da diese Begriffe für ein weites Feld textiler Anwendungen Eingang in die Fachliteratur gefunden haben, folge ich der Übersichtlichkeit wegen der Definition und Einteilung nach Lieva van Langenhove und Carla Hertleer. Gemäß ihren Ausführungen beschränken sich intelligente Textilien auf folgende Gruppe:

„Textiles that are able to sense stimuli from the environment, to react to them and adapt to them by integration of functionalities in the textile structure. The stimulus und response can have an electrical, thermal, chemical, magnetic or other origin.“[25]

Im Bekleidungssektor haben intelligente Textilien Einzug gehalten bei medizinischen Anwendungen wie z.B. der mobilen Patientenüberwachung, in der Raumfahrt und beim Militär. Ausgehend von diesen industrietechnischen Anwendungen hat eine Ausweitung in die Bereiche Sport und Freizeit stattgefunden. Bei Sport- und Freizeitbekleidung haben wir es mit der ersten Generation intelligenter Bekleidung zu tun, der Integration von Mikrocomputern in Textilien. Für diese Art Kombination von Bekleidung und Minicomputern hat sich die Bezeichnung Wearable Electronics etabliert. Minicomputer, deren Bauelemente ständig kleiner werden, lassen sich inzwischen unauffällig in die Bekleidung integrieren. Ihre Energiezufuhr wird durch flexible Leiterbahnen ermöglicht, die in die Bekleidung eingebaut sind, auch das Bedienungselement kann flexibel und unauffällig an der Bekleidung angebracht werden. Als einer der herausragenden Entwickler von Wearable Electronics hat die Infineon Technologies AG einen zentralen Mikrochip mit Kopfhörer, Batterie und Minidisk und einen miniaturisierten MP3-Player entwickelt. Alle Elemente sind durch flexible Leiterbahnen, die leitfähige Metallfäden enthalten, miteinander verbunden. Diese Integrationsfähigkeit leitfähiger Materialien in Textilien und eine sichere Energiezufuhr sind der Ausgangspunkt für die Entwicklung von Wearable Electronics. Die elektronischen Bauteile sollten zudem möglichst flexibel, wasserdicht und waschbeständig sein bzw. eingebaut werden. Sie sollten vor mechanischen Einflüssen (Deformation) geschützt sein und möglichst keine Strahlenquelle für den Bekleidungsträger darstellen. Die Infineon Technologies AG hat im

Bekleidungsbereich mehrere Projekte hierzu initiiert und durchgeführt. Gemeinsam mit O'Neill Europe als Anbieter hochwertiger Sportbekleidung ist z.B. eine Snowboard-Jacke mit integriertem Chipmodul entwickelt worden, bei der erstmals Funktionen wie mobiles Telefonieren per Bluetooth und Musikhören per MP3-Player Bestandteil der Sportbekleidung sind. Über elektrisch leitfähige Stoffbahnen ist ein Chipmodul, das einen MP3-Player und ein Bluetooth-Modul enthält, mit einer Stofftastatur und den im Helm integrierten Lautsprechern verbunden. Die Bluetooth-Technologie erlaubt es dem Anwender, vom Mobiltelefon direkt Anrufe zu tätigen und zu erhalten. Die Stereoanlage wird dann zum Headset, das Mikrofon ist in den Kragen der Jacke integriert.[26]

Es gibt einige andere Beispiele für Wearable Electronics außerhalb der funktionellen Sportbekleidung. So arbeitet das Klaus Steilmann Institut für Innovation und Umwelt an neuen Schnittstellen zwischen Bekleidung und Computermodulen, angefangen von der Arbeitsschutz- über die Berufs-, Gesundheits- bis zur Sport- und Kinderbekleidung. Die Mustang Bekleidungswerke GmbH & Co. engagieren sich bei dem Forschungsprojekt „Solartex", das vom Wirtschaftsministerium des Landes Baden-Württemberg unterstützt wird. Gemeinsam mit der Firma Würth Solar in Marbach bei Stuttgart und einem Forscherteam der Universität Stuttgart ist eine Jeansjacke der Lizenzmarke Bogner Jeans mit einer „Solarsteckdose", die mobile Kleingeräte wie Handy, MP3- oder CD-Player mit Strom versorgt, entwickelt worden.[27] Das bekannteste Beispiel für aktive intelligente Textilien sind Shape Memory Materialien, die thermische Energie in Bewegung transformieren. Unter Wärmeeinwirkung können sie ihre im Herstellungsprozess ausgeprägte Form – daher die Bezeichnung – blitzschnell ändern und weisen ein superelastisches Verhalten bei höheren Temperaturen auf. Ihre Entwicklung für den Textilsektor steckt noch in den Anfängen.[28] Es ist davon auszugehen, dass sich unsere Bekleidung zu einer funktionalisierten zweiten Haut weiterentwickeln wird, die vermittelnd zwischen körperlichem Befinden, Aktivitäten und der Umwelt fungiert. Aktuelle Studien der Venture Development Corporation gehen alleine für das Jahr 2007 für den Markt der Intelligenten Textilen Materialien von einem Umsatz von über 1 Milliarde Euro weltweit aus.[29]

Trend Nr. 3: Industrielle Maßkonfektion

An Stelle des seit Jahrzehnten üblichen Maßbandes, das beim Maßnehmen von Hand um die Messstellen am Körper herumgelegt wird, tritt die berührungslose Erfassung der Körpermaße und individuellen Wuchsmerkmale mittels 3D-Bodyscannern. Dabei wird der Körper innerhalb von Sekunden mit Laserkameras dreidimensional erfasst und aus den gewonnenen Daten wird im Computer ein so genannter „digitaler Zwilling" erzeugt. Das elektronische Maßnehmen erfolgt in speziellen Scanner-Kabinen ähnlich einer Umkleidekabine. Zusätzlich werden so genannte Schlupfgrößen zum „Sizefinding" angeboten, denn das Scannersystem zeigt noch nicht, ob der Bekleidungsträger eher in Größe 48 oder 50 einer bestimmten Konfektionsfirma passt. Auch körperliche Abweichungen werden so besser sichtbar gemacht wie zum Beispiel ein Rundrücken. Diese individuellen körperlichen Abweichungen werden als Bemerkung zum Datensatz des Kunden an die Fertigung geleitet. Seit 2001 wird auch der weltweit erste mobile Scantruck angeboten, in dem man sich vermessen lassen kann. Dieser Scantruck steht z.B. bei den „Maßtagen" eines Bekleidungshauses in örtlicher Nähe auf der Straße und bildet einen Attraktionspunkt für die Passanten.[30]

Die zur Konstruktion des individualisierten Schnittes notwendigen Maße können direkt vom 3D-Bodyscanner abgenommen und elektronisch in ein CAD-System eingelesen werden. Im Vergleich zur manuellen Maßerfassung stehen für die Schnittkonstruktion eine wesentlich größere Anzahl konstruktionsrelevanter individueller Körperdaten und Wuchsmerkmale zur Verfügung. Die automatische Schnittkonstruktion verarbeitet die Körperdaten sowie die konstruktionsrelevanten Modelldaten und erstellt unter Berücksichtigung der speziellen Kundenwünsche, die schon beim Maßnehmen besprochen und festgehalten werden, einen individuellen Schnitt. Die Schnittbildoptimierung verbindet die Konstruktion mit dem automatischen Zuschnittsystem. Die daraus resultierenden Schnittbilder werden online an den ebenfalls vernetzten Einzellagencutter weitergeleitet, mit dem die Einzelteile des Schnittes aus der Einzelstofflage herausgeschnitten werden (Abb. 2).

Dieses Fertigungskonzept ist inzwischen am Markt erprobt. In den USA sind „Maßtage" in den Herrenkonfektionsabteilungen gehobener Bekleidungshäuser nichts Außergewöhnliches mehr. Teilweise gibt es

noch Schwierigkeiten bei der Weiterverarbeitung der Informationen von einer Schnittstelle zur nächsten. So bedarf die Kombination individueller Maße mit einem firmeneigenen Schnittkonstruktionssystem der manuellen Nachbesserung. Trotzdem ist die Vernetzung von Handel, Hersteller und Kunde weitgehend gelungen. Die industrielle

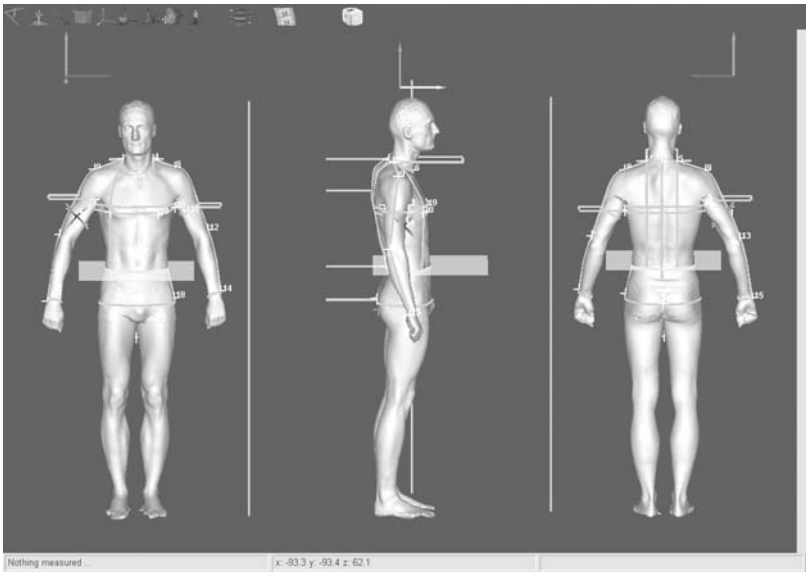


Abb. 2: Maßnehmen mittels 3D-Bodyscannen.

Maßkonfektion soll den Weg zu bezahlbarer individueller Kleidung ebnen, dabei wird mit Preissteigerungen von 10 bis 20 % gegenüber Konfektionskleidung höheren Genres gerechnet. In Deutschland haben sich bereits erste Partnerschaften von Anbietern der Körpervermessungstechnologie und kundenspezifischer Bekleidungsfertigung gebildet. Zu den maßgeblich beteiligten Unternehmen gehören die Firma Odermark in Deutschland, ein Herrenkonfektionär, und Windsor in Bielefeld. Ein erstes Damenoberbekleidungshaus ist mit Oktavia, einem Unternehmen der Otto Group, im Jahr 2004 hinzugekommen.[31] Die Bekleidungsbranche geht davon aus, dass so genannte Basics wahrscheinlich weiterhin konventionell gefertigt werden, wogegen eine maßgeschneiderte Mode z.B. der Anlass- und Businessbekleidung vorbehalten sein wird. Die Firma Human Solutions rechnet nach eigenen Marktrecherchen mit einem derzeitigen Anteil von 2 % für

industriell maßgeschneiderte Mode, in der Zukunft hofft man auf etwa 5 %, in anderen Ländern werden ähnliche Marktanteile erwartet.[32] Es ist jedoch nicht davon auszugehen, dass die industrielle Maßkonfektion die Bekleidungsfertigung nach Deutschland zurückholen wird, eher werden die Produktionsstätten in den osteuropäischen Nachbarländern angesiedelt sein.

Textil und Mode – ein Blick in die Zukunft

Fragt man einen Produktmanager für hochwertige Oberbekleidung nach dem Outfit der Zukunft, dann wird er wahrscheinlich antworten: Sie sollte auf jeden Fall sehr atmungsaktiv sein, weiterhin Wind und Wasser abweisend, mit einer integrierten aktiven Klimaregulierung versehen, Geruch absorbierend und Schmutz abweisend. Sie sollte zudem die Möglichkeit der Integration von Computerhardware liefern und all diese Anforderungen in einem modernen Design vereinen. Darüber hinaus sollte sie sehr leicht sein.[33] Es stellt sich die Frage, in wieweit bei diesem Zukunftsmodell der Bekleidung die Ökologieverträglichkeit des Designs und damit des Produktes eine Rolle spielt.

Unter dem Leitbild der Nachhaltigkeit (sustainability) versteht man die Balance zwischen wirtschaftlichem Wachstum, intakter Umwelt und sozialer Gerechtigkeit. Viele Firmen nehmen daher in ihrer Unternehmensphilosophie Bezug zum Leitbild der Nachhaltigkeit und fühlen sich diesem mehr oder weniger verbunden. Anfang der 1990er Jahre war das ökologische Engagement der Textil- und Modebranche auf ihrem Höhepunkt, bis heute haben sich von den vielfältigen Aktionen nur wenige halten bzw. etablieren können. Dazu gehören umweltorientierte Maßnahmen, die von unabhängigen Prüfinstituten auf die Einhaltung international anerkannter Umweltstandards untersucht werden, wie dies der Fall ist bei der Zertifizierung von Prozessen und Produkten mit dem Schwerpunkt der Produktionsökologie wie z.B. nach dem bluesign®-Standard, dem Öko-Tex Standard 1000 oder 100+. Diese machen nicht bloß eine Aussage über den Schadstoffgehalt im fertigen Bekleidungsartikel, sondern beziehen den gesamten Produktionsprozess ein. Bislang hat sich unter den Prüf- und Zertifizierungssystemen vor allem der 1992 gegründete Öko-Tex Standard 100 international etabliert, der allein Aussagen über die Humanverträglichkeit von Textilien und Bekleidung macht. Im

Rahmen der Faserstoffgewinnung und -erzeugung gibt es zwei wichtige Trends. Bei den Synthesefaserstoffen ist es die Implementierung von Titandioxidsystemen als Alternative zum Katalysator Antimontrioxid bei der Polyestersynthese. Bei den Naturfaserstoffen steht der Ausbau ökologisch kontrollierter Baumwollqualitäten im Vordergrund. Zu den weltweit größten Abnehmern von Organic Cotton, womit sowohl Baumwolle aus kontrolliert biologischem Anbau, aber auch Baumwolle von Umstellungsfeldern (Transitional Cotton) und deren Mischungen gemeint sind, zählt der Sportartikelhersteller Nike.[34] Jedoch beläuft sich der Anteil kontrolliert biologisch angebauter Baumwolle immer noch auf weniger als 1 % der weltweiten Baumwollproduktion.
Das Recycling hochwertiger Synthesefaserbekleidung und die Entwicklung von Bekleidung aus rezykliertem Polyethylentherephthalat (PET), welches entweder aus gebrauchter Polyesterbekleidung oder aber noch sehr viel häufiger aus aufgeschmolzenen Getränkeflaschen stammt, sind ebenfalls Anfang der 1990er Jahre initiiert worden. Diese Recyclingprojekte laufen heute insgesamt auf niedrigem Level, weil die Langlebigkeit der Synthesefaserbekleidungrecht hoch und der Rücklauf der gebrauchten Funktionsbekleidung aus dem Fachhandel zu gering ist. Aus der sortenreinen Synthesefaserbekleidung können je nach Menge neue Accessoires, Träger- und Füllvliese und schließlich einmal ein neues Gewebe entstehen. Erfolgreicher ist das Recycling von PET-Getränkeflaschen für Sportbekleidung. Dieser Wiederverwertung hat sich seit 1993 als erstes Unternehmen der amerikanische Outdoorausrüster Patagonia verschrieben.[35] Dafür werden die Plastikflaschen bei lokalen Sammelstellen abgegeben, der Kunststoff wird gereinigt, geschmolzen und zu feinen Filamenten ersponnen, aus denen Polyesterfleece hergestellt wird.

Lifestyle, Tragekomfort, Selbstreinigung – das sind nur einige Schlagworte, mit denen die aktuellen Trends bei der Weiterentwicklung der Bekleidung beschrieben werden können. Das steigende Interesse der Modedesigner an High-Tech-Materialien ist unübersehbar, es geht immer um die Kombination von Styling und technischer Finesse. Anziehen, Tragen und Wohlfühlen lautet die Devise. Intelligente Bekleidungssysteme werden in den kommenden Jahren die Märkte erobern. Die Idee eines gewebten Computers ist bereits von einigen Wissenschaftlern und Visionären verfolgt worden. Beim Fibercomputing geht man davon aus,

Transistoren als Basisrecheneinheit eines Computers in die Fasern als Basiseinheit eines Textils zu integrieren.[36] Dabei ist zu beachten, dass im Rahmen der textilen Wertschöpfungskette immer mehr Zusatzmodule aus anderen Produktionsbereichen mit verarbeitet werden. Für eine qualitativ hochwertige Implementierung von High-Tech-Modulen in die Bekleidung muss eine genaue Produktplanung und Abstimmung zwischen den einzelnen Prozessen und Produkten erfolgen. Diese Ausweitung des Qualitätsprofils von Textilien und Bekleidung zieht eine noch größere Komplexität der Waren- und Informationsflüsse nach sich und führt zu einem global organisierten Netzwerk mit neuen Logistikkonzepten. Die Entwicklungen münden in ein Textile Network Management, welches von der Mode- und Textilindustrie und den mit ihr kooperierenden Branchen transparent und effektiv zu gestalten sein wird.

Das Design der Bekleidung wird nicht nur durch neue Materialien beeinflusst, sondern auch durch die Möglichkeiten einer nahtlochlosen oder gar nahtfreien Konstruktion. Seamless-Qualitäten gibt es als hochwertige Wirkwaren bereits in der Wäscheindustrie. Nahtlochlose Verbindungen textiler Flächen durch Verschweißen und Verkleben werden weiter zunehmen. Auch hier ist die Sportbekleidungsindustrie der Vorreiter. Textile Funktionalität und modische Ästhetik gehen mehr und mehr eine Symbiose ein. Neue Computersimulationen werden als Hilfsmittel für funktionelles Design eine immer größere Rolle spielen. Die Natur als Vorbild zu nehmen, die sich im Laufe der Evolution perfekt an Bedürfnisse und Notwendigkeiten angepasst hat, ist Themenfeld des interdisziplinären Forschungsgebietes der Bionik als Kombination der Biologie und Technik. Bionische Design- und Konstruktionslösungen werden sich wahrscheinlich in der Textil- und Bekleidungstechnologie weiter durchsetzen. Damit wird die Ökologieorientierung bei der Produktentwicklung auch in Zukunft eine Rolle spielen, obwohl sie derzeit keinen Trend gebenden Parameter darstellt. Im Massenmarkt Mode und Textil sind ökologische Optimierungen immer noch eine Ausnahme. Es wird sich zeigen, inwieweit die Konsumenten den rasanten Wandel der Qualitätsprofile bei Textilien und Bekleidung durch erhöhten Konsum honorieren werden.

Anmerkungen

1 Vgl. zu den Angaben zum Textilrecycling www.fachverband-textil-recycling.de/article/Articleview/91/1/28/... (09.10.2004).
2 Forschungsinstitut Hohenstein (Hg.): Dokumentation des 1. Hohensteiner Fachsymposiums „Ökologie in der textilen Kette“ am 22./23.10.1991. Bönnigheim 1992.
3 Vgl. Stefanie Hütz: Umwelt- und Verbraucherschutz: die Anforderungen steigen. In: Petra Knecht (Hg.): Jahrbuch 2004 Textil, Bekleidung, Handel. Berlin 2004, S. 127–137, hier S. 130.
4 Vgl. Michael Pöhlig: Konsequenzen aus REACh für die Textilveredlungsindustrie und ihre Zulieferer. In: Textilveredlung 9/10/2004, H. 5, S. 1–5, hier S. 1 (REACh = Registration, Evaluation, Authorisation, Chemicals).
5 Vgl. Konrad Neundörfer, Heinz-Ulrich Schüer. Gesamtverband der Textilindustrie in der Bundesrepublik Deutschland Gesamttextil e.V.: ohne Titel. In: Stellungnahmen der Sachverständigen zu dem Fragenkatalog (Kdrs. 12/8) für die öffentliche Anhörung am 16. und 17. März zu dem Thema: „Die Stoffe aus denen unsere Kleider sind – Stoffströme in der textilen Bekleidungskette –“ Kommissionsdrucksache 12/8 b. Deutscher Bundestag, Enquete-Kommission des Menschen und der Umwelt. Bonn 2. März 1993, S. 9/10.
6 Die Verbandsorganisation der deutschen Textil- und Bekleidungsindustrie ist fachlich nach Sparten und regional nach Tarifbezirken gegliedert. Die Unternehmen sind Mitglieder in Fach- oder Landesverbänden, die gemeinsam den Gesamtverband der deutschen Textil- und Modeindustrie tragen.
7 Vgl. o.V.: Strukturveränderungen in der deutschen Bekleidungsindustrie. In: Melliand Textilberichte 9/2004, H. 7, S. 701.
8 Mitteilung von Frau Kobusch, Willy Bogner GmbH & Co. KGaA, München im Oktober 2004.
9 Vgl. http://www.textil-online.de/deutsch/Konjunktur/Konjunkturdaten/ E1394.htm, Beschäftigte in der Textil- und Bekleidungsindustrie (15.10.2004).
10 Vgl. Peter Paul Polte: Die Seufzer der Versuchung. In: TextilWirtschaft Nr. 43 vom 21.10.2004, S. 64–69, hier S. 66.
11 Vgl. http://www.textil-online.de/deutsch/Publikationen/Jahrbuch2000/E1210.htm, Produkt- und Verfahrensinnovationen verändern die textile Welt von W. Begemann (11.11.2004).
12 Vgl. http://www.textil-online.de/deutsch/Konjunktur/Konjunkturdaten/E1394.htm, Beschäftigte in der Textil- und Bekleidungsindustrie (15.10.2004) und o.V.: Textil 2004: geringere Kapazitätsauslastung. In: Melliand Textilberichte 9/2004, H. 7, S. 616.
13 Vgl. Rolf B. Henke: Textilindustrie und Globalisierung. Wie geht’s weiter? In: textilenetwork 10/2004, H. 8, S. 8/9, hier S. 8.
14 Vgl. http://www.textil-online.de/deutsch/Presse/aktuelleMeldungen/E1425.htm?b=1, Die Konsumlücke wird immer größer (10.08.2004).
15 Vgl. Wolf-Rüdiger Baumann: EU-Erweiterung – Auf dem Weg zum größten Binnenmarkt. In: Melliand Textilberichte 6/2004, H. 5, S. 411
16 Vgl. Torsten Schwarz: Innovative Logistikkonzepte: Erfolgsfaktor für die Bekleidungsindustrie. In: Petra Knecht (Hg.): Jahrbuch 2004 Textil, Bekleidung, Handel. Berlin 2004, S. 53–62, hier S. 55.
17 http://www.textil-online.de/deutsch/Publikationen/Reden/E1414.htm, Präsident Josef A. Beckmann in der Pressekonferenz des Gesamtverbandes der deutschen Textil- und Modeindustrie (17.05.2004).
18 Vgl. Henke: Textilindustrie und Globalisierung, S. 9.
19 O.V.: Antimikrobielle Gewebe. Ein schnell wachsender Markt. In: textilenetwork 6/2004, H. 5, S. 42/43, hier S. 42.

20 (impere = lat. Hemmen; odor = lat. Geruch) Vgl. Helmut Mucha, Dirk Höfer und Maximilian Swerev: Antimikrobielle Bekleidungstextilien im Trend – Funktion, Einsatzgebiete und medizinische Bewertung. In: Uta-Maria Groth und Bernd Kemper (Hg.): Jahrbuch für die Bekleidungsindustrie 2003. Berlin 2003, S. 31–37, hier S. 34 und S. 36.
21 Vgl. Robert Zyschka, Ralf Brückmann, Bernd Kammerer und Hans Schreiber: Wellness-Finish mit Vitamin E. In: Textilveredlung 7/8/2004, H. 4, S. 10–13, hier S. 10/11.
22 Vgl. Dirk Höfer: Produktprüfung von Biofunktionstextilien. In: Melliand Textilberichte 10/2004, H. 8, S. 805/806, hier S. 806.
23 Vgl. Jan Beringer und Dirk Höfer: Nanotechnologie und Anwendung. In: Melliand Textilberichte 9/2004, H. 7, S. 698/699, hier S. 699
24 Vgl. o.V.: Schoeller soft-shell™-Jacke mit NanoSphere® gewinnt ISPO Outdoor-Award. In: mittex 5/2003, H. 5, S. 23.
25 Lieva Van Langenhove und Carla Hertleer: Smart clothing: a new life. In: International Journal of Clothing Science and Technology Vol. 16, Nr. 1/2/2004. S. 63–72, hier S. 63.
26 Vgl. http://www.oneilleurope.com/technical/hub.asp# (22.09.2004).
27 Vgl. http://www.uni-protokolle.de/nachrichten/id/36055/, Von Photovoltaikjacken bis zu Faserverbundwerkstoffen – Presserundgang am Tag der offenen Tür (15.10.3004).
28 Vgl. Barbara Pause: Die Anwendung von Shape Memory Material in funktioneller Bekleidung. In: mittex 5/2003, H. 5, S. 24.
29 Reiner Schönrock: O'Neill bringt Snowboard-Jacke mit integrierter Infineon-Elektronik. In: mittex 2/2004, H. 2, S. 15.
30 Vgl. http://www.scanliner.de.
31 Vgl. Claudia Ollenhauer-Ries: Oktavia, Maßkonfektion für Damen. In: textilenetwork 10/2004, H. 8, S. 30/31, hier S. 30.
32 E-Mailauskunft von Frau Alexandra Jäger, Human Solutions GmbH, Kaiserslautern am 11.11.2004.
33 Vgl. o.V.: Adding function. In: Textile Month 3/2004, H. 3, S. 12, 14, 16, 18.
34 Vgl. http://www.organicconsumers.org/clothes/salesgrow072904.cfm, Organic Cotton Clothing Sales Increase in the U.S. (11.11.2004).
35 Vgl. Silke Tittel: Outdoor-Ausrüster Patagonia. Von „Dirt Bags" für Extremsportler. In: textilenetwork 6/2004, H. 5, S. 34–36.
36 Vgl. Wolf D. Hartmann, Astrid Ullsperger und Dörte Winkler: Wie verändern Basisinnovationen das Textile Chain Management? In: Petra Knecht (Hg.): Jahrbuch 2004 Textil, Bekleidung, Handel. Berlin 2004, S. 15–26, hier S. 21.

Literatur

Baumann, Wolf-Rüdiger: EU-Erweiterung – Auf dem Weg zum größten Binnenmarkt. In: Melliand Textilberichte 6/2004 H. 5, S. 411.
Beringer, Jan und Dirk Höfer: Nanotechnologie und Anwendung. In: Melliand Textilberichte 9/2004 H. 7, S. 698/699.
Forschungsinstitut Hohenstein (Hg.): Dokumentation des 1. Hohensteiner Fachsymposiums „Ökologie in der textilen Kette" am 22./23.10.1991. Bönnigheim 1992.
Hartmann, Wolf D., Astrid Ullsperger und Dörte Winkler: Wie verändern Basisinnovationen das Textile Chain Management? In: Knecht, Petra (Hg.): Jahrbuch 2004 Textil, Bekleidung, Handel. Berlin 2004, S. 15–26.
Henke, Rolf B.: Textilindustrie und Globalisierung. Wie geht's weiter? In: textilenetwork 10/2004, H. 8, S. 8/9.

Höfer, Dirk: Produktprüfung von Biofunktionstextilien. In: Melliand Textilberichte 10/2004, H. 8, S. 805/806.
Hütz, Stefanie: Umwelt- und Verbraucherschutz: die Anforderungen steigen. In: Knecht, Petra (Hg.): Jahrbuch 2004 Textil, Bekleidung, Handel. Berlin 2004, S. 127–137.
Langenhove, Lieva van und Carla Hertleer: Smart clothing: a new life. In: International Journal of Clothing Science and Technology Vol. 16 Nr. 1/2/2004, S. 63–72.
Mucha, Helmut, Dirk Höfer und Maximilian Swerev: Antimikrobielle Bekleidungstextilien im Trend – Funktion, Einsatzgebiete und medizinische Bewertung. In: Groth, Uta-Maria und Bernd Kemper (Hg.): Jahrbuch für die Bekleidungsindustrie 2003. Berlin 2003.
Neundörfer, Konrad und Heinz-Ulrich Schüer: Gesamtverband der Textilindustrie in der Bundesrepublik Deutschland Gesamttextil e.V.: ohne Titel. In: Stellungnahmen der Sachverständigen zu dem Fragenkatalog (Kdrs. 12/8) für die öffentliche Anhörung am 16. und 17. März zu dem Thema: „Die Stoffe aus denen unsere Kleider sind – Stoffströme in der textilen Bekleidungskette –“ Kommissionsdrucksache 12/8 b. Deutscher Bundestag, Enquete-Kommission des Menschen und der Umwelt. Bonn 2. März 1993, S. 9/10.
Ollenhauer-Ries, Claudia: Oktavia, Maßkonfektion für Damen. In: textilenetwork 10/2004, H. 8, S. 30/31.
O.V.: Adding function. In: Textile Month 3/2004, H. 3, S. 12–18.
O.V.: Antimikrobielle Gewebe. Ein schnell wachsender Markt. In: textilenetwork 6/2004, H. 5, S. 42/43.
O.V.: Schoeller soft-shell™-Jacke mit NanoSphere³ gewinnt ISPO Outdoor-Award. In: mittex 5/2003, H. 5, S. 23.
O.V.: Strukturveränderungen in der deutschen Bekleidungsindustrie. In: Melliand Textilberichte 9/2004, H. 7, S. 701.
O.V.: Textil 2004: geringere Kapazitätsauslastung. In: Melliand Textilberichte 9/2004, H. 7, S. 616.
Pause, Barbara: Die Anwendung von Shape Memory Material in funktioneller Bekleidung. In: mittex 5/2003, H. 5, S. 24.
Pöhlig, Michael: Konsequenzen aus REACh für die Textilveredlungsindustrie und ihre Zulieferer. In: Textilveredlung 9/10/2004, H. 5, S. 1–5.
Polte, Peter Paul: Die Seufzer der Versuchung. In: TextilWirtschaft Nr. 43 vom 21.10.2004, S. 64–69.
Schönrock, Reiner: O'Neill bringt Snowboard-Jacke mit integrierter Infineon-Elektronik. In: mittex 2/2004, H. 2, S. 15.
Schwarz, Torsten: Innovative Logistikkonzepte: Erfolgsfaktor für die Bekleidungsindustrie. In: Knecht, Petra (Hg.): Jahrbuch 2004 Textil, Bekleidung, Handel. Berlin 2004, S. 53–62.
Tittel, Silke: Outdoor-Ausrüster Patagonia. Von „Dirt Bags“ für Extremsportler. In: textilenetwork 6/2004, H. 5, S. 34–36.
Zyschka, Robert; Brückmann, Ralf; Kammerer, Bernd; Schreiber, Hans: Wellness-Finish mit Vitamin E. In: Textilveredlung 7/8/2004, H. 4, S. 10–13.

Internetadressen

http://www.fachverband-textil-recycling.de/Articleview/91/1/28...
http://www.oneilleurope.com/technical/hub.asp#
http://www.organicconsumers.org/clothes/salesgrow072904.cfm
http://www.scanliner.de
http://www.textil-online.de/deutsch/Konjunktur/Konjunkturdaten/E1394.htm
http://www.textil-online.de/deutsch/Presse/aktuelleMeldungen/E1425.htm?b=1

http://www.textil-online.de/deutsch/Publikationen/Jahrbuch200/E1210.htm
http://www.textil-online.de/deutsch/Publikationen/Reden/E1414.htm
http://www.uni-protokolle.de/nachrichten/id/36055/

Abbildungen

Abbildung 1: eigene Darstellung
Abbildung 2: Human Solutions GmbH, Kaiserslautern

IV. Diskurse der Mode

Gertrud Lehnert

Mode und Moderne

Die Mode gehöre zu jenen Orten, „aus denen sich der Geist der Moderne, ihr Umgang mit dem Plastischen, dem Erotischen und dem Traumhaften anscheinend am ehesten herauslesen läßt“, schreibt Roland Barthes in „Erté oder An den Buchstaben“.[1] Mode ist kein überhistorisches oder überkulturelles Phänomen. Sie ist vielmehr eine Begleiterscheinung der europäischen Moderne bzw. sie ist, wie Gilles Lipovetsky es ausdrückt, untrennbar verbunden mit der Geburt der Moderne in der westlichen Welt. Menschen haben zwar offensichtlich fast immer ein Bedürfnis, sich zu schmücken,[2] aber von Mode kann man erst seit dem Mittelalter, im engeren Sinne sogar erst seit dem 18. Jahrhundert sprechen. Die Mode setzt auf schnellen Wechsel und Individualismus. Erst relativ stabile gesellschaftliche und ökonomische Ordnungen, wie sie sich mit der entstehenden Moderne zu etablieren beginnen, schaffen sowohl die Voraussetzungen für eine zunehmende Individualisierung als auch den Freiraum für die Betonung der ästhetischen Selbstgestaltung; als Stichworte seien genannt: städtische Kulturen, entstehendes Bürgertum, entstehender Kapitalismus.

Sowohl Tracht als auch Mode machen mit ihren lesbaren vestimentären Zeichen die Zugehörigkeit von Menschen zu einer sozialen Gruppe und deren Abgrenzung von anderen sozialen Gruppierungen sichtbar. Je mehr sich die moderne Gesellschaft aber ausdifferenziert, desto weniger kann die Tracht das leisten, und desto wichtiger wird die Vielfalt der wechselnden Moden, denn nur sie kann den immer vielfältiger werdenden sozialen Gruppierungen gerecht werden – bzw. sie trägt dazu bei, sie zu konstituieren. Dieser Prozess beschleunigt sich historisch: Je mehr sich die modernen Gesellschaften ausdifferenzieren, desto flüchtiger wird die Zugehörigkeit einzelner zu bestimmten Gruppen. Tatsächlich sind es immer mehr Gruppen, die sich oft nur momentan und vorübergehend bilden, zu denen die/der einzelne (oft ebenso vorübergehend) gehört. Entsprechend wird es immer schwerer, die modischen Zeichen „richtig“ zu verstehen bzw. einzusetzen. Gleichzeitig wird modische Kompetenz um so wichtiger, je weniger eindeutig die

Mode ist. Was darüber hinaus nur die Mode (und niemals die Tracht) leisten kann, ist die Differenzierung des Individuums von den anderen Gruppenmitgliedern „innerhalb“ seiner Gruppe (oder auch innerhalb seiner diversen Gruppen).[3]
Damit sind bereits einige Stichworte genannt, die das Verhältnis von Mode und Moderne betreffen: kapitalistische Strukturen und soziale Ausdifferenzierung als Voraussetzung ihres Entstehens, das Doppelspiel von Gruppenzugehörigkeit und Individualismus, außerdem ihr ästhetischer Charakter. Im Folgenden will ich zunächst mein Konzept von Kultur kurz umreißen und anschließend das Thema „Mode und Moderne“ unter drei Gesichtspunkten darstellen: Flüchtigkeit und Dauer; Kunst und Kommerz; Inszenierungen von (Geschlechts-) Identität.

„Kultur“

Mode ist ein omnipräsentes alltagskulturelles Phänomen, dem wir in den westlichen Ländern nicht entgehen können. Sie ist kein Oberflächenphänomen, sondern strukturierendes Element unseres Lebens. „Mode“ bedeutet in diesem Zusammenhang mehr als Kleidermode, sondern impliziert auch Moden des Verhaltens, des Wohnens, der Freitzeitgestaltung etc., kurz, alles das, was wir unter Lifestyle zu subsumieren gewohnt sind. Die Kleidermode, auf die ich mich im Folgenden konzentriere, ist nur im komplexen gesamtmodischen, d.h. letztlich im gesamtkulturellen Zusammenhang zu verstehen.
Mein Verständnis von Kultur lehnt sich an eine Definition des Anthropologen Clifford Geertz an:

„Ich meine [...], daß der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe.“[4]

Kultur ist also – und dieses Bild ist natürlich besonders reizvoll, wenn man über Mode redet –, einem Gewebe vergleichbar, das unablässig weitergewebt und verändert wird. Die verschiedenen Fäden des Gewebes sind gleich wichtig, einmal ist der eine besonders sichtbar, dann ein anderer, vorhanden sind immer alle. Ich verstehe Kultur also nicht als Ansammlung von Artefakten, sondern als einen Prozess, der aus dem besteht, was Menschen tun. Dabei ist das Tun selbst ebenso wichtig wie die – oft nur ephemere – Bedeutung, die mit diesem Tun

geschaffen wird. Es liegt auf der Hand, dass eine solche Betrachtung zunächst einmal keine Hierarchie der unterschiedlichen Aspekte oder Bereiche von Kultur vornimmt, sondern sie als grundsätzlich gleichberechtigt betrachtet. Zwar kann man auf einzelne Fäden ein besonderes Augenmerk richten, aber der Faden bleibt immer Teil des Gewebes. Zweifellos gibt es Fäden, die besonders interessant sind; Stephen Greenblatt[5] begründet das mit der sozialen Energie, die sich in bestimmten kulturellen Bereichen bzw. Praktiken besonders verdichte. Er bezieht das vor allem auf das Theater. In meiner Perspektive ist auch die Mode ein solcher Bereich, in dem besonders viel kulturelle Energie sich verdichtet. Denn in den Moden verhandelt eine Kultur sich selbst.

Flüchtigkeit und Dauer

Gilles Lipovetsky[6] erklärt die Mode zur „Matrix" des modernen Lebens: Die Flüchtigkeit, Geschwindigkeit und Vergänglichkeit der Mode habe das moderne Leben und die modernen Gesellschaften nach ihrem Bilde gemodelt. Strukturiert durch das Ephemere und durch ästhetische Phantasie, paradox und ambivalent, folge die Mode der Logik der Unbeständigkeit.

Charles Baudelaire hat bereits 1863 die Mode als Paradigma der Moderne analysiert: Die moderne Auffassung vom Schönen werde in der Mode deutlich. Nicht nur die klassische Schönheit in ihrer Statik und vermeintlichen Zeitlosigkeit, die die Ästhetik der Vergangenheit beherrscht habe, sei in der Moderne wichtig. Sie habe vielmehr die „beauté particulière, de circonstance et le trait des mœurs" („die besondere, gelegentliche Schönheit und das Sittenstück") entdeckt, die „qualité essentielle de présent" („ihre[n] eigentümlichen Gegenwartscharakter").

„La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable."(„Die Modernität ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, ist die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist.")[7]

Und da alle kulturellen Bereiche zusammenhängen – womit Baudelaire schon Mitte des 19. Jahrhunderts eine Überzeugung äußert, die erst Ende des 20. Jahrhunderts kulturwissenschaftlich relevant geworden ist[8] –, ist für Baudelaire nicht nur die Kunst, sondern auch und gerade die Mode paradigmatisch für die Auffassung der doppelten Natur des

Schönen: Sie bestehe aus einem ewigen, unveränderlichen Element sowie einem relativen, d.h. flüchtigen und veränderlichen Element. Erst dieses flüchtige Element lasse das Ewige erkennen.

In dieser doppelten Beschaffenheit, so kann man festhalten, liegt auch aus heutiger modetheoretischer und -historischer Perspektive eine erste Bestimmung der Modernität der Mode. Mode entspringt dem dauerhaften Streben nach Schönheit (ganz gleich, wie man Schönheit unter wechselnden historischen Bedingungen definiert), und sie wandelt sich ständig. Man könnte den Begriff „Schönheit" modifizieren zu „ästhetisierende Selbstgestaltung" oder „ästhetisierende Selbst-Inszenierung", und diese hat ganz wesentlich mit der Flüchtigkeit der Moden zu tun.

Es ist ein Gemeinplatz, dass die Mode eine relativ kurze Verfallsdauer hat. Alle Moden müssen vergessen bzw. vernichtet werden, um neuen Kleidern Platz zu machen. Eines der wesentlichen Kennzeichen der modischen Zyklen ist, dass Moden selten ganz vorüber sind, sondern dass sie wiederkehren, in Variationen, aber unverkennbar, vertraut und verfremdet zugleich. Das ist einer der Reize der Mode: Sie garantiert in gewissem Sinne Dauer in der Vergänglichkeit. Es gibt kaum ein anderes Element des menschlichen Lebens, das uns erlaubt, so friedlich, spielerisch und angstfrei mit der Vergänglichkeit umzugehen wie die Mode. Jean Baudrillard schreibt in seinem Buch „Der symbolische Tausch und der Tod": [9]

„Die Mode ist immer ‚retro', aber auf der Basis der Abschaffung des Vergangenen beinhaltet sie den Tod und die gespenstische Wiederauferstehung von Formen. Gerade die ihr eigene Aktualität bedeutet keine Bezugnahme auf die Gegenwart, sondern eine totale und unmittelbare Wiederverwertung früherer Formen. [...] Ästhetik der Wiederholung: die Mode bezieht ihre Frivolität aus dem Tod und ihre Modernität aus dem ‚déjà-vu'. Sie beinhaltet die Verzweiflung darüber, daß nichts Bestand hat, und die perverse Lust am Wissen, daß jenseits dieses Todes jede Form die Möglichkeit zu einer zweiten Existenz hat".[10]

Zuweilen wird der vergängliche Aspekt geradezu programmatisch in die Mode selbst eingebaut. Der Avantgardist Martin Margiela schuf vor einigen Jahren eine Kollektion für eine Ausstellung, die von Bakterien nach und nach zerfressen wurde – dieser Prozess war kein tragischer Fehler im Produktionsprozess, sondern gehörte zu der Mode selbst.[11] Etwas weniger spektakulär, aber witziger spielt Vivienne Westwood

in ihrem Défilé vom Winter 2000/2001 (Red Label) mit dem Motiv der Vergänglichkeit und dem, wie Baudrillard es nennt, permanenten Wiederauferstehen der Mode im Recycling des Alten: Die Models schritten um einen Kleiderberg herum, die offensichtlich die abgelegten Moden symbolisierten; eines der Models nahm sich – gespielt verstohlen – ein Stück aus diesem Kleiderberg: buchstäblich in Szene gesetztes Recycling!

Trotz – oder gerade wegen – ihrer Vergänglichkeit ist die Mode ein wichtiges kulturelles Speichermedium. Sie enthält immer Spuren der vergangenen Moden, zitiert sie, spielt mit ihnen, variiert sie, setzt sie außer Kraft oder im Gegenteil (erneut) in Kraft. Barbara Vinken vertritt die These, die „Mode nach der Mode", also die Mode nach dem Ende der etwa 100-jährigen Ära der großen Modeschöpfer zwischen Worth und Dior („la mode de cent ans", wie diese Epoche seit Lipovetsky genannt wird), sei postmodern in dem Sinne, dass Kleider nunmehr Kommentare über Kleider seien. Das meint natürlich mehr als simples Recycling, sondern ein bewusstes Zitieren bzw. Anspielen nicht nur auf Formen, sondern auch auf die damit verbundenen Ideen vergangener Kleider. Denn Kleider verkörpern immer Ideen, oder anders gesagt: Mode bedeutet immer, denn immer wird den modischen Objekten (Kleidern, Accessoires) und ihrem Gebrauch durch Individuen und Gruppen Bedeutung zugeschrieben, ganz gleich, in welcher Absicht sie eingesetzt werden – und obwohl die modischen Zeichen selbst mittlerweile jedes konkreten und bestimmbaren Inhalts entleert und völlig beliebig einsetzbar sind. Wir schreiben ihnen automatisch Bedeutung zu. Die postmoderne Verwirrung (aber auch Verfügbarkeit) der Zeichen wird in der Mode manifest; sie desorientiert, aber sie setzt auch Kreativität frei.[12]

Barbara Vinken unterstellt der Mode interessanterweise und zu Recht Selbstreflexivität. Selbstreflexivität ist nun charakteristisch für die Kunst und Literatur der Moderne spätestens seit Mallarmé: Kunst und Literatur beziehen sich immer weniger auf Außerkünstlerisches, sondern schaffen eine zunehmend hermetische eigene Welt. Literatur bezieht sich auf Literatur, auf Sprache, die immer mehr ihres dominanten Referenzcharakters auf „Welt" entkleidet wird. Vergleichbar dazu sind Kleider etwa von Margiela, Comme des Garçons und anderen avantgardistischen Modeschöpfern seit den 1970er Jahren nicht mehr vorwiegend Zeichen beispielsweise für sozialen Status, sondern sie bleiben gewissermaßen in ihrem eigenen System und reflektieren sich selbst, und das heißt vor

allem ihren Status „als“ Mode. Dass dieses Phänomen in der Mode im Vergleich zur Literatur um fast ein Jahrhundert verspätet auftritt, ist eine der Paradoxien, die die Mode auszeichnet.
Der zeitliche Aspekt der Mode (die Mode ist beständig, aber die Moden wechseln unablässig) ist unmittelbar verbunden mit ihrer Schönheit. Denn die Schönheit der Mode liegt gerade in ihrer Flüchtigkeit, in dem Moment der Überraschung und des immer Neuen.
Das Thema Schönheit leitet geradewegs über zum nächsten Punkt:

Kunst und Kommerz

Mode ist eine Ware und will gekauft werden, und sie hat zugleich teil am System der Kunst und will ästhetisch wahrgenommen werden.
Darin liegt eine zweite Bestimmung der Modernität von Mode. Anders als die Kunst, die seit 200 Jahren vorgibt, frei von den Zwängen des Marktes zu sein, hat die Mode ihre eigene Autonomie nie behauptet. Mode war stets – zumindest potentiell – angewandte Kunst; ihr Charakteristikum ist die Grenzüberschreitung bzw. die Oszillation zwischen verschiedenen Bereichen: „Sie bezieht ihre Kraft gerade aus der Spannung zwischen Kunst und Kommerz, Individualität und Gruppenzwang, Natürlichkeit und Künstlichkeit, ästhetischer Innovationskraft und praktischem und sozialem Nutzen. Denn modern ist die Mode schließlich auch deshalb, weil sie es fertig bringt, die Kleidung von ihrer nützlichen Funktion zu emanzipieren – bzw. weil es ihr gelingt, die nützliche Funktion mit einer ästhetischen untrennbar zu verknüpfen und so, wie die Avantgarde es immer gefordert hat, die Kunst ins Leben und das Leben in Kunst zu überführen.“[13]
Nachdem Mode jahrhundertelang eher als Handwerk betrieben wurde, erhob Charles Frederick Worth (1826–1895) erstmals den Anspruch, dass Modemachen eine Kunst sei wie die Malerei, die Bildhauerei und andere Künste. Worth war der erste große Modeschöpfer, der einen Stil kreierte, der ausschließlich mit seinem Namen verbunden war. Er signierte seine Schöpfungen wie ein Maler sein Gemälde oder ein Autor sein Gedicht.[14] Er verschaffte damit der Mode bzw. dem Modemachen ein Renommé, das es bis in unsere Tage hinein besitzt. Dennoch war Mode immer zum Tragen gedacht, d.h. sie hatte neben ihrer künstlerischen eine wenigstens in Maßen praktische Funktion – oder besser gesagt: Sie implizierte immer Anwendbarkeit. Das betrifft auch solche Moden,

die sich, wie bestimmte Modelle der Haute-Couture-Schauen oder experimentelle Schöpfungen von KünstlerInnen, von den Proportionen des menschlichen Körpers zwar weitgehend befreien können, den sie aber dennoch nicht komplett ignorieren dürfen. Das Ergebnis mag ein eigenständiges modisches Gebilde sein, das seinen eigenen formalen Gesetzen folgt und den menschlichen Körper kaum mehr ahnen lässt. Dennoch ist der Körper, der das Kleid trägt, nötig als – gewissermaßen – Dialogpartner des Kleides, das ohne den dreidimensionalen Körper nicht nur seinen Reiz, sondern sogar seine Daseinsberechtigung verlieren würde. Mit Roland Barthes könnte man auch sagen: „Le corps est là pour que le vêtement existe“ („Der Leib ist da [...], damit die Kleidung existiert“).[15] Hier kommt ein anderer wesentlicher Aspekt ins Spiel, der im nächsten Abschnitt besprochen wird: Mode besteht nicht nur aus den Kleidern, sondern entsteht erst, wenn jemand etwas mit Kleidern macht, sprich: sie trägt.

Zur Benutzbarkeit der Kleider gehört untrennbar ihre Käuflichkeit. Mode ist Ware, ungeachtet ihres künstlerischen Anspruchs: Sie wird als Ware vertrieben, indem sie als Kunst inszeniert wird. Nun wäre es eine Täuschung zu glauben, mit der Kunst verhalte es sich anders, denn auch die Kunst ist den Gesetzen des Marktes unterworfen. Die Verbindung zwischen Kunst und Kommerz ist, vereinfacht gesagt, ein weiteres Kennzeichen der Modernität der Mode, die hier den anderen Künsten nicht hinterherhinkt, sondern voraus ist. Kleider werden zur Mode, indem sie als solche hergestellt, verkauft und inszeniert werden. D.h. es ist auch der Kontext, der darüber entscheidet, ob etwas Mode ist – so wie das berühmte als „Fountain“ betitelte Pissoir von Marchel Duchamp von 1917 zur Kunst wurde, weil es dazu erklärt und im Museum entsprechend präsentiert wurde. Daran ist die gesamte Modeindustrie ebenso beteiligt wie die Konsumentinnen und Konsumenten.

Damit Kleider zur Mode werden, bedarf es darüber hinaus eines ästhetischen Reizes, der wichtiger ist als die praktische Funktion. Von Schönheit in einem klassischen Sinne indessen lässt sich, wie schon erwähnt, in Bezug auf die heutigen Moden kaum mehr sprechen. Das gleiche gilt für die bildende Kunst, die Literatur und die anderen Künste der Moderne. Eleganz im traditionellen Verständnis, Harmonie der Formen und Farben, klare Linien etc. – alles das scheinen veraltete Konzepte in Bezug auf die Mode zu sein. Wenn etwa Vivienne Westwood von Eleganz spricht – und sie bezeichnet ihre eigene Mode stets als

elegant –, meint sie durchaus etwas anderes als dieses herkömmliche Konzept, auch wenn sie sich darauf bezieht. Sie setzt damit vielmehr einen Kontrapunkt zur Banalität der gegenwärtigen Kultur, der sie Eigenwilligkeit, perfekte Schnitte und überraschende Effekte entgegensetzen möchte, oder allgemeiner gesagt: Sorgfalt für visuelle Phänomene und für die eigene „Erscheinung" (im buchstäblichen Sinne), für das, was man bzw. frau sein und ausstrahlen möchte, sowie eine eigene Handschrift.[16] Heterogenität und Übertreibung gehören in dieses neue Konzept von Eleganz und Schönheit so, wie Harmonie und Dezenz zum herkömmlichen Konzept.

Mittlerweile ist es mithin eher das Bizarre, das Ungewöhnliche, der Reiz der Sinne, was in der Mode als schön bezeichnet wird. Die Ästhetik des Hässlichen und Bizarren gehört zur Moderne wie die Selbstreflexivität; seit der Romantik ist das Hässliche als Teil der Realität, das in Kunstschönes verwandelt werden kann, wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Ästhetiken. Die Mode nun erfindet immer wieder neue Formen, die man ohne weiteres als grotesk oder bizarr bezeichnen könnte, wenn man sie mit dem anatomischen Körper vergleicht.[17] Mit diesem hat sie oft nichts zu tun, sondern sie erweitert ihn, verändert ihn, transgrediert ihn – sie schafft ihre eigenen Körper und Körperbilder, die uns indessen nach kurzer Zeit „natürlich" oder auch „schön" erscheinen, weil wir sie ständig um uns sehen und sie unsere Wahrnehmung mehr prägen als uns gewöhnlich bewusst ist.

Das heißt nichts anderes, als dass die Mode uns beständig neue Wahrnehmungsangebote macht und unsere Sinne auf diese Weise wach hält. Ganz gleich, ob sie überraschen, reizen, langweilen oder ärgern: Sie prägen unseren Geschmack, unsere ästhetischen Vorstellungen sowie unsere Bilder vom menschlichen Körper und von den Geschlechtern. Mode ist das Medium der Ästhetisierung unseres Alltags und unserer selbst; mit Hilfe der Mode schaffen wir uns nicht nur als soziale und als Geschlechtswesen, sondern auch als ästhetisch gestaltete Geschöpfe. Insofern ist die Mode als Übergangsphänomen par excellence paradigmatisch für unsere zeitgenössische Kultur, in der die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst immer unschärfer werden und zunehmend keine Relevanz mehr besitzen.

Inszenierungen von (Geschlechts-)Identität

Roland Barthes schreibt im Zusammenhang mit dem Modezeichner Erté, die Mode sei nicht Ausdruck des Körpers, sondern bringe das Zeichen Frau bzw. die Frau als Zeichen hervor.[18] Charles Baudelaire entwickelt im „Peintre de la vie moderne" bereits 1863 die These, erst die Mode mache die Frauen zu dem, was sie seien: „Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté, fait partie d'elle-même."[19] Die Natur sei hässlich und grausam, das Edle und Schöne sei Produkt von Kalkül und Verstand. Mode ist in Baudelaires Perspektive ein Transzendieren der Natur, und jede neue Mode gilt ihm als ein Versuch, sich dem Schönen zu nähern. Baudelaire nimmt gewissermaßen eine performative Perspektive „avant la lettre" auf die Mode ein, wenn er sagt (um es zugespitzt und in modernen Worten zu paraphrasieren), dass Mode nicht einfach eine vorgängige Identität ausdrücke, sondern Identität erst schaffe. (Die Spezifika seiner Vorstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit lasse ich hier außer Acht.) Diese These ist die Grundlage meines Konzepts von Mode als eines performativen Phänomens, das ich im Folgenden kurz entwickeln will.[20]

Mode „modelliert" Identitäten; sie bestimmt, wie wir Körper wahrnehmen, und sie kreiert die Geschlechtskörper, von denen wir täglich umgeben sind, denn den nackten Körper der Menschen um uns und seine Geschlechtsorgane sehen wir ja gewöhnlich nicht, sondern deren Substitute: die modischen Indikatoren des Geschlechts, außerdem Körpersprache, Gestik etc., die mit den modischen Zeichen meist eine Einheit bilden.[21] Die Gender Studies haben unseren Blick dafür geschärft, dass Identitäten keine unhintergehbaren absoluten Gegebenheiten sind, sondern kulturellen Normen folgen und sich bilden in dem, was wir tun. Nach Judith Butler[22] entsteht Geschlecht in einer Serie performativer Akte, die überhaupt erst hervorbringen, was wir als Natur zu sehen gelernt haben. Unser Geschlecht (und Identität schlechthin) konstituiert sich mithin in dem, was wir ständig inszenieren; es gibt kein Außerhalb der Inszenierung bzw. Aufführung.

Dass die Mode dabei eine wichtige Rolle spielt, liegt auf der Hand. Aber Mode meint hier mehr als bloß die Kleider (die materiellen Artefakte oder vestimentären Objekte). Die Rede ist vielmehr von dem, was Kleider tun bzw. umgekehrt: was mit Kleidern getan wird. Mode geht nicht in den materiellen Objekten auf, sondern sie entsteht überhaupt erst

im menschlichen Handeln. Mode ist in dieser Perspektive ein performatives Phänomen par excellence; sie realisiert sich als ein produktives und rezeptives Handeln, das auch als ästhetische Arbeit[23] verstanden werden kann. Das bezieht sich nicht nur auf diejenigen, die die Kleider entwerfen und herstellen, oder auf diejenigen, die sie auf dem Laufsteg vorführen, sondern in gleichem Maße auch auf die RezipientInnen, die sie tragen. Sie führen die Kleider auf und führen gleichzeitig sich selbst mit Hilfe der Kleidung auf.[24] Die Grundlage dieses Konzepts ist ein erweiterter Aufführungsbegriff, der sich in Anlehnung an Erika Fischer-Lichte wie folgt zusammenfassen lässt: Eine Aufführung „entsteht aus der Interaktion aller Teilnehmer, d.h. aus der Begegnung von Akteuren und Zuschauern“ in der Gegenwart; zur Aufführung gehört mithin Wahrnehmung; auch diese kann als ein aktives Tun betrachtet werden. Aufführungen bringen Bedeutungen hervor (statt sie auszudrücken), und sie sind durch „Ereignishaftigkeit“ gekennzeichnet.[25] (Die Aufführung ist im Unterschied zur Inszenierung das Ereignis selbst, während die Inszenierung eine Strategie oder ein Konzept meint.)
In dieser Perspektive ist Mode ein Phänomen, das sich nicht nur in vestimentären Objekte realisiert, sondern auch als ein Handeln: Mode realisiert sich in der Produktion, Präsentation, Inszenierung und Aufführung (durch Produzenten, die gesamte Modeindustrie, die Konsumenten etc.) – also in „cultural performances“. Diese Aufführungen wiederum sind Teil der Konstitution von Identitäten, insbesondere von Geschlechtsidentitäten: gerade Weiblichkeit ist in den westlichen Kulturen stark von der modischen Inszenierung abhängig, wozu eben nicht nur die Kleidung zählt, sondern auch die Körpersprache, die Ausstrahlung, Redeweisen, sprachliche Moden etc.

Schluss

Ich fasse zusammen: Die Modernität der Mode hängt wesentlich mit ihrem Charakter als Übergangsphänomen zusammen. Sie ist beständig und veränderlich, Zeichen und Ereignis, oszilliert zwischen Ware und Kunst, Kleid und Körper, Gestern und Heute – die Liste ließe sich verlängern. In ihrer Beweglichkeit und Flüchtigkeit, in ihrer generativen Kraft ist sie paradigmatisch für eine Kultur, die sich nicht nur in Artefakten, sondern vornehmlich in „cultural performances“ konstituiert. Nicht klassische, harmonische Schönheit, sondern die Überraschung des

immer Neuen macht ihren Reiz aus; sie ist selbstreflexiv und gleichzeitig unfassbar, denn die modischen Zeichen sind bar jeder festen Bedeutung und daher beliebig einsetzbar; ihre Bedeutung entsteht im Gebrauch, entsteht in der Aufführung im Hier und Jetzt und verflüchtigt sich ebenso schnell wieder. Ruft man sich in Erinnerung, dass als „modern" in der Kulturgeschichte stets das galt, was sich als Neues vom Alten absetzte – dann ist die Mode in der Tat die Essenz der Moderne.

Anmerkungen

1 Roland Barthes: Erté oder An den Buchstaben. In: Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1990, S. 110–135, hier: S. 110 (zuerst Paris 1982).

2 Vgl. u.a. René König: Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilsationsprozeß. München 1985; James Laver: Costume and Fashion. London 1995.

3 Georg Simmel: Die Mode. In: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essais. Berlin 1983, S. 26–51. Zur gesellschaftlichen Ausdifferenzierung vgl. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1995.

4 Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Deutsch von B. Luchesi und R. Bindemann. Frankfurt a.M. 1987.

5 Vgl. Stephen Greenblatt: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Aus dem Englischen von Robin Cackett. Frankfurt a.M. 1993; Stephen Greenblatt: Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. Chicago, London 1980.

6 Gilles Lipovetsky: L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes. Paris 1987.

7 Charles Baudelaire: Le peintre de la vie moderne. In: Charles Baudelaire: Œuvres complètes II. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris 1976, S. 683–724, hier: S. 683/684 und 695 (deutsch: Charles Baudelaire: Der Künstler und das moderne Leben, Essays, Salons, Intime Tagebücher. Henry Schumann (Hg.). Leipzig o.J., S. 290/291 und S. 301).

8 Der New Historicism etwa macht genau diese Erkenntnis zur Prämisse seiner Analysen von Theater, Literatur und Kunst im Kontext der Kultur der jeweiligen Zeit.

9 Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod. Aus dem Französischen von Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke und Ronald Vouillé. Anhang: Baudrillard und die Todesrevolte von Gerd Bergfleth. München 1982 (zuerst Paris 1976).

10 Baudrillard: Der symbolische Tausch, S. 134.

11 Vgl. dazu Barbara Vinken: Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1993.

12 Michel de Certeau: Kunst des Handelns. Übersetzt von Ronald Vouillé. Berlin 1988.

13 Gertrud Lehnert: Mode, Weiblichkeit und Modernität. In: Gertrud Lehnert (Hg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund 1998, S. 7–19, hier: S. 13/14.

14 Vgl. u.a. Laver: Costume and Fashion; Gertrud Lehnert: Frauen machen Mode. Modeschöpferinnen vom 18. Jahrhundert bis heute. Dortmund 1998; Vinken: Mode nach der Mode.

15 Roland Barthes: Erté, S. 102 (dt. S. 114).

16 Gertrud Lehnert: Frauen machen Mode. Modeschöpferinnen vom 18. Jahrhundert bis heute. Dortmund 1998, Kapitel: Mode als Spektakel: Vivienne Westwood.
17 Vgl. dazu meinen Aufsatz über Mode und Groteske. In: Colloquium Helveticum 35, 2004, S. 161–184.
18 Barthes: Erté, S. 108.
19 Baudelaire: Peintre, S. 714.
20 Vgl. auch Gertrud Lehnert: Mode als Spiel. Zur Performativität von Mode und Geschlecht. In: Thomas Alkemeyer, Bernhanrd Boschert, Robert Schmidt und Gunter Gebauer (Hg.): Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur. Konstanz 2003, S. 213–226.
21 Stefan Hirschauer: Die soziale Konstruktion der Transsexualität. Über die Medizin und den Geschlechtswechsel. Frankfurt a.M. 1993.
22 Judith Butler: Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity. New York, London 1990.
23 Den Begriff verwende ich im Anschluss an Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt a.M.1995.
24 Gertrud Lehnert: Wie wir uns aufführen ... Inszenierungsstrategien von Mode. In: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hg.): Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Berlin 2004, S. 265–271.
25 Erika Fischer-Lichte: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hg.): Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Berlin 2004, S. 11–26.

Literatur

Barthes, Roland: Erté oder An den Buchstaben. In: Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1990, S. 110 –135.
Barthes, Roland: Erté ou A la lettre. In: Barthes, Roland: L'obvie et l'obtus. Essais critiques III. Paris 1982, S. 99 –121.
Baßler, Moritz (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt a.M. 1995.
Baudelaire, Charles: Œuvres complètes II. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris 1976.
Baudelaire, Charles: Der Künstler und das moderne Leben, Essays, Salons, Intime Tagebücher. Henry Schumann (Hg.). Leipzig o.J.
Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. Aus dem Französischen von Bergfleth, Gerd, Gabriele Ricke und Ronald Vouillé. Anhang: Baudrillard und die Todesrevolte von Gerd Bergfleth. München 1982 (zuerst Paris 1976).
Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt a.M. 1995.
Bovenschen, Silvia (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986.
Butler, Judith: Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity. New York, London 1990.
Butler, Judith: Bodies that Matter. On the discursive limits of „sex". New York, London 1993.
Certeau, Michel de: Kunst des Handelns. Übersetzt von Ronald Vouillé. Berlin 1988.
Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Deutsch von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann. Frankfurt a.M. 1987.
Greenblatt, Stephen: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Aus dem Englischen von Robin Cackett. Frankfurt a.M. 1993.
Greenblatt, Stephen: Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. Chicago, London 1980.

Hirschauer, Stefan: Die soziale Konstruktion der Transsexualität. Über die Medizin und den Geschlechtswechsel. Frankfurt a.M. 1993.
Fischer-Lichte, Erika und Jens Roselt: Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. In: Fischer-Lichte, Erika und Christoph Wulf (Hg.): Theorien des Performativen. Berlin (Paragrana 10) 2001, S. 237–253.
König, René: Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilsationsprozeß. München 1985.
Kolesch, Doris: Mode, Modernität und Kulturtheorie – eine schwierige Beziehung. Überlegungen zu Baudelaire, Simmel, Benjamin und Adorno. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund 1998, S. 20–46.
Laver, James: Costume and Fashion. London 1995.
Lehnert, Gertrud: Frauen machen Mode. Modeschöpferinnen vom 18. Jahrhundert bis Heute. Dortmund 1998.
Lehnert, Gertrud (Hg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund 1998.
Lehnert, Gertrud: Wie wir uns aufführen ... Inszenierungsstrategien von Mode. In: Fischer-Lichte, Erika, Clemens Risi und Jens Roselt (Hg.): Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Berlin (Theater der Zeit) 2004, S. 265–271.
Lipovetsky, Gilles: L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes. Paris 1987.
Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1995.
Mentges, Gabriele: Cold, Coldness, Coolness. Remarks on the Relationship of Dress, Body and Technology. In: Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture. 1 March 2000. New York, S. 26–47.
Simmel, Georg: Die Mode. In: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essais. Berlin 1983, S. 26–51.
Vinken, Barbara: Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1993.
Wilson, Elizabeth: In Träume gehüllt. Mode und Modernität. Hamburg 1989.

Susan B. Kaiser, Karyl Ketchum und Anna Kuhn

Mode: Poetische Dialektik?

Seit mindestens hundert Jahren versuchen Sozialtheoretiker der Moderne die Dynamiken zu verstehen, die der Mode als einem gegenwärtigen Prozess des Wandels unterliegen. Seit einigen Jahren existiert ein erneutes Interesse an der Vorstellung, die Mode bilde eine Schlüsselverbindung zwischen modernistischen und post-modernistischen Theoriediskursen. Das erneute Interesse lässt sich größtenteils auf diverse Diskurse innerhalb der Feminist Studies und der Cultural Studies zurückführen, die nicht nur eine Kritik am westlichen Denken angeregt, sondern auch auf die Bedeutung visueller Kultur in der alltäglichen, verkörperten Erfahrung aufmerksam gemacht haben.

Wir verfolgen mit unserem Beitrag eine meta-theoretische Betrachtung der Ideen dreier Theoretiker – Georg Simmel (1858–1918), Walter Benjamin (1892–1940) und Fred Davis (1925–1993) –, deren Erklärungen und Interpretationen der Mode auf einer der fundamentalsten Methoden modernen, westlichen Denkens basieren: der Dialektik. Dabei entwickelt und beansprucht jeder einzelne von ihnen die Dialektik als Methode der Modeforschung auf eine Art, die bereits jene postmodernen Diskurse, die zu einem erneuten Interesse an der Mode in der Kulturtheorie geführt haben, ankündigen und/oder untermauern. Diese Vorwegnahme entwickeln sie unserer Ansicht nach über einen Argumentationsgang, den wir „poetische Dialektik“ nennen. Simmel, Benjamin und Davis verwenden, je in unterschiedlicher Form, die binären und logozentrischen (sprachbasierten) Instrumente modernistischen Denkens, um die Dialektik auf eine Weise verbal auszuweiten, wie sich dies normalerweise nur visuell erreichen ließe. Sie gingen in ihrem Ansatz insofern poetisch vor, als dass sie nuancierte und multivalente Strategien der verbalen Rhetorik einsetzten, um so komplexere Verständnisse der kontingenten und ambivalenten Qualitäten visuell begründeter Modekultur zu entwickeln.

Wir begreifen die Mode mit Simmel, Benjamin und Davis als Metapher für die Sozialtheorie im Allgemeinen (sowie für Wissenschaft, Technologie, Alltagskultur, etc.). In unserer Analyse gehen wir allerdings

davon aus, dass Darstellungsstile ein individueller persönlicher Aspekt der Mode sind, die es ermöglichen, deren Wandel durch Verkörperung zu verstehen. Bevor wir uns den Arbeiten dieser drei Theoretiker widmen, wollen wir jedoch zunächst den Kontext des Zusammenspiels von Modernität und Mode darstellen, der nicht nur deren Arbeiten untermauert, sondern der zugleich auch einen mit dem postmodernen Diskurs verknüpften Untersuchungsweg darstellt.

Das Zusammenspiel von Mode und Modernität steht grundsätzlich mit dem industriellen Kapitalismus und der Konsumkultur des 18. und 19. Jahrhunderts in Verbindung.[1] Die Wurzeln dieses Zusammenspiels reichen jedoch weiter zurück in die proto-kapitalistische Struktur italienischer Stadtstaaten (wie Mailand, Florenz, Venedig) des 14. Jahrhunderts; eine Struktur, die den Sinn für „Modeinnovationen und Konkurrenz“[2] ebenso hervorbrachte wie jene umfassendere kulturelle Renaissance, die sich schließlich in der gesamten westlichen Welt ausbreiten sollte. Im 19. Jahrhundert hatte sich Paris bereits als die moderne Modehauptstadt etabliert.

Allerdings lässt sich die Moderne eher im Sinne eines „Zeitgeistes“ denn als eine definierbare Zeitperiode beschreiben. Wie Elisabeth Wilson schreibt, ist dieser Zeitgeist zum Teil mit einem fundamentalen Paradoxon verbunden.[3] Es besteht aus einem modernen, philosophischen Glauben an die Vernunft, der mit einem beschleunigten Wandel, mit Unsicherheit, Reflexivität und Selbstbefragung zusammenfällt. Die Mode wird zu einem grundlegenden Instrument dieser Reflexivität und Ergründung.[4] Als substantieller Teil der visuellen Kultur übermittelt sie kulturelle Signale, die sich in Worten nicht klar artikulieren ließen.[5] Die Mode ist ein Modus der Repräsentation, der die moderne westliche Philosophie in mehrerlei Hinsicht herausfordert, indem er a) die logozentrische Natur der modernen Philosophie durch komplexe visuelle, verkörperte Artikulationen des Stils in Frage stellt. b) die individualistische Vorherrschaft des modernen Subjekts oder Individuums, das kollektive Stilnormen aushandeln muss, verkompliziert; und c) Dualismen jeglicher Art problematisiert – am offensichtlichsten die mit dem Cartesianischen Denken assoziierte Trennung von Körper und Geist. Und obwohl das moderne Modesubjekt in der modernen westlichen Kultur als weiß, weiblich und bürgerlich repräsentiert wurde, werden die Prinzipien, die dieses Konstrukt in Verwirrung bringen, auf die täglichen Darstellungsstile einer großen Vielfalt

von Individuen bezogen. Ironischerweise sind es gewissermaßen gerade die Darstellungsstile weißer, bürgerlicher Männer (als ultimative, individuelle, moderne Subjekte), die sich am ehesten auflösen, wenn man versucht, die moderne, westliche, binäre, progressive und logozentrische Philosophie darauf zu beziehen, wie sie sich in ihren alltäglichen, verkörperten Leben darstellen.

In seiner philosophischen Studie zu Mode und Modernität verweist Ulrich Lehmann auf die etymologische Verbindung von „Mode“ und „Modernität“ durch das lateinische Wort „Modus“.[6] Lehmann und andere argumentieren, dass wir durch die Mode zu verstehen beginnen, wie und warum die „Postmoderne“ als eine Fortsetzung der allgemeinen (vor allem ästhetischen) Tendenzen innerhalb der Moderne angesehen werden kann. Gleichzeitig hinterlässt das Vermächtnis des modernen, westlichen Denkens aber auch ein logozentrisches Vermächtnis des dualistischen und linearen Denkens. Und genau darin liegt das Problem. Die hegelianische Dialektik als ein modernes, westliches Konstrukt des Denkens und des Fortschritts setzt einen fundamentalen Gegensatz zwischen These und Antithese voraus; die Lösung dieses Gegensatzes (eine beides/und Lösung) löst sich selbst in einer neuen Synthese auf. Die Mode, so das Argument, führt diese Debatte entsprechend in den alltäglichen Darstellungsstilen weiter; dabei wird die Dialektik zu einem modernen, dynamischen Mechanismus der Theoretisierung sozialen Wandels – wenn nicht für soziales Denken an sich. Er produziert neue Ansätze für Auseinandersetzungen und für Selbstdarstellungen. Als feministische Kulturwissenschaftlerinnen bleiben wir allerdings bezüglich der Dialektik als Methode der Modeforschung eher ambivalent. Wie Wilson betont hat, können

> *„rein imaginär soziale Widersprüche [...] nicht aus der Welt geschafft werden [...]. Auf dieser Basis wurde auch der Widerstreit zwischen der Weltlichkeit des Kapitalismus und dem Enthaltsamkeitsanspruch der jüdisch-christlichen Kultur ausgetragen. Dabei sollte die Mode den Körper und seine Schönheit in dem Kulturkreis betonen, der dazu tendierte, alles Sinnliche zu negieren und zu verachten.“*[7]

Grundlegend für die Vorstellungen, die die Mode kontinuierlich herausfordert, sind die binären und teleologischen Vorstellungen modernen westlichen Denkens.

Für unsere Analyse wählten wir aus verschiedenen Gründen aus der Vielzahl von Modetheoretikern Simmel, Benjamin und Davis. Erstens verwenden sie alle grundsätzlich die Dialektik als Strategie der Modeinterpretation. Zweitens waren alle drei von ihnen „weiße" Männer der gehobenen Mittelschicht. Und sie waren jüdische Männer, wodurch sie selbst erfahren haben, was es heißt, Insider und Outsider zugleich zu sein. Simmel – und vor allem Benjamin – haben niemals die Vorzüge einer stabilen akademischen Position genossen; Davis hingegen schon. In allen drei Fällen wurde jedoch ihr Interesse an der Mode als Forschungsobjekt gewissermaßen unterminiert oder trivialisiert; ihrerseits bedurfte es viel Mut, eine solche Forschungslinie überhaupt zu verfolgen. Drittens bestanden alle drei Theoretiker beharrlich auf einer flexiblen Poetik, um interpretieren zu können, wie und warum sich die Mode kontinuierlich wandelt. Viertens blieben all ihre Projekte in vielerlei Hinsicht unvollständig. Wir vermuten, dass alle drei einiges mehr zu Mode, visueller Kultur und der Ästhetik des Alltags zu sagen gehabt hätten. Sie starben jedoch vorzeitig inmitten ihrer Vorhaben, poetisch über die Mode zu schreiben (Simmel und Davis aufgrund von Krankheit und Benjamin durch Selbstmord, um dem Nazi-Regime zu entkommen).

Als feministische Kulturwissenschaftlerinnen finden wir Simmels, Benjamins und Davis' Ideen auf mehreren Ebenen aufschlußreich und können nicht anders als vermuten, dass sie nicht mehr die Gelegenheit hatten, ihre Gedanken zu Ende zu führen. Gleichzeitig vermuten wir aufgrund einer Vielzahl von Gründen, die sich auf ihre persönliche Geschichte zurückführen lassen, dass sie den Punkt bezüglich der Schnittflächen der Identitäts-„Variablen" (unter anderem Geschlecht) in gewisser Weise verfehlt haben. Zudem finden wir es schwierig, beharrlich und ausschließlich auf der dialektischen Methode als Strategie für sozialen Wandel zu bestehen. Ihre Verwendung einer poetischen dialektischen Methode ist in verschiedener Hinsicht historisch und persönlich begründet. Dennoch entwickeln sie alle in erstaunlicher Weise vielseitigere und offenere Interpretationen, als man sie sonst in poetischer Sprache und Form finden würde. Mit anderen Worten, indem diese Theoretiker die Dialektik verwenden, überschreiten sie gleichzeitig auch deren Grenzen – Grenzen, die prinzipiell auf dualistischen (binären) Formen des Wissens basieren, die allerdings nicht das umfassen können, was wir am prägnantesten daran finden,

eine Verkörperung als Mode-Subjekt zu sein: Nämlich ein Subjekt, das in Bezug auf Geschlecht, Sexualität, Klasse, Ethnizität, Alter und viele andere Aspekte simultan und interaktiv „lokalisiert" ist.

Dennoch finden wir auch hier überzeugende Ideen und Aspekte, die für die von Georg Wilhelm Friedrich Hegel eingeführte und von Karl Marx, Friedrich Engels und anderen weiterentwickelte dialektische Methode grundlegend sind, um das Versprechen sozialen Wandels im Kontext des modernen Denkens und des modernen Kapitalismus zu interpretieren. Während allerdings Marxisten und einige Neo-Marxisten (wie die Frankfurter Schule) die dialektische Methode als ein progressives und evolutionäres Instrument zur Verwirklichung eines sozialistischen Staates begriffen, scheinen alle der drei im Folgenden beschriebenen Modetheoretiker diesbezüglich eine andere Sichtweise gehabt zu haben. Obwohl sie stark auf einem dialektischen Denken gründen, nutzten sie ihre Untersuchungen der Mode und verwandter moderner Phänomene dazu, die Vorstellung von einem von der Moderne getragenen Fortschrittsversprechen anzuzweifeln. Alle drei gingen in ihrer Untersuchungsmethode poetisch vor; das bedeutet, sie hatten einen metaphorischen Schreibstil und eröffneten damit neue und zahlreiche Wege für Interpretation und Verstehen. Sie alle schienen danach zu streben, etwas sowohl außerhalb der Dialektik Stehendes zu begreifen, als auch als etwas, das zudem vielleicht außerhalb der Grenzen der Sprache oder Sozialisation ihrer Zeit stand. Die poetische Qualität ihrer Schriften führt den Leser gewissermaßen in das postmoderne Denken hinein: Die Akzeptanz von Bedeutungsfacetten, Ambiguität und Polyvalenz kündigt bereits die Vielseitigkeiten und Überschneidungen von Identitäten an. Die damit verbundenen Komplexitäten und Widersprüchlichkeiten sollen nun in der folgenden Analyse ihrer Arbeiten erläutert werden.

Simmel

„Was den modernen Menschen von neuem so stark zu den ästhetischen Werten zieht, ist dieses einzigartige Spiel, zwischen der Individualität des Geschmacks und dem Gefühle, daß er doch in einem Überindividuellen, Allgemeinen wurzle."[8]

Die Mode war für Georg Simmel (1858–1918) eine Metapher für die moderne Gesellschaft. Als erster Theoretiker, der eine Kleidungsmetapher für die Exemplifizierung der fragmentierten Realität der Moderne

verwendete,[9] fragte sich Simmel, was eigentlich die Gesellschaft funktionieren ließ. Er interessierte sich für die Wechselwirkungen – von ihm „innere Artikulation“ genannt – zwischen den fragmentierten Teilen und den unsichtbaren Fäden, aus denen sich das gesellschaftliche Gewebe zusammensetzte. Lehmann beschreibt Simmels theoretisches Gewebe sogar als eines mit dem Zweck „zu existieren und durch sein Existieren einen Beleg für die Zusammenhänge aller Dinge zu geben. Die Mode ist der rote Faden, der durch dieses Gewebe läuft.“[10] Nicht alle Widersprüchlichkeiten und Paradoxien sind zu lösen oder zu klären, vielmehr sind diese in Dualitäten oder Analogien zu transformieren, die es einer dialektischen Struktur erlauben, an ihren Fundamenten zu bleiben.[11] Wenn auch Simmels Arbeit über die Mode primär in einer einzigen Schrift entwickelt wurde,[12] sind die Parallelen zwischen seiner Modetheorie und seiner allgemeineren Gesellschaftstheorie evident. Sein „Gewebe der Gesellschaft“ besaß eine grundsätzlich ästhetische Dimension.[13] Hartnäckig widerstand er der Verdinglichung der Gesellschaft, doch fand er es wichtig, zugunsten von sozialer Theorie und Verstehen, die konkreten Phänomene der Gesellschaft (z.B. Mode, Schmuck, Geld, die Metropole, den Fremden) abstrakt zu analysieren. Dies führte ihn dazu, sich intensiv der wichtigsten Analysemethode seiner Zeit zu bedienen: der Dialektik. Das Thematisieren des alltäglichen Lebens (davon, was in der Gesellschaft geschieht) entwickelte sich damit zu einem dominanten (logozentrischen, binären) modernen Rahmenwerk des Denkens. Fasziniert von ästhetischem Zusammenspiel und innerer Artikulation brach Simmel die Mode (und die moderne Gesellschaft an sich) in eine Reihe oppositioneller Kräfte auf: soziale Kohäsion und Individualismus, Imitation und Differenzierung, Einheit und Vielfalt, das Ganze und Teile.

Im Allgemeinen jedoch wird Simmel zugeschrieben, in die Gesellschaftstheorie die Ästhetik eingeführt zu haben, indem er ihre Bedeutung im Alltag untersuchte. Aus diesem Grund wurde er auch als früher „postmoderner“ Theoretiker bezeichnet. Allerdings wurde die ästhetische Dimension seiner Arbeit nicht vollständig entwickelt, vermutlich teilweise auch deshalb, weil sich seine Kollegen nicht auf diese Dimension seiner Arbeit bezogen. Wie Michael Carter feststellt, tendierten die anschließenden Interpretationen seiner Modetheorie sogar dazu, ihre größeren ästhetischen und theoretischen Dimensionen so weit zu vernachlässigen, dass er inkorrekt fast ausschließlich mit

der Trickle-Down Theorie in Verbindung gebracht wurde.[14] Diese Ansätze blenden sein komplexes, dialektisches Wechselspiel zwischen sozialer Kohäsion (Imitation, Identifikation) und Individualismus (Differenzierung, Vielfalt) weitestgehend aus. Wie Carter bemerkt, kommt die Reduzierung von Simmels Modetheorie auf die Trickle-Down Theorie dem Bedürfnis nach Prognosen entgegen, die mit den positivistischen Tendenzen eng verbunden sind und einer Untermauerung der wissenschaftlichen Natur der Gesellschaftstheorie dienen. Zusammengefasst betont diese Theorie Simmels Überzeugung, dass Moden immer Klassenmoden seien, bei denen die Elite der Oberschicht die Trends setzt, die von den mittleren und unteren Klassen einfach imitiert werden. Die Idee dabei ist, dass, erleichtert durch ihre vom industriellen Kapitalismus erzeugte Zugänglichkeit, die Mode innerhalb einer modernen, sozial mobilen Klassenstruktur „nach unten tröpfelt". Sobald dies erreicht ist, strebt die Elite danach, neue Abgrenzungen zwischen sich und den unteren Schichten zu schaffen, so dass das Spiel – ganz im Sinne einer anhaltenden Dialektik – immer weiter geht.[15] Die Theorie wurde aufgrund der Überbetonung sozialer Klassendifferenzierung als primärem Grund für modisches Verhalten ebenso kritisiert[16] wie aufgrund ihrer mangelnden empirischen Basis. Bezogen auf den letzteren Kritikpunkt hat Diana Crane auf der Basis von historischen Fakten gezeigt, dass die Modeästhetik „innerhalb" von Klassenkulturen durch die Trickle-Down Theorie jedoch unterminiert wird. Bezogen auf den gegenwärtigen Modewandel verweisen gerade seit den 1960er Jahren eine Vielzahl von Autoren auf die mangelnde Gültigkeit von Simmels Trickle-Down Theorie, besonders da es so viele Belege für Stile gibt, die sich von Jugendkulturen ausgehend „nach oben" ausdehnen. Dieser Prozess, der oft von Arbeiterklassen ausging, wird zunehmend auch von diversen ethnischen Gruppen getragen; mit den Stilen des HipHop als bekanntesten, globalen Beispielen. Grant McCracken versuchte die Theorie im Kontext der Bedeutung von Geschlecht zu rehabilitieren, und die Veröffentlichungen von Kathleen Huun und Susan B. Kaiser sowie von Daniel T. Cook und Susan B. Kaiser präsentieren einige historische Belege für die Anwendbarkeit der Theorie auf die Kategorie Alter und ihr Zusammenspiel mit Geschlecht.[17]

Die Anwendbarkeit von Simmels Theorie auf andere „Idenitätsvariablen" als ausschließlich der der sozialen Klasse verweist auf den flexiblen Charakter dieser Theorie. Dennoch hat Simmels Modetheorie Grenzen.

Und diese Grenzen führen unmittelbar auf die essentiell binäre Natur des dialektischen Rahmens zurück. Diese Grenzen sind weniger problematisch im Kontext der grundsätzlichen Dynamik dieses Rahmens (z.B. soziale Kohäsion und soziale Differenzierung) als vielmehr in ihrem Bezug auf spezifische, singuläre Variablen der Identität, selbst jenseits sozialer Klassen (z.B. Geschlecht, Alter, Ethnizität). Wie Theoretiker der Cultural Studies argumentieren, sind es die Schnittpunkte zwischen diesen und anderen Identitätsvariablen, die im Sinne einer Ästhetik des täglichen Lebens verkörpert werden. Diese Schnittpunkte lassen sich nicht adäquat in einer Dynamik des Wandels fassen, die grundsätzlich auf binären Gegensätzen basiert (z.B. Elite gegen imitierende soziale Klassen, Männlichkeit gegen Weiblichkeit). Eine weitere Vereinfachung der von Simmel vermutlich intendierten poetischen und komplizierten Dialektik taucht auf, wenn die Prognose – ob aus wissenschaflichen oder Marketinggründen – anstelle der Interpretation oder des Verstehens in den Vordergrund gestellt wird.

Im Sinne der feministischen und kulturwissenschaftlichen Perspektive sollte die fundamentale – wenn nicht poetische – Dialektik, die Simmels Modetheorie zugrunde liegt, nicht nur mit Blick auf die Vielfalt von einzelnen Variablen der Identität, sondern auch mit Blick auf die Wechselwirkungen zwischen ihnen ausgeglichen werden. Es war eine von Simmels Prämissen, dass die Vielfalt individueller Identitäten für das Funktionieren sozialer Interaktion notwendig ist. Wahrscheinlich entlehnte er dieses Prinzip von Herbert Spencer, der den Grundsatz sozialer Differenzierung in seinem Buch „First Principles“ dargestellt hatte, das im Jahr 1875 in deutscher Übersetzung erschien.[18] Für Spencer stand soziale Differenzierung grundsätzlich in Verbindung mit sozialer Integration. Um 1888 argumentierte Simmel, die Besonderheit individueller Differenzierung sei eine Grundvoraussetzung für die Analyse sozialer Kohäsion (was der alternativen Möglichkeit, nämlich von einem „verdinglichten Begriff der Gesellschaft“ auszugehen, in der Sozialtheorie entgegensteht).[19] Sein Interesse an den „zufälligen Bruchstücken“[20] sozialer Interaktion zwang ihn dazu, „die Wechselwirkung der Teile“ zu analysieren.[21] Ähnlich wie die zusammengesetzten Wörter oder Begriffsmontagen in der deutschen Sprache, bestand Simmels Vorhaben darin, Beziehungen oder „innere Artikulationen“ zwischen den Teilen und dem Ganzen herzustellen. Für ihn waren die „Atome der Gesellschaft“ nur über „psychologische

Mikroskopie“[22] zugänglich. Seiner Formulierung zufolge waren es eben diese „Wechselwirkungen zwischen den Atomen der Gesellschaft, die die ganze Zähigkeit und Elastizität, die ganze Buntheit und Einheitlichkeit dieses so deutlichen und so rätselhaften Lebens der Gesellschaft tragen.“[23]

Insofern Mode – im Sinne von streng gesellschaftlichen Normen und Stil als personale Ausdrucksform, der diese Normen vorwegnimmt, verdinglicht oder sonst übersetzt – im Zusammenspiel mit den Ästhetiken alltäglicher Darstellungen steht, bleibt die fundamentale (und eben poetische) Dialektik der Simmel'schen Analyse in fortgeschrittenen kapitalistischen Gesellschaften von großer Bedeutung: In der Tat hat er eine sehr flexible Dialektik entwickelt, die eng mit der Modewirtschaft an sich verbunden ist. Wie Lehmann anmerkt, bedarf es für den Erfolg der Mode sowohl des Kapitals, um Stagnationen innerhalb des Marktes zu überstehen, als auch der Flexibilität, um Produktionsprozesse an wechselnde Bedürfnisse anzupassen.[24] In diesem Sinne bewahrt Simmels Sicht auf die Mode auch ihre Gültigkeit bezüglich der Widersprüche, die in die sich gegenwärtig wandelnden Dynamiken globaler Modeästhetiken eingebettet sind – eine Ästhetik, die gleichzeitig eine zunehmende Homogenität sowie eine zunehmende Heterogenität generiert.[25] Wichtig ist es zu erkennen, wie Ästhetik weltweit durch die Lebensweisen der Konsumenten verkörpert wird und dass die Verkörperungen von Mode und Stil im Alltag stets vielseitig und wechselseitig sind – und nicht einfach dialektisch. Daher können wir uns auch nicht länger mit nur einer Variablen von Identität beschäftigen.

Benjamin

„Die Mode hat die Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene. Nur findet er in einer Arena statt, in der die herrschende Klasse kommandiert. Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist jener dialektische, als den Marx die Revolution begriffen hat.“[26]

Wie Simmel sah auch Walter Benjamin (1892–1940) die Mode als Metapher für das Verstehen des modernen, gesellschaftlichen Lebens. Für Benjamin wird die Mode „das“ Modell für Gegenwärtigkeit bzw.

„Jetztzeit".[27] Und wie Simmel machte Benjamin in seiner Modetheorie ausgiebig Gebrauch von der Dialektik. Wie Lehmann anmerkt, folgte Benjamin Simmel dicht in seiner Definition der Mode

„als der ultimativen Metapher für die verschiedenen Sichtweisen auf das moderne Leben, die sich auf dessen Fragmentarisierung und Vielfalt konzentriert."[28]

Bei Benjamins Untersuchungsgegenstand ging es häufig um die Erfahrung von Zeit innerhalb der Moderne. Er war fasziniert von Objekten der materiellen Kultur, die aus der Mode kamen. Aus seiner Sicht sagen die Artefakte der jüngsten Vergangenheit viel darüber aus, wie wir die Gegenwart erleben und die Zukunft empfinden werden. Sein Konzept der „Jetztzeit" basiert grundsätzlich auf dialektischem Denken oder, wie es Susan Buck-Morss begreift, auf dialektischem Sehen.[29] Die „Jetztzeit" unterscheidet sich von der Gegenwart insofern, als dass Fragmente der Vergangenheit in die Jetztzeit eingebettet sind. Basierend auf dem „Tigersprung ins Vergangene" versteht Benjamin die Mode als einen dynamischen Prozess, dessen Bewegung in einem „Blitz" festgehalten ist. Sie ist in dem Sinne dialektisch, als dass sie These (Gegenwart) und Antithese (Vergangenheit) in einer vorübergehenden Synthese zusammenführt: diese ist eine komplexe, visuelle Jetztzeit, die sich nicht in Worte fassen lässt, aber die mit einer Art von Neuheit, von Gegenwärtigkeit, gleichzusetzen ist. Die Mode der Vergangenheit im aktuellen Augenblick – ohne Anführungsstriche –zu zitieren bedeutet, das wirklich Neue zu artikulieren.[30] Gegenwärtige Beispiele für den Tigersprung reichen von der aktuellen Popularität der Farbe Pink (ein etwas grelleres Pink als jenes der 1950er Jahre) über den „Ladylike-Look" Chanel-inspirierter Jacken, die mit Designerjeans kombiniert werden, bis hin zu Caprihosen, Zickzackbordüren und anderen Applikationen auf den Shirts und Tops junger Frauen. Die „inneren Artikulationen" – um mit Simmel zu sprechen – der Vergangenheit und Gegenwart stellen sich selbst in der Jetztzeit vor, die es ermöglichen, die Vergangenheit in die Gegenwart und die Gegenwart in die Vergangenheit zu inkorporieren. Der entscheidende Punkt beim Tigersprung ist jedoch nicht nur das Bild an sich – trotz Benjamins Konzept des dialektischen Bildes; entscheidend ist vielmehr der ablaufende Prozess. Es geht um

den Sprung an sich – zusammen mit der Implikation, dass sich dies eher in einer visuellen Montage oder einem experimentellen, nicht-linearen Text als in einer linearen Erzählweise vermitteln ließe.

Benjamins Schriften über Mode geht Simmels Analyse der „Modezeit" voraus. Gemeint ist eine Zeit, die einen akuten Sinn für das Gegenwärtige, das Jetzt hervorbringt, das weder evolutionär noch geordnet abläuft, sondern sich eher in einer Reihe unregelmäßiger Sprünge vollzieht. Jede einzelne Mode neigt dazu sich so zu präsentieren, „als ob sie ewig leben wollte,"[31] ungeachtet der Tatsache, dass die Mode ihre Obsoleszenz (ihren Tod) eben gerade in ihrer Gegenwärtigkeit mit sich trägt. Die Mode, so Simmel, „steht immer auf der Wasserscheide von Vergangenheit und Zukunft und gibt uns, solange sie auf ihrer Höhe ist, ein so starkes Gegenwartsgefühl, wie wenig andere Erscheinungen."[32] Trotz des offensichtlichen Einflusses von Simmels Arbeit auf Benjamins Gedanken – möglicherweise besuchte Benjamin als Student Simmels Vorlesungen an der Berliner Universität –, wurde Benjamin, als er die Anerkennung der Frankfurter Schule und später der New Yorker „New School for Social Research" suchte, jedoch darin entmutigt, Simmel zu zitieren. Seine langjährigen Dialoge mit Theodor W. Adorno und indirekt mit Max Horkheimer – beide immigrierten auf der Flucht vor dem Naziregime nach New York – enthalten zahlreiche Hinweise auf ihre mangelnde Anerkennung von Simmels Arbeit.[33] In ähnlicher Weise übergeht auch Jürgen Habermas Simmel in seiner Analyse moderner Ästhetik.[34]

War es Benjamins und zuvor Simmels Faszination von der Mode als einem komplizierten zur Ware gewordenen kulturellen Subjekt und Objekt, die seine Kollegen störte? Oder war es sein experimenteller Stil: Sein beharrliches Problematisieren der Linearität von Geschichte und Fortschritt? Oder war es etwas anderes – waren es eher persönliche oder politische Gründe? Diese Fragen bedürfen einer weiteren Analyse, denn sie dürften mehr Licht auf die Mode und ihre konfliktreichen Prozesse nicht nur im Kontext von Darstellungsstilen, sondern auch im Kontext der Gesellschaftstheorie an sich werfen.

In vielerlei Hinsicht findet die Logik der Dialektik in Benjamins Arbeit ihre Fortsetzung; gleichzeitig öffnet er jedoch mit seinem experimentellen Ansatz die Tür einen Spalt für weitere Experimente mit der Dialektik. Er verkompliziert sie durch seinen Gebrauch der Montage, der Visualität und Vielfalt sowie durch sein Interesse an der Analyse des Surrealismus

als Kunstform. Lehmann zufolge geht Benjamin mit seinem Konzept des dialektischen Bildes über Simmel hinaus, „schließlich muss ein Konflikt durch die Synthese einer neuen sozialen (und ästhetischen) Ordnung gelöst werden“.[35] Am faszinierendsten an Benjamins Ansatz der Auseinandersetzung mit dem dialektischen Bild ist wohl der Prozess der Auseinandersetzung an sich. Für Buck-Morss geht es bei Benjamins Werk über die Pariser Passagen[36] (als Abfallprodukt moderner Architektur – und Vorläufer moderner Shoppingmalls) „um die Geschichte des Interpretationsvorgangs selbst“.[37] Benjamins Passagen-Werk, das aufgrund seiner persönlichen Geschichte und seiner Flucht vor der Naziherrschaft nicht beendet wurde, erschien als Sammlung von Notizen. Ob durch Absicht oder bedingt durch sein persönliches Schicksal: Wenn man versucht, sich durch die bemerkenswerten Einsichten seines theoretischen Blicks eine Vorstellung von der Mode zu machen, so fällt vor allem die Erkenntnis auf, dass es uns überlassen bleibt, die einzelnen Punkte zusammenzuführen – oder, um mit Simmel zu sprechen, die „inneren Artikulationen“ der gegenwärtigen Mode zu identifizieren. Benjamin regt das Bedürfnis an, zu visualisieren oder sich genau vorzustellen (sowohl mit einem auf die Zukunft gerichteten Auge als auch mit dem Tigersprung ins Vergangene), was es bedeutet, „Jetztzeit“ einzufangen. So ist es interessant, in diese Richtung die Überlegung anzustellen, wie und warum die Pariser Arkaden (und auch viele heutige Shoppingmalls) in ihrem Design so linear angelegt sind. Dabei ist gleichzeitig der Entwurf „innerhalb“ zahlreicher „postmoderner“ Kaufhäuser alles andere als linear. Von den Konsumenten wird erwartet, dass sie auf der Suche nach einer bestimmten Abteilung (oder dem WC) auf konfuse Weise umherstreifen, wobei diese Konfusion für die entsprechende Einrichtung durchaus von Vorteil ist. Dasselbe Prinzip gilt auch für die Casinos in Las Vegas oder für die Gestaltung von Disneyland. Es ist die Idee des Herumwanderns und die Suche nach Anregung (das Markenzeichen von Benjamins metropolitischem Flaneur, einer Figur, von der er sehr beeindruckt war), die im Kontext des modernen Kapitalismus „zählt“.

Was jedoch im Sinne von Benjamins Pädagogik zählt, ist Buck-Morss zufolge „eine ganz neuartige philosophische Methode [...], eine Methode, die sich am besten als Dialektik des Sehens kennzeichnen ließe.“[38] Ähnlich beschreibt auch Angela McRobbie die Bedeutung von Benjamins Beitrag zu den Cultural Studies im Sinne seiner meta-

physischen Sichtweise auf die Welt um ihn herum.[39] Einen Großteil seines Glaubens scheint er in die den menschlichen Körper umgebende Materialität der Alltagswelt gelegt zu haben. Metaphorisch gesprochen meinte er, dass „das Ewige jedenfalls eher eine Rüsche am Kleid ist als eine Idee".[40] Dennoch, von einem bestimmten Punkt an fuhr er fort, „als wäre die Welt Schrift" und die Dinge für sich selbst „stumm".[41] Damit war es die Aufgabe des aufmerksamen Betrachters, sie zu „benennen" und „die Dinge dadurch zu Wort kommen" zu lassen.[42] „Der Marxismus verfügte über keine vergleichbare Theorie der Sprache der Dinge."[43]
Benjamin bewegte sich in die Richtung einer solchen „Sprache der Dinge", um tief in die kreativen und poetischen Möglichkeiten der modernen, ästhetischen Montage einzudringen. Nach Buck-Morss ging es Benjamin nicht darum, „eine philosophische Theorie der Geschichte aufzustellen, sondern aus der Geschichte heraus eine Philosophie zu konstruieren [...]".[44] Benjamin hatte sich „auf eine anschauliche, konkrete Darstellung der Wahrheit festgelegt, wobei die philosophischen Ideen durch historische Bilder sichtbar gemacht werden",[45] deren Bedeutungen sich nicht so „aneinanderreihen, daß sie ein kohärentes, widerspruchsfreies Abbild des Ganzen bilden".[46] Buck-Morss zufolge ist Benjamins dialektisches Bild überdeterminiert. Weniger seine Wurzeln in der Hegelianischen Dialektik sind bedeutend als die Prinzipien, die seiner Theorie der Moderne (und der Mode) unterliegen, d.h. die Idee der Montage – als einem Konstrukt, in dem die einzelnen Teile nie vollständig miteinander verschmelzen. Wir stimmen dieser Sichtweise zu und meinen darüber hinaus, dass gleichzeitig auch die Mode die Möglichkeit für eine einzigartige Gestalt, zumindest im gegenwärtigen Moment, bietet.

Davis

„Zu den auffälligeren Ambivalenzen, die den von der Mode beeinflussten Unsicherheiten unterliegen, zählen die subjektiven Spannungen zwischen Jugend und Alter, Männlichkeit und Weiblichkeit, Androgynität und Einzigartigkeit, Zugehörigkeit und Ausgrenzung, Arbeit und Spiel, Häuslichkeit und Weltlichkeit, Enthüllung und Verhüllung, Zügellosigkeit und Zurückhaltung sowie Konformität und Rebellion. Die Modifikationen des Modecodes scheinen sich kontinuierlich zwischen und um die Symbole zu bewegen, mit deren Hilfe die Kleidung diese Spannungen encodiert: jetzt betont sie das,

mäßigt jenes, stellt nebeneinander, was zuvor gegensätzlich war, dreht das Bedeutende ins Unbedeutende und umgekehrt. Aber bei welchem Vorgang auch immer, ist sie erfolgreich, so schafft es die Mode durch symbolische Mittel, mit den in einem Land kursierenden, sich wandelnden und höchst selbst-referentiellen kollektiven Spannungen und Stimmungen in gutem Einklang zu stehen. Damit verleiht die Mode ihnen nicht nur Ausdruck, vielmehr formt und definiert sie diese.“[47]

Auch wenn Fred Davis (1925–1993) Benjamin nicht direkt zitiert hat, so hat er mit ihm die poetische Annäherung an die Modetheorie gemeinsam. Trotz seiner Kritik an Simmel und anderen Theoretikern seiner Zeit (wie Tarde und Veblen), die sich auf deren Überbetonung der sozialen Klasse als primärer Identitätsvariablen und als grundlegendem Motiv des Modewandels bezog, anerkannte Davis die Bedeutung „ihrer Erkenntnis, dass Kleidungsstile und Mode nicht für alle Mitglieder einer Gesellschaft gleichzeitig dasselbe bedeuten, und dass sich daher das, was getragen wird, an die symbolische Aufrechterhaltung gesellschaftlicher Klassen- und Statusgrenzen anpasst.“[48] Davis’ ursprüngliches Interesse an der Mode geht auf die Zeit des „New Look“ in der weiblichen Mode der 1940er Jahre zurück, als er an der Universität Chicago seinen Abschluss erwarb (er studierte mit Herbert Blumer, dem „Vater des symbolischen Interaktionismus“).[49] Bis in die 1980er und 1990er Jahre konzentrierte sich seine akademische Arbeit jedoch nicht direkt auf die Mode. Erst in den 1980er Jahren begann er Aufsätze über die Mode zu verfassen. Seinen wegbereitenden Text „Fashion, Culture and Identity“ publizierte er im Jahr 1992 – nur einige Monate vor seinem Tod.

Davis’ primäres Interesse bestand in der Theoretisierung der Mode als einer Metapher für die Artikulation von kulturell fundierten Identitätsambivalenzen, wie sie in dem einführenden Zitat beschrieben sind. Davis verstand die Ambivalenz der Identität sogar als „Treibstoff“ der Mode.[50] Prinzipiell gründete er seine Vorstellung von Identitätsambivalenz auf dem im dialektischen Denken eingebetteten Widerspruch. Dabei meinte er gleichzeitig, es sei zu einfach zu behaupten, die Mode biete für bestehende Polaritäten länger anhaltende Lösungen oder Synthesen. Er entlehnte die seismologische Metapher der kulturellen „Verwerfungslinie“, um die Art und Weise zu charakterisieren, „was und wer wir sind“.[51] Aus Davis’ Sicht handelt es sich dabei um keine einfache Sache. Wie schon für Simmel und Benjamin ist für ihn die Gegenwart mit Vergangenheit durchsetzt. Bereits in seiner früheren, im Jahre 1979

publizierten Arbeit „Yearning for Yesterday“ merkte er an, „Nostalgie“ habe kein Antonym. Das bedeutet, dass es nicht immer für alles einen gegensätzlichen Begriff gibt. Trotz der Einbettung gegensätzlicher (und normalerweise dualistischer) Emotionen in die die Mode antreibenden Identitätsambivalenzen beobachtet Davis, dass Ambiguität in der Tat polyvalent, vielfältig und verschwommen sein kann. Es gibt für ihn eine „nützliche Konfusion“ zwischen Ambivalenz und Ambiguität, und dabei handelt es sich um eine Konfusion, die, wie wir meinen, im Kern der poetischen Dialektik liegt. Obwohl Ambivalenz und Ambiguität – linguistisch gesprochen – auf binären Begriffen basieren, vermittelt letzterer einen offeneren Weg für die Auseinandersetzung mit Bedeutungen. Diese Vorstellung von kontingenten Möglichkeiten für das Aushandeln von Bedeutungen ist ein grundsätzlicher Ansatz der Schule des Symbolischen Interaktionismus, durch die Davis ausgebildet wurde. Auch Simmels Einfluss auf diese Schule (die Chicago School) unterstreicht das Wechselspiel zwischen dem Individuellen (dem „I“ in der Begrifflichkeit der symbolischen Interaktionisten) und der Gemeinschaft (dem „me“ – der „allgemein andere“, den George Herbert Mead als Gewissen charakterisierte, was eine Art soziale Kontrolle als Selbstkontrolle induziert).

Insgesamt war es Davis‘ poetische Interpretation komplexer, kultureller Identitätsambivalenzen und wie sich diese visuell und semiotisch abspielen, die seine facettenreiche Analyse der Mode als anhaltenden, dialektischen, sozialen Prozess formte. Wie bei Simmel und Benjamin setzt sich auch hier die dialektische Methode als Strategie in der Erklärung des Modeprozesses durch. Und wie auch bei Simmel und Benjamin ist es die Poetik der Mode und weniger der der Dialektik unterliegende, grundsätzlich binäre Rahmen, die wir am interessantesten finden, um die Debatte weiter zu verfolgen.

Wir wollen im folgenden Abschnitt einige der ästhetischeren, subtileren und unausgereifteren Bedeutungen der Modetheorien von Simmel, Benjamin und Davis vorstellen. Obschon sie prinzipiell auf der Dialektik basieren, haben alle drei Theoretiker in vielerlei Hinsicht poetisch und flexibel gegen sie gearbeitet. Dabei weist jeder einzelne auf seine Art und in seinem Stil in eine Richtung, die sich als ein viel- und wechselseitiger Rahmen beschreiben ließe, Mode zu „sehen“.

Abb. 1: Mode als poetische Dialektik – Eine Montage von Karyl Ketchum, 2004.

Über eine (flexible) Poetik der Modetheorie

Unweigerlich verlangt ein flexibles und poetisches Verständnis der Mode auch nach einer Betrachtung der Funktionsweise visueller Theorien. Der russische Filmtheoretiker und Regisseur Sergei Eisenstein hat danach gefragt, wie Wahrnehmende visuelle Repräsentationen durchdenken:

„*Was umfasst die dynamische Wirkung eines Gemäldes? Das Auge folgt der Richtung eines Elementes innerhalb des Gemäldes. Indem es der Richtung eines zweiten Elements folgt, erlangt es einen visuellen Eindruck. Der Konflikt dieser Richtungen begründet die dynamische Wirkung beim Verstehen des Ganzen.*“[52]

Wie auch bei allen der drei von uns beschriebenen Modetheoretikern ist es das Wechselspiel zwischen dem Ganzen und den Teilen, das sich sowohl den linearen als auch den binären Formen des Wissens widersetzt. Wir haben es hier mit einer Art Simultanität zu tun, die sich mit dem Begriff des „dialektischen Bildes“ beispielsweise nie ganz fassen ließe. Stellt man sich aber vor, die poetische Dialektik verschöbe Zugehörigkeiten entsprechend der Anforderungen und Simultaneitäten von Zeit, Erinnerung (kollektiv und individuell) und Materialität (verkörperte und bekleidete Subjekte), dann beginnen die von Eisenstein skizzierten Komplexitäten aufzuscheinen. So kann schließlich nie nur eine Dialektik im Spiel sein, vielmehr überschneiden und überlappen sich vielfältige Dialektiken. Zudem hat nicht jede Idee

einen Gegensatz, wodurch auch die Ambiguität, einem weit verbreiteten Begriff der Modekommunikation, die Vorstellung von einem strikten, singulären dialektischen Bild verkompliziert.[53]

Benjamins Arbeit zufolge kann die ästhetische Methode der Montage als heuristische Metapher für das Verständnis von Mode dienen. (Abbildung 1 zeigt eine Montage von Karyl Ketchum, mit der wir versuchen, die Ideen von Simmel, Benjamin und Davis zu illustrieren und zu integrieren.) Sicherlich kann eine Montage, kulturwissenschaftlich gesprochen, nur ein Echo erzeugen, wenn sie sich auf ein kollektives Gedächtnis bezieht: auf die Spuren bestimmter kultureller Geschichten und auf die phantomartige Ab- oder Anwesenheit anderer. Und dennoch stimuliert die Montage auch das individuelle Gedächtnis, wenn das geistige Auge versucht, den semantischen Reichtum eines jeden visuellen Objektes mit jedem Mittel – d.h. mit jeder Erinnerung – in seinen Speicher aufzunehmen; kulturell und individuell, bewusst und unbewusst. Bewegt sich das Auge durch das visuelle/semantische Feld, so Sergei Eisenstein,

„wird jedes einzelne Element nicht nebeneinander, sondern übereinander wahrgenommen [...], was nebenbei gesagt, ein Grund für das Phänomen räumlicher Tiefe ist."[54]

Es ist zudem auch ein Grund für die semantische Tiefe, die Unbeständigkeit und Dynamik der Montage als Technik. Simmels Prinzip der „inneren Artikulation" und Davis' poetische Identitätsambivalenzen arbeiten zusammen mit Benjamins Montage gegen die grundlegenden Grenzen der dialektischen Methode – und gleichzeitig basieren sie auf deren Logik. Die Montage friert vorübergehend die verschiedenen simultan miteinander konkurrierenden und interagierenden dialektischen Gegebenheiten ein, indem sie kulturelle Geschichten und Objekte durchdringt. Auf diese Weise unterbindet sie jegliches (hegemoniale) Verständnis vom Telos. Die Mode als ein sozialer, ästhetischer Prozess betont dieselbe Dynamik. Montage und Mode erwachsen aus denselben Impulsen. Und sie machen beide die kontinuierlichen Aushandlungen zwischen dem Ganzen und den Teilen, zwischen dem Spezifischen und dem Allgemeinen, dem eigenen Körper und dem historischen sowie die Art und Weise, in der sich diese Bewegung gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen vollzieht, eindringlich bewusst. Dies ist weder eine einzige dialektische, noch eine lineare Bewegung zum Telos, sondern eher eine Dichte sich bewegender Ereignisse, die in verschiedene Richtungen

strebt und es gewohnt ist, ihren Kurs häufig zu ändern. Die Montage, wie auch die Mode, bewegt das geistige Auge auf eine geschickte Art in dieses Bewusstsein hinein – mittels einer Art Nostalgie, die es uns ermöglicht, visuell Zusammenhänge zu schaffen. Durch Montage und Mode werden kulturelles und „individuelles" Gedächtnis in eine Reihe von Verbindungen gebracht, mit der Intention oder in der Hoffnung auf Seiten des Künstlers, des Architekten, Poeten und/oder Mode-Bricolleurs, dadurch einen produktiven Zusammenstoß zu initiieren. Dieser Zusammenstoß ermöglicht oder besser, verlangt von dem Betrachter, aus dem üblichen Prozess der Wahrnehmung auszutreten in einen, der „befremdet" oder „das Gewissen anstachelt",[55] und damit die Fähigkeit schafft, außerhalb der die Gegenwart durchdringenden Geschichte zu sehen und zu denken.

Die Sehgewohnheit wird durch die Gegenüberstellung visueller Elemente gestört, die sich mit der Hegelianischen Dialektik nie ganz lösen lässt. Stattdessen finden diese Elemente ihren individuellen Widerhall und modulieren sich gegenseitig in ihrem Übermaß: Dieses sind Bedeutungen, die der Dialektik widerstehen. Das zwingt den Betrachter in jenes Bedeutungssystem, das als Kunst, Poesie oder Mode bekannt ist. Was Benjamin schließlich „dialektisches Bild" nennt, ist damit in einem produktiveren Sinne als eingefrorenes, dialektisches Mapping zu denken oder, wie Buck-Morss schreibt, als eine „Dialektik im Stillstand", die Benjamin selbst als eingebettet „in einer spannungserfüllten Konstellation"[56] versteht. Innerhalb des dialektischen Bildes existiert eine rhythmische, fantasievolle Qualität, die diese Spannungen an ihren Platz bewegt; eine Qualität, die sich mit Poesie vergleichen lässt. Es gibt Momente, in denen sich das Auge schnell zwischen den Formen bewegt, und dann gibt es Punkte, an denen eine Art sublimierter Wahrheit mit solcher Kraft aufsprudelt, dass sich das Auge immer wieder darauf zurückzieht. Das Bild entfaltet sich mit der Zeit, Assoziation legt sich über Assoziation, so wie Bedeutungen im Geiste durch ein komplexes Gewebe „innerer Artikulationen" konfiguriert und rekonfiguriert werden, um mit Simmels Worten zu sprechen. Ähnlich beruht die Mode auf individuellen Erinnerungen und betont zugleich die Erfahrungen der kulturellen Gegenwart. Die Kontaktpunkte der Mode ordnen nicht das Spezifische (das Besondere) im Interesse des Telos (wie die traditionelle dialektische Bewegung); sondern das Spezifische (das Besondere) stellt die Dynamik des Projekts. Geschlecht, Ethnizität, Klasse und Sexualität

lassen sich nicht eindeutig in ein striktes, teleologisches Projekt einfügen, sie haben keine klar bestimmte Antithese, durch die sie in Vergessenheit geraten könnten.

Wie unsere Montage (Abb. 1) zeigen sollte, basiert die Mode auf der Sehnsucht der Konsumenten, jemanden in ihr Repräsentationssystem hineinzustoßen und wieder herauszuziehen. Sie schickt das konsumierende Subjekt – leichten Fußes und mit vollen Tüten bepackt – die Korridore entlang, die mit fast vergessenen historischen Relikten, Artefakten und rastlosen Prismen beladen sind. In diesem Labyrinth flackert die Vergangenheit genauso hell auf wie die Gegenwart. Man kann sich sein eigenes Spiegelbild vorstellen, selbst durch den dicken Staub hindurch, der sich auf der glänzenden Oberfläche abgelegt hat. Innerhalb dieser poetischen Dialektik erscheint die Zukunft plötzlich gewillt zu verhandeln.

Anmerkungen

1 Vgl. Christopher Breward und Caroline Evans: Introduction. In: Christopher Breward und Caroline Evans (Hg.): Fashion and Modernity. Oxford 2005, S. 1–7, hier S. 1.
2 Valerie Steele: Paris Fashion. A Cultural History. Oxford 1988, S. 19.
3 Elizabeth Wilson: Fashion and Modernity. In: Breward/Evans: Fashion, S. 9–14, hier S. 9.
4 Ulrich Lehmann: Tigersprung. Fashion in Modernity. Cambridge 2000.
5 Wilson: Fashion and Modernity, S. 10.
6 Vgl. Grant McCracken: Culture and Consumption. New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities. Bloomington 1988, S. 60.
7 Lehmann: Tigersprung, S. XV.
8 Elisabeth Wilson: In Träume gehüllt. Mode und Modernität. Hamburg 1989, S. 19.
9 Georg Simmel: Kant. 4. Ausgabe. Leipzig 1918, S. 198. Zitiert nach David Frisby: Simmel and Since. Essays on Georg Simmel's Social Theory. London 1992, S. 136–137.
10 Lehmann: Tigersprung, S. 135.
11 Lehmann: Tigersprung, S. 154.
12 Lehmann: Tigersprung, S. 160.
13 Georg Simmel: Philosophie der Mode. Berlin 1905; Georg Simmel: Die Mode. In: Silvia Bovenschen (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986, S. 179–207.
14 Frisby: Simmel, S. 14.
15 Vgl. das Kapitel über Simmel in: Michael Carter: Fashion Classics. From Carlyle to Barthes. Oxford 2003.
16 Vgl. Simmel: Die Mode.
17 Vgl. Herbert Blumer: Fashion. From Class Differentiation to Collective Selection. In: Sociological Quarterly 10, Sommer 1969, S. 275–291. Fred Davis: Herbert Blumer and the Study of Fashion, a Reminiscence and Critique. In: Symbolic Interaction 14 (1) 1991, S. 1–21.

18 McCracken: Culture and Consumption. Kathleen Huun und Susan B. Kaiser: The Emergence of Modern Infantwear 1896–1962. Traditional White Dresses Succumb to Fashion's Gender Obsession. In: Clothing and Textile Research Journal 19 (3) 2001, S. 103–119; Daniel T. Cook und Susan B. Kaiser: Betwixt and Be Tween. Age Ambiguity and The Sexualization of the Female Consuming Subject. In: Journal of Consumer Culture 4 (2) 2004, S. 203–228.
19 Herbert Spencer: Grundlagen der Philosophie. Stuttgart 1875.
20 Frisby: Simmel, S. 27 und 30. Vgl. auch David Frisby: Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer und Walter Benjamin. Rheda-Wiedenbrück 1986, S. 60.
21 Frisby: Simmel, S. 37; Frisby: Fragmente, S. 62.
22 Frisby: Simmel, S. 31. Vgl. Georg Simmel: Über soziale Differenzierung. Leipzig 1890, S. 13. Zitiert in Frisby: Fragmente, S. 60–62.
23 Frisby: Simmel, S. 37. Vgl. Georg Simmel: Die Soziologie der Sinne. In: Die neue Rundschau (18) 1907, S. 1025–1036, hier 1026. Zitiert in Frisby: Fragmente, S. 62.
24 Frisby: Simmel, S. 37.
25 Lehmann: Tigersprung, S. 170.
26 Vgl. Susan B. Kaiser, Richard H. Nagasawa und Sandra S. Hutton: Fashion, Postmodernity and Personal Appearance. A Symbolic Interactionist Formulation. In: Symbolic Interaction (14) 1991, S. 165–185; Susan B. Kaiser, Richard H. Nagasawa und Sandra S. Hutton: Construction of an SI Theory of Fashion, Part 1. Ambivalence and Change. In: Textile and Clothing Research Journal (13) 1995, S. 172–183.
27 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band I.2. Frankfurt a.M. 1991, S. 691–704, hier S. 701.
28 Lehmann: Tigersprung, S. 263.
29 Lehmann: Tigersprung, S. 201.
30 Susan Buck-Morss: Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk. Frankfurt a.M. 2000.
31 Vgl. zu einer ausführlichen Auseinandersetzung mit Benjamins „Tigersprung ins Vergangene": Lehmann: Tigersprung. Siehe auch den Aufsatz: Ulrich Lehmann: Tigersprung. Wie man Geschichte bekleidet. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 4/2000, S. 6–25.
32 Georg Simmel: Die Mode. In: Georg Simmel. Philosophische Kultur. Potsdam 1923, S. 31–64, hier S. 60, zitiert in Frisby: Fragmente, S. 106.
33 Simmel: Die Mode, S. 43, zitiert in Frisby: Fragmente, S. 105.
34 Vgl. Gershom Scholem und Theodor W. Adorno (Hg.): Walter Benjamin. Briefe. Frankfurt a.M. 1966.
35 Lehmann: Tigersprung, S. 127.
36 Lehmann: Tigersprung, S. 258.
37 Walter Benjamin: Das Passagenwerk I. Frankfurt a.M. 1983.
38 Buck-Morss: Dialektik, S. 7.
39 Buck-Morss: Dialektik, S. 19.
40 Angela McRobbie. The Place of Walter Benjamin in Cultural Studies. In: Simon During (Hg.): The Cultural Studies Reader (2. Auflage). London 1993, S. 77–96, hier S. 80/81.
41 Walter Benjamin: Das Passagenwerk, S. 578.
42 Buck-Morss: Dialektik, S. 26.
43 Buck-Morss: Dialektik, S. 26.
44 Buck-Morss: Dialektik, S. 26.
45 Buck-Morss: Dialektik, S. 76.
46 Buck-Morss: Dialektik, S. 77.
47 Buck-Morss: Dialektik, S. 77.

48 Fred Davis: Fashion, Culture and Identitiy. Chicago 1992, S. 18.
49 Davis: Fashion, S. 9.
50 Davis: Herbert Blumer.
51 Davis: Fashion, S. 19.
52 Davis: Fashion, S. 26.
53 Sergei Eisenstein: Film Form. Orlando 1949, S. 50.
54 Vgl. Gregory Stone: Appearance and the Self. In: Mary Ellen Roach und Joanne B. Eicher (Hg.): Dress, Adornment, and the Social Order. New York 1965, S. 216–245; Werner Enninger: The Design Features of Clothing Codes: The Functions of Clothing Displays in Interaction. In: Kodikas/Code (8) 1985, S. 81–110; Wilson: In Träume gehüllt; McCracken: Culture and Consumption; Davis: Fashion; Kaiser/Nagasawa/Hutton: Fashion; Kaiser/Nagasawa/Hutton: Construction of SI Theory; Susan Kaiser: The Social Psychology of Clothing. Symbolic Appearances in Context (2. Auflage) New York 1997.
55 Eisenstein: Film Form, S. 49.
56 Victor Shklovsky: Art as Technique. In: Julie Rivkin und Michael Ryan (Hg.): Literary Theory. An Anthology. Malden 1998, S. 17–23, hier S. 18.
57 Buck-Morss: Dialektik, S. 265.

Literatur

Benjamin, Walter: Das Passagenwerk I. Frankfurt a.M. 1983.
Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Band I.2. Frankfurt a.M. 1991, S. 691–704.
Blumer, Herbert: Fashion. From Class Differentiation to Collective Selection. In: Sociological Quarterly 10. Sommer 1969, S. 275–291.
Breward, Christopher und Caroline Evans (Hg.): Fashion and Modernity. Oxford 2005.
Buck-Morss, Susan: Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk. Frankfurt a.M. 2000.
Carter, Michael: Fashion Classics. From Carlyle to Barthes. Oxford 2003.
Cook, Daniel T. und Susan B. Kaiser: Betwixt and Be Tween. Age Ambiguity and The Sexualization of the Female Consuming Subject. In: Journal of Consumer Culture 4 (2) 2004, S. 203–228.
Davis, Fred: Fashion, Culture and Identitiy. Chicago 1992.
Davis, Fred: Herbert Blumer and the Study of Fashion, a Reminiscence and Critique. In: Symbolic Interaction 14 (1) 1991, S. 1–21.
Eisenstein, Sergei: Film Form. Orlando 1949.
Enninger, Werner: The Design Features of Clothing Codes: The Functions of Clothing Displays in Interaction. In: Kodikas/Code (8), 1985, S. 81–110.
Frisby, David: Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer und Walter Benjamin. Rheda-Wiedenbrück 1986.
Frisby, David: Simmel and Since. Essays on Georg Simmel's Social Theory. London 1992.
Huun, Kathleen und Susan B. Kaiser: The Emergence of Modern Infantwear 1896–1962. Traditional White Dresses Succumb to Fashion's Gender Obsession. In: Clothing and Textile Research Journal 19 (3) 2001, S. 103–119.
Kaiser, Susan B.: The Social Psychology of Clothing. Symbolic Appreances in Context (2. Auflage) New York 1997.
Kaiser, Susan B., Richard H. Nagasawa und Sandra S. Hutton: Construction of an SI Theory of Fashion, Part 1. Ambivalence and Change. In: Textile and Clothing Research Journal (13), 1995, S. 172–183.

Kaiser, Susan B., Richard H. Nagasawa und Sandra S. Hutton: Fashion, Postmodernity and Personal Appearance. A Symbolic Interactionist Formulation. In: Symbolic Interaction (14) 1991, S. 165–185.
Lehmann, Ulrich: Tigersprung. Fashion in Modernity. Cambridge 2000.
Lehmann, Ulrich: Tigersprung. Wie man Geschichte bekleidet. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 4/2000, S. 6–25.
McCracken, Grant: Culture and Consumption. New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities. Bloomington 1988.
McRobbie, Angela: The Place of Walter Benjamin in Cultural Studies. In: During, Simon (Hg.): The Cultural Studies Reader (2. Auflage). London 1993, S. 77–96.
Scholem, Gershom und Theodor W. Adorno (Hg.): Walter Benjamin. Briefe. Frankfurt a.M. 1966.
Shklovsky, Victor: Art as Technique. In: Rivkin, Julie und Michael Ryan (Hg.): Literary Theory. An Anthology. Malden 1998, S. 17–23.
Simmel, Georg: Die Mode. In: Simmel, George: Philosophische Kultur. Potsdam 1923, S. 31–64.
Simmel, Georg: Die Mode. In: Bovenschen, Silvia (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986, S. 179–207.
Simmel, Georg: Die Soziologie der Sinne. In: Die neue Rundschau (18) 1907, S. 1025–1036.
Simmel, Georg: Philosophie der Mode. Berlin 1905.
Simmel, Georg: Kant. Leipzig 4. Ausgabe 1918.
Simmel, Georg: Über soziale Differenzierung. Leipzig 1890.
Spencer, Herbert: Grundlagen der Philosophie. Stuttgart 1875.
Steele, Valerie: Paris Fashion. A Cultural History. Oxford 1988.
Stone, Gregory: Appearance and the Self. In: Roach, Mary Ellen and Joanne B. Eicher (Hg.): Dress, Adornment, and the Social Order. New York 1965, S. 216–245.
Wilson, Elizabeth: Fashion and Modernity. In: Breward, Christopher und Caroline Evans: Fashion and Modernity. Oxford 2005, S. 9–14.
Wilson, Elisabeth: In Träume gehüllt. Mode und Modernität. Hamburg 1989.

Abbildung

Abb. 1: Mode als poetische Dialektik. Montage von Karyl Ketchum, 2004

Jennifer Craik

Mode als Körpertechnik

Körperarbeit, Modearbeit

Was bedeutet es, vom Körper als Technik oder als technischem Mittel zu sprechen?

„Frühe [europäische] Reisende und Missionare, blind für ihre eigenen gepuderten Perücken und engen Schnürungen, sahen alle übrigen Körpertechniken als Zeichen der Barbarei und Brutalität.“[1]

Sehr oft verstehen wir den gekleideten Körper als eine natürlich gegebene Form, die für besondere Gelegenheiten einfach herausgeputzt wird. Ich möchte hier aufzeigen, dass der Körper – selbst wenn er sich aus natürlichen Teilen zusammenfügt – niemals natürlich, sondern stets dadurch produziert wird, wie er gekleidet wird. Man denke an ein neugeborenes Baby. Auch wenn es nackt zur Welt kommt, wird es umgehend in Kleidung oder Stoff gehüllt und gewöhnlich zuvor gewaschen. Bereits hier wird der natürliche Körper mittels der durch kulturelle Konventionen vorgeschriebenen Art der Kleidung oder des Stoffs und den postnatalen Ritualen in einen sozialen Körper umgewandelt. So wie das Baby heranwächst, so werden auch die Bekleidungsrituale immer komplexer, und der Körper erlernt Techniken, um sich in diesem eingeübten sozialen Körper darzustellen. Somit ist der Körper ein technisches Instrument, ein Produkt dessen, wie er gelernt hat, sich darzustellen. Aufs Gesamte gesehen stellt er den Ort oder die Quelle für eine Konstellation von Körpertechniken dar.

Was sind Körpertechniken?

Unter einem ethnographischen Ansatz in Anlehnung an Marcel Mauss und Pierre Bourdieu[2] verstehe ich die Kleidung und Dekoration des Körpers als spezialisierte Darstellungs- und Verhaltenstechniken, anstatt dies einfach an allgemeine und unpersönliche soziale Kräfte zurückzukoppeln.[3] Entsprechend unserer Art uns zu kleiden, wird eine

Körpertechnik mittels Kleidung, Körperdekoration, Sprache, Gestik und physischen Verhaltens konstruiert.[4] Unter Körpertechniken ist die Art und Weise zu verstehen, mit der sich der Körper innerhalb eines Regelwerkes, das sein Verhalten sowohl konstruiert als auch einschränkt, zur Darstellung bringt. Von dem frühesten Alter an werden unsere Körper in den angemessenen Verhaltensnormen ausgebildet. Dies wird auf unterschiedliche Weise erreicht: durch die „Nachahmung von Prestige", das heißt das Kopieren derjenigen, denen wir nacheifern oder die wir bewundern (zum Beispiel ein Sohn kopiert wie sein Vater Holz sägt oder den Garten umgräbt; oder eine Tochter kopiert ihre Mutter im Bügeln oder in der Art, wie sie sich schminkt); und durch „Maßregelung oder Bestrafung" für Regelverstöße (man denke daran, wie oft Kindern gesagt wird „Mach das nicht", „Lass das", „Nein" und an die formaleren Arten der Maßregelung oder Bestrafung in der Schule). Während wir heranwachsen, bewegen wir unsere Körper nach der Art, wie es uns anerzogen wurde. Unsere Verhaltensweisen sind damit weder natürlich noch unabänderlich. Körpertechniken sind das Produkt eines spezifischen Diskurses, der auf verschiedenen Ebenen von Macht und Wissen und in verschiedenen Bereichen sowie mit sozialen, politischen, ästhetischen und psychologischen Wissensformen interagiert.

Kurz gesagt, der Körper wird als soziales und sozialisiertes Instrument produziert und mit technischen Attributen und Mechanismen ausgestattet. Marcel Mauss analysierte diese soziale Produktion des Körpers unter einem „dreifachen Blickwinkel", welcher mit drei Modalitäten der Dressur kombiniert oder verschmolzen wird: der „physiologischen" (physische Darstellung), „psychologischen" (internalisierte Normen) und „soziologischen" (die Verständigung über Konsensregeln). Diese Einheiten der Dressur sind in weiterreichende Machtstrukturen eingebettet, die sich in den weiteren Kontexten wie etwa „Race" bzw. Ethnizität, Geschlecht, Alter und Behinderung manifestieren. Damit ist der Körper nicht nur technisch und sozial geprägt, sondern auch die Verkörperung politischer Vereinbarungen. Die Klassenposition zum Beispiel bildet den dominierenden Rahmen für die Formung von Ausbildung, Orientierungen und Darstellungsweisen, die sich das Individuum aneignet. Ebenso sind Techniken geschlechtsspezifisch: Jungen und Mädchen lernen spezifische Arten der Gestik sowie auch verschiedene Bekleidungsweisen.

Körperarbeit

Wir sehen also, dass es verschiedene Möglichkeiten gibt, wie wir unseren Körper an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten darstellen und projizieren, das heißt, Körpertechniken sind historisch „variabel" (verschiedene Körperideale verdichten sich in verschiedenen historischen Perioden), gleichzeitig sind Körper immer auch kulturspezifisch (das heißt, sie werden von subkulturellen oder größeren kulturellen Gruppen eingerahmt, wie zum Beispiel Gothics, Amish People, religiösen Gemeinschaften, und speziell durch die Rolle oder Rollen, die wir zum Beispiel als Student, Polizeioffizier, Schwimmer, Vater oder Kunde darstellen). Mit anderen Worten, Körpertechniken sind höchst strukturiert und kontextabhängig. Wir bereiten unseren Körper für die Darstellung nach außen vor und präsentieren uns in sehr bewusster Form. In diesem Sinne formt unser Körperimage die Basis unserer Vorstellung des Selbst und unserer Identität als Individuum, die wiederum sowohl durch unsere körperliche Performanz als auch dadurch, wie andere uns sehen, geprägt werden. Körper werden „getragen" durch Technologien der Bewegung, der Beherrschung, der Präzision der Gesten und durch die kontinuierliche Anpassung entsprechend der Dynamiken des Habitus.

Der darstellende Körper bezieht sich nicht nur auf den Körper an sich, sondern auch auf den Raum, in dem er sich darstellt. Mauss nannte diese darstellende Aura den „Habitus" des Körpers. Habitus bezieht sich auf spezialisierte Techniken und internalisiertes Wissen, mit dem Menschen ausgestattet sind, um die verschiedenen „Bereiche der Existenz" auszuhandeln – das heißt, die verschiedenen Räume, die sie besetzen, und die verschiedenen Rollen, die sie darstellen. Wie die Körpertechniken so ist auch der Habitus das Produkt expliziter Erziehung, von Imitation und Rezeption. Techniken werden dargestellt, und Habituse werden unbemerkt oder wie eine „zweite Natur" besetzt. Das heißt, Körpertechniken sind internalisiert und naturalisiert bis zu dem Punkt, an dem wir sie nicht mehr als erlernt oder arbiträr, sondern schlicht als eine Möglichkeit des Handelns wahrnehmen. Stellt der Körper eine bestimmte Rolle dar, so vereint er bestimmte Darstellungen, räumliche Beziehungen, spezialisiertes Wissen, erlernte Techniken und die Fähigkeit, diese in einer spezifischen Performanz zu verbinden. Diese werden Routine oder habituell – eben „normal".

Unser ganzes Leben hindurch üben wir spezifische Performationen für verschiedene Rollen, Gelegenheiten und Räume in Sequenzen oder simultan ein. (Angefangen mit unserem Status während der Kinderbetreuung, des Kindergartens, der Schule, der Universität, beim Arbeitsplatz bis hin zur Altenpflege oder als Student, Teilzeitbeschäftigter, Sohn oder Tochter, Athlet, Hip-Hop-Fan, etc.) Während es zwischen einigen Rollen Überschneidungen gibt, verlangen andere Rollen sehr verschiedene Typen von „Performativität", die sogar mit anderen kollidieren können.

Die Kombination von Rollen und Performanzen verbindet sich und bestimmt unser Verständnis des Selbst oder der Individualität. In der gegenwärtigen westlichen Kultur bildet der Körper das Zentrum oder den Kern von individueller Identität. Die Vorstellung vom Individuum ist für uns natürlich oder normal, dabei ist Individualität in der Tat ein Produkt unseres historischen Moments und unserer bestimmenden kulturellen Konventionen. Individualität ist damit als eine spezifisch bedingte, soziale Konstruktion zu verstehen, die einzigartig ist für unsere Kultur sowie für unser Repertoire an sozialen Performationen. Während sich Identität zu anderen Zeiten und in anderen Kulturen aus der Familienzugehörigkeit, der regionalen Zugehörigkeit, dem Klassenstand oder der Geschlechterperformanz zusammensetzte, bemühen wir uns heute, die Auffassung eines vermeintlich „einzigartigen" Selbst zu entwerfen. Hier verfügen wir über eine größere Wahlfreiheit für die Gestaltung unserer Identität, wobei unsere Identität zu einer sozialen Entität an sich geworden ist. Die Aufrechterhaltung von Individualität verlangt ständige Pflege und Arbeit. Zu unserer Unterstützung wird unsere Kultur mit so genannten „Selbst-Hilfe"-Anleitungen überflutet, die Wege und Möglichkeiten bereitstellen, um quasi Schritt für Schritt eine besondere Individualität zu produzieren, die dem gewünschten Ideal von „Perfektion" oder Normalität möglichst entgegenkommt.

Ein gutes Beispiel für die Bedeutung dieser Anleitungen zur Selbsthilfe, um aktiv einen Sinn des Selbst zu konstruieren, zeigte in den späten 1990er Jahren eine Werbekampagne für Nokia Handys. Die Kampagne bewarb eine Reihe unterschiedlicher Mobiltelefone, von denen jedes durch ein Ohr illustriert wurde, das für das jeweilige Telefon einen spezifisch passenden Besitzertypus repräsentierte: ein unauffälliges Ohr für den Alltagsbenutzer („Ich will ein einfaches Telefon"); ein sonnengebräuntes, behaartes Ohr für den Bauern („Ich brauche ein Telefon, das

auch noch funktioniert, wenn ich Meilen vom Rauch der Stadt entfernt bin“); ein zartes Ohr mit Perlen-Ohrring für die Mutter („Ich brauche eins, um zu wissen, dass mit den Kindern alles o.k. ist“); ein Ohr mit zahlreichen Ringen und einem Stecker („Ich möchte ein Telefon mit wirklich coolen Features“); ein schwarzes Ohr mit einem Diamantstecker für die erfolgreiche, farbige Frau („Ich möchte ein Telefon, das ich auch in Übersee verwenden kann“); und ein spitzes Ohr für den Außenseiter („Ich benötige ein Telefon, das total logisch ist“).

Mit anderen Worten, die Telefone wurden an bestimmte Persönlichkeitsattribute, Lebensstil-Gewohnheiten und Vorlieben angepasst. Das Telefon stand für die Beschreibung bestimmter Persönlichkeitstypen bis hin zu dem Punkt, an dem ein Außenstehender in der Lage wäre – idealtypisch – den Besitzer anhand der Wahl des Telefons zu charakterisieren. Der Slogan von Nokia lautete sogar: „Connect yourself with a phone that’s been designed for you.“ Indem ein Hersteller seine Konsumententypen anhand von Persönlichkeitseigenschaften klassifiziert und entsprechend ein passendes technisches Instrument für ihn entwirft, schwingt sich die Performanz der Individualität zu neuen Höhen auf. Natürlich stellt dies eine willkürliche Ergänzung in dem Sinne dar, als dass dies kulturell bedingt und nur von Leuten entschlüsselt werden kann, die Kenntnis haben von den dargestellten Persönlichkeitstypen samt der mit ihnen jeweils assoziierten Wünsche hinsichtlich der Telefoneigenschaften.

So wie Mobiltelefone durch den Erwerb der neuesten Modelle ein Update erhalten, so kann die Individualität ebenso durch die Auswahl verschiedener Attribute der gewünschten Norm rekreiert werden. Die Selbst-Identität ist ein dauerhaftes Projekt, das Techniken des „Self-Fashionings“[5] von Diät, kosmetischer Behandlung, Sport, spiritueller Selbst-Hilfe bis zu dem Erwerb einer neuen Garderobe oder eines neuen Bekleidungstyps einschließt. Im Prozess des Self-Fashionings erwirbt ein Individuum ein erarbeitetes Repertoires an Körpertechniken und verfeinert verschiedene Merkmale durch die Imitation von Prestige. Der Erfolg des Self-Fashioning-Projekts hängt jedoch von dem Erwerb des „kulturellen Kapitals“ ab – oder von dem spezifischen Bündel an Wissen, durch das nicht nur das Individuum die Körpertechniken deutet, sondern auch der Beobachter; das heißt, sie müssen für alle Habitus-Inhaber verständlich sein. Kulturelles Kapital bezieht sich darauf, wie kulturelle Felder jeweils organisiert sind, insbesondere die disparaten

Anordnungen kultureller Merkmale innerhalb einer Bevölkerung. Kulturelle Merkmale weisen eine differenzierte Hierarchie der in einer bestimmten kulturellen Umgebung relevanten Stufen oder Fähigkeiten und von Wissensgebieten auf. Mit anderen Worten, der Körper ist mit einem kulturellen Kapital ausgestattet, um die den jeweiligen Rollen und Kontexten angemessenen Körpertechniken ausdrücken zu können. Dieses richtige Maß an kulturellem Kapital stellt sicher, dass die Performanz der einzelnen Körperteile sozial bedeutungsvoll und kulturell verständlich ist.

Fashioning the Body[6]

Körper sind „made up" im Sinn beider englischer Wortbedeutungen.[7] Sie werden durch den Erwerb von Körpertechniken konstruiert und durch die Art, wie Habitus und Lebensumgebung sie präsentieren, erfahrbar gemacht. So gesehen bildet die Kleidung eine Erweiterung des Körpers und seines Habitus und wird zu einer weiteren Körpertechnik, um den Körper auf seine Performanz vorzubereiten. Die Kleidungstechniken des Körpers sind sichtbare und primär kennzeichnende Formen der „Akkulturation": in der Art und Weise, wie wir unseren Körper tragen, um ihn in unserer sozialen Umgebung zu präsentieren, werden unsere Verhaltenskodizes durch unsere Kleidung festgelegt. Dazu gehört auch die Entlehnung anderer Körpertechniken, um etablierte Kodizes des Verhaltens und der Präsentation zu modifizieren und um neue zu kreieren.[8]

So wird die Art und Weise, wie wir unseren Körper kleiden, zu einem Barometer für unsere Körper-Habitus-Beziehungen. Als Individuen benutzen wir die Wahl an Textilien, Kleidung, Schmuck und Gestik zur Erweiterung des sozialen Körpers und verdeutlichen dadurch unser Verständnis des Selbst oder der Persönlichkeit als einzigartige Identität. Kleidung und Körperschmuck erzeugen so Unterscheidbarkeit. Durch unterschiedliche Körperstile unterscheidet sich ein Träger von dem anderen, eine Gruppe von der anderen. Mode-Techniken stellen zudem perfekte Mittel bereit, um durch visuell dargestellte, kalkulierte Überschreitungen mit sozialen Interaktionsregeln zu spielen oder sie gar umzukehren wie zum Beispiel bei den Mardi Gras Paraden.[9]

Kleidung ist weder einfach funktional noch symbolisch. Kleidungscodes sind technische Mittel, um die Beziehung zwischen einem bestimmten Körper und seinem Lebensmilieu zu artikulieren, ebenso wie den Raum, der durch die Körper besetzt und durch körperliche Performationen konstituiert wird. Kleidung konstruiert den Habitus des Selbst. Dadurch werden spezifische körperliche Performationen erreicht – einschließlich Darstellung, Präsentation, Repräsentation und Ritual. Gleichfalls schafft der Habitus Erkennungscodes sowie die Fähigkeit, den Körper mit solcher Akkuratesse zu lesen, dass die von den Darstellenden beabsichtigten Bedeutungen genau dem Schlüsselcode derjenigen entsprechen, mit denen man in Interaktion steht.

Ein Beispiel für diesen Prozess des Self-Fashionings liefert die Verwandlung der „Prinzessin von Wales“ von einer unbedeutenden Aristokratin in eine Prinzessin. Auf dem Höhepunkt ihres Zaubers illustrierte ein Buch mit dem Titel „The Princess of Wales Fashion Handbook“[10] diese Verwandlung, indem es nachzeichnete, wie sich ihr Geschmack in Sachen Kleidung und Designer, Frisuren, Make-Up und Gestik (Winken, Lächeln, Sitzen, Tanzen) veränderte.[11] Es handelte sich dabei um die Veränderung einer Kindergärtnerinnen-Garderobe zu der einer Prinzessin angemessenen Kleidung. In dem Buch ging es allerdings nicht nur um Dianas Verwandlung. Vielmehr liefert das Buch ein Handbuch für jeden, wie man sich das Beispiel von Diana als Modell zu Nutze machen könnte, um sich durch das Nachahmen von Prestige selbst neu zu kreieren. Der Ratgeber bezog sich auf die Redressur des Körpers durch die Anpassung von Dianas Kleidern an individuelle Körperformen sowie das Re-Design von Haaren und Kosmetik. Das Buch passte die königliche Etikette an alltägliche Lebensumstände an, zum Beispiel in einem Kapitel über Kleidung im Beruf. Kurzum, es handelte sich um eine moderne Anleitung, die gewöhnlichen Leuten helfen sollte, einer königlichen Persönlichkeit nachzueifern. Im Gegensatz zu Dianas „neuer“ schlanker Körperform, an der sie nach ihrer Hochzeit gearbeitet hat, geht das Buch davon aus, dass seine Leserinnen eine weniger perfekte Körperform haben, die einer Sanduhr- oder Birnen-Form gleicht, ohne Taille oder mit großem Vorbau. Auf diese Weise wurden Dianas Kleider-Ikonen den fehlerhaften Körpern gewöhnlicher Sterblicher angepasst.

Der Tenor des Moderatgebers spiegelte die instabile und dynamische Beziehung zwischen Körper und Habitus in der Art wider, wie sie durch Kleidung, Benehmen, Verhalten, Gestik und Gelegenheit geprägt wird. Der Stil, den wir durch unsere Kleiderwahl ausdrücken, artikuliert die Konturen unseres Habitus – selbst wenn es sich dabei nicht um einen königlichen handelt. Diana wurde als Rollenvorbild für das alltägliche Leben porträtiert. Nach ihrem dramatischen frühzeitigen Tod zeichnete das Buch „Diana: Her Life in Fashion“[12] ebenfalls die Entwicklung ihres persönlichen Stils nach, mit dem sie sich innerhalb der königlichen Familie sowie später auch außerhalb von ihr positionierte. Die britische Königsfamilie war bekannt für einen steifen und konservativen Umgang mit der Kleidung – abgesehen von einigen eigenwilligen Außenseitern wie der jüngeren Prinzessin Margaret, Prinzessin Alexandra und Prinzessin Michael of Kent. Diana entstammte einer anderen Generation, sie kannte sich in der Kunst der aristokratischen Kleidung nicht sehr gut aus. Für Diana wurde ihr Kleidungsstil zum Teil ihrer öffentlichen Person, sie bildete ein besonderes Talent darin aus, „ihre Gefühle und Absichten in ihrer Selbstdarstellung zum Ausdruck zu bringen und konzentrierte sich dabei stets auf die von ihr zu vermittelnde Botschaft“.[13]

Prägenden Einfluss auf Dianas Sinn für Kleidung hatte die Garderobe der ehemaligen amerikanischen Präsidentengattin Jackie Kennedy, die die Kultur des Weißen Hauses und die Rolle der First Lady revolutionierte und „als die modisch einflussreichste Frau ihrer Zeit“[14] galt. Diana studierte Jackies Kleidung, vor allem ihre „schlichte Eleganz der pastellfarbenen Kostüme [...] und analysierte die augenfällige Würde ihrer formalen Abendgarderobe“, die der Ursprung vieler Kleider Dianas war, „vor allem die Pillboxhüte“.[15] Oleg Cassini hatte den Hut so entworfen, dass er auf dem Hinterkopf saß und damit nicht Jackies toupierte Bouffant-Frisur derangierte. Diana hatte diese Taktik schnell erkannt, sie übernahm die Mode und ersetzte damit die überdimensionalen Hüte, ein Markenzeichen der britischen Royals, durch eine Kopfbedeckung, die Schlichtheit und Understatement vermittelte.

In den letzten Jahren ihres Lebens hatte Diana zu ihrem Stil gefunden:

„Lange vergangen waren die Zeiten, da das Hofpersonal ihr zusah, wie sie die Presseberichterstattung über sich selbst auf der Suche nach einer eigenen Identität verfolgte. Sie kleidete sich nicht länger, um Mitgefühl

werbend, sondern wählte vorteilhafte, bequeme Kleider, die ihre Figur betonten, ohne zu viel zu zeigen. Sehr wahrscheinlich las sie nicht einmal mehr die Urteile der Presse-Modegurus, die jetzt erklärten, ihre Schultern seien nach dem vielen Training im Fitnesscenter zu muskulös für tief ausgeschnittene, ärmellose Modelle. Der vielzitierte Ausspruch ‚Weniger ist mehr' kennzeichnete ihre neue Eleganz."[16]

Passenderweise, nur einige Monate vor ihrem Tod, nach der Scheidung und dem Verlust ihres königlichen Titels,

„warf sie symbolisch den Ballast ihrer Staatsgarderobe ab und ließ bei Christie's in New York ihre Kleider aus aufwendig besticktem Satin und juwelenbesetztem Samt versteigern."[17]

Ihre königliche Person wurde gegen ein ziviles Selbst ausgetauscht.

Die Beschäftigung mit Dianas öffentlichem Image wiederholte sich in den Medien bei der Vorbereitung anderer Bürgerinnen auf ihre Rolle als Prinzessinnen. Beispiel dafür ist der Verwandlungsprozess der mehrsprachigen Oxford-Absolventin und versierten Diplomatin Masako Owada, die im Jahr 1993 den japanischen Kronprinzen Naruhito heiratete. Von jüngerem Datum ist das Umstylen der in Australien geborenen Mary Donaldson als Vorbereitung auf ihre Hochzeit mit dem dänischen Kronprinzen Frederik im Jahre 2004. Mary unterzog sich einem rigorosen Trainingsprogramm in Sachen Selbstentwicklung, damit sie für ihre zukünftige Rolle mit dem nötigen Rüstzeug ausgestattet sein würde. Eingeschlossen war darin, „wie mit Menschen umzugehen, wie ein Raum zu betreten ist, wie man Smalltalk macht, wie man sich vor der Kamera darstellt",[18] wie man „kreativ" schreibt und wie man Dänisch spricht[19] und wie angemessene, königliche Kleidung zu tragen ist (ihr Casual-Style wurde durch zurückgenommene Eleganz ersetzt), wie der Kopf angemessen mit königlichen Hüten bedeckt wird (vor allem mit Pillbox-Hüten und Kappen im Stile der Flugbegleiterinnen) und sogar wie man in angemessen königlicher Manier winkt (mit wenig Handgelenkbewegung und höchst diszipliniert). In den Monaten nach ihrer Trauung schien es Konsens zu sein, dass Marys Verwandlung erfolgreich war: sie hatte sich die Körpertechniken einer königlichen Person angeeignet.[20]
Während einer der älteren Hofangestellten betonte, dass sie sich seit ihrer Hochzeit mit nichts anderem beschäftige als „Lernen, Lernen, Lernen", meinte ein dänischer Fan ermahnend: „Sie ist fantastisch... So

eine Natürlichkeit kann man nicht erlernen. Sie ist das Beste, was hier seit Ewigkeiten passiert ist.“[21] Der Beweis für die erfolgreiche Aneignung von Körpertechniken ist eben, dass man sie nicht bemerkt.

Die Erfahrung von Prinzessin Masako beinhaltet eine ähnliche Veränderung, jedoch mit einem anderen Ergebnis. Trotz ihrer eigenen Zweifel bezüglich ihrer Eignung für die „Einschränkungen und Obligationen des königlichen Lebens“,[22] wurde die Hochzeit in Japan mit großem Enthusiasmus begrüßt. Am Anfang erklärte sie, dass sie „einen Punkt der harmonischen Balance zwischen dem traditionellen ‚Modell‘ einer Kronprinzessin und ‚meiner Persönlichkeit‘ [eigene Hervorhebung]“ finden würde, aber der 1200-Mann starke imperiale Haushalt ließ ihre Reformbemühungen abblitzen und bewegte sie erfolgreich dazu, sie nach ihrem Bild von einer unterwürfigen Kronprinzessin umzugestalten:

„Ihr Auftreten wurde immer seltener. Ihre zuvor stylish-moderne Garderobe wich dem bewährten Stil des Hofes. Sie hielt ihren Blick und ihre Stimme gesenkt und, am störendsten von allem: es gab kein Zeichen für ein Baby, auf das alle warteten.“[23]

Auch wenn Masako sich des höfischen Protokolls bewusst war, so hatte sie nicht das Ausmaß eingeschätzt, in dem

„ihr gesamtes Leben als Kronprinzessin kontrolliert und reglementiert werden würde, um ihre Chancen auf eine Schwangerschaft zu maximieren.“[24]

„Als der Druck einen Thronfolger hervorzubringen zunahm, schien ihr Appetit auf Unabhängigkeit zu schwinden. Sie gab das Skifahren und das Wandern auf – ihre liebsten Freizeitbeschäftigungen – und blickte während ihrer seltenen Auftritte immer deprimierter und resignierter auf das Leben.“[25]

Zwar gebar sie im Jahr 2001 einen Nachkommen, das geliebte Mädchen Aiko, doch bedeutete dies in einem Gesellschaftssystem, in dem nur männliche Nachkommen die monarchische Nachfolge antreten dürfen, Probleme bei der Erbfolge. Als der Druck, einen geeigneten Thronfolger zu zeugen, nicht nachließ, erlitt Prinzessin Masako, wie berichtet, einen großen (physischen wie psychischen) Zusammenbruch. Ungewöhnlicherweise erklärte der Kronprinz Naruhito, als er zu der dänischen Verlobung gratulierte, seine Frau könne ihn nicht begleiten, da sie eine „Gefangene im Palast“ geworden war, der es nicht erlaubt sei, ins Ausland zu reisen, und dass sie „physisch und mental erschöpft“

sei – ein weit entferntes Bild von der selbstbewussten, kunstvoll ausstaffierten Braut in der 12-lagigen, 13,6 Kilo schweren Festrobe, die sie zu ihrer Hochzeit trug.

Von der Prinzessin verlangte man, dass sie ihren Blick zu senken und im Flüsterton zu sprechen habe, ihren Kimono dreimal täglich wechseln solle, drei Schritte hinter ihrem Mann zu gehen habe, vierzehn Tage im Voraus um eine Reise nach Tokio bitten müsse und in der Öffentlichkeit nur nach Aufforderung erscheinen dürfe. Sie hatte kein eigenes Geld und nicht die Erlaubnis, ein eigenes Telefon zu besitzen. Der Kronprinz endete, „es gab Ansätze Masakos Karriere zunichte zu machen, ebenso wie ihren Charakter, der auf dieser Karriere basiere.“[26] Mit dieser Behauptung mag Naruhito Mary gewarnt haben, was ihr noch blühen könnte. Sicherlich wurden Vergleiche zwischen dem Schicksal von Masako und „der Tragödie von Diana“ angestellt, die, nachdem ihre Märchenhochzeit aufgelöst war, schließlich als globaler Superstar ohne Bühne übrig blieb.

Diese Beispiele illustrieren den Punkt, dass selbst in unserer individualistischen Kultur und Obsession mit einzigartiger Identität der Anspruch auf Persönlichkeit mit unserem Habitus konkurrieren muss. Im Falle von Bürgerlichen, die Prinzen heiraten, sind diese nicht länger individuelle Persönlichkeiten, sondern ein Rädchen im Getriebe der Staatsmaschinerie, untergeordnet unter Ritualen, Routinen und Erwartungen an ihre Rolle – nicht in „ihrem“ persönlichen Verständnis vom Selbst. Die Hofleute um sie herum gehen ihnen voraus und verfolgen sie, die Einführung eines neuen Amtsinhabers in die Regeln des höfischen Lebens ist damit von allergrößter Wichtigkeit für das Überleben des Regimes. Persönlichkeit, Charakter, Geschmack und Neigungen haben hinter königlicher Etikette und Protokoll zurückzutreten. Der Körper, Geist und Habitus neuer Prinzessinnen muss durch das Einüben neuer Körpertechniken in königliche Personen umgestaltet werden, die durch distinktive Merkmale und Rollen als solche erkannt werden. Sie sind nicht länger Individuen, sondern Besitzer eines Habitus – nichts als Schauspieler im Prunk des Königshauses.

In der westlichen Kultur gibt es eine Reihe von Schlüsselwegen des „Self-Fashioning“. Für den Erwerb von zwei Hauptmodalitäten eines sozialen Körpers, des „Geschlechter-Selbst“ (gendered self) und des „konsumierenden Selbst“ (consuming self), sind Techniken des

Re-Fashioning[27] und der Disziplinierung des Körpers zentral. In einem Buch mit dem Titel „Everything About Me is Fake – And I'm Perfect!" reflektiert Supermodel Janice Dickinson über die Realität ihres „Supermodelltums". Ihr Leben war „ein Buffet von Chirurgie, Kotzen, Drogen und Sauferei" auf der Suche nach perfekter weiblicher Schönheit: „Schönheit ist Schmerz – für deine Schönheit musst du leiden."[28] Auf dieser Suche hat sie, wie unzählige andere Celebrities, kosmetisch-chirurgische Prozeduren auf sich genommen, einschließlich Brustimplantaten, Bunectomy,[29] Augenliedoperation, Porzellankronen, ein Augenbrauenlifting und Botoxinjektionen. Wie die Kritikerin Antonella Gambotto schreibt, „ist hier eine Welt, in der sich Frauen deformieren, um dem Design von Kleidern konform zu gehen." Laut Dickinson sieht selbst Cindy Crawford nicht von Geburt an aus wie Cindy Crawford: „[ein] hoch bezahltes Team hat sie zusammengefügt. In einem bestimmten Badeanzug gut auszusehen, hängt ab von Brustimplantaten, monatelanger Diät, Rauchen als Mittel zur Gewichtsabnahme, null Luftfeuchtigkeit, drei in Vier-Stunden-Schichten arbeitenden Stylisten, einem Make-up Artisten, Haar-Stylisten, Topfotografen, dem Nachnähen einer Naht, Handwerkerklammern (um dem Anzug Halt zu geben) und der Retuschierung."[30] Schließlich sind es aber nicht nur Models, die dem aktuellen Schönheitsideal nacheifern. Dickinson bemerkt:

„Es bringt mich um zu wissen, wie viele Mädchen sich heute gegenseitig darin auszustechen versuchen, wie die Modells der Magazine auszusehen, wo es doch an diesem Punkt einfach ‚technisch unmöglich' [Hervorhebung der Autorin] ist: Du schaffst es nicht, dass sich menschliches Fleisch wie die perfekt arrangierten Pixel eines Künstlers verhält."[31]

Geschlechter-Selbst

Wie diese Beispiele zeigen, ist die Konstruktion einer Geschlechter-Identität ein absichtsvoller und komplexer Prozess – ungeachtet der Tatsache, dass unser Geschlecht (sex) biologisch determiniert ist. Geschlecht (im Sinne von Gender) ist eine Körpertechnik „par excellence", und sowohl Weiblichkeit als auch Männlichkeit sind höchst fabrizierte und arbiträre Konstrukte. Die Beispiele der (erst durch Heirat gewordenen) Prinzessinnen und der Supermodells veranschaulichen die Extreme von Techniken der Weiblichkeit, da sie einerseits auf

exzessive Praktiken der Selbst-Leugnung, des Masochismus und der Entbehrung zurückgreifen und andererseits auf Selbst-Besessenheit, Narzissmus und Exzess. Zentral in diesem Prozess ist der Wunsch nach der Neugestaltung von Körper und Selbst in einer physischen Form und mit einem psychischen Charakter, verfügbar für Medien und Öffentlichkeit sowie entsprechend für die höfische Gesellschaft[32] und die Modelindustrie.[33] Die Imitation von Prestige, technisches Training (Selbst-Hilfe Re-Modellierung) und der Erwerb eines „stilistischen" Repertoires bilden wichtige Komponenten in diesem Prozess. Der Körper wird in die gewünschten Attribute von Weiblichkeit gekleidet – Sanftmut, Passivität, Performativität als Spektakel von Unterwürfigkeit und Fürsorge.

Zentral für diese Attribute ist der Zwang, Körper und Geist zu disziplinieren, indem das Selbst verleugnet und den Erwartungen und Diktaten anderer angepasst wird. Beispiele dafür liefern Diät, Body-building, erlernte Verhaltensformen, Gestik und selbst der Gebrauch der Sprache.[34] Im Kern besteht eine Spannung zwischen dem Impuls, einerseits ein Spektakel zu sein und andererseits die Konvention, ein schickliches und zurückhaltendes Erscheinungsbild aufrechtzuerhalten. Trotz der ostentativen Revision der idealen Vorstellungen von Weiblichkeit (Feminismus, Girlpower, „Glass Ceiling"-Programme[35]) bestehen traditionelle Vorstellungen von Weiblichkeit in der westlichen Konsumkultur weiterhin fort. Selbst wenn sich Frauen ostentativ dazu entscheiden, sich dem System zu widersetzen und sich provokativ kleiden – wie zum Beispiel manche weiblichen Popstars – ‚werden sie, sobald sie Mutter sind, unter Kontrolle gebracht (wie etwa Madonna, Posh Spice/Victoria Beckham) oder umgehend verunglimpft, wenn sie entsprechend der Standards öffentlicher Moral abstürzen.

Männlichkeit ist ebenfalls erlernt, aber in diesem Fall ist Geschlecht eine Körpertechnik, die eine gewisse Machtausübung legitimiert. Wenn Weiblichkeit durch Attribute wie Schwäche, Passivität, Unterwürfigkeit, Selbst-Kontrolle, Fürsorge und Emotionalität charakterisiert ist, dann impliziert Männlichkeit die gegensätzlichen Eigenschaften: Stärke, Aggression, Dominanz, Kontrolle und Entschlossenheit. Zusammen scheinen diese komplementären Eigenschaften das „Ganze" der Geschlechteridentitäten zu formen, aber so wie Vorstellungen von Geschlecht ins Wanken geraten, wird durch das Aufkommen von neuen

Formen der Weiblichkeit und Männlichkeit – und der Entwicklung anderer sexueller Identitäten – auch eine der zentralen Körpertechniken gegenwärtiger westlicher Kultur destabilisiert.

Konsumierendes Selbst

Die westliche Kultur ist aufgebaut auf Konsumentenbeziehungen zwischen Produktion und Konsumption. Auch die Ausbildung distinktiver Persönlichkeitstypen und Rollenmodelle in unserer Kultur hat diesen Ethos verkörpert.[36] Während Individuen in ihrer Suche nach Akzeptanz (um in die Gesellschaft zu „passen") nach Einzigartigkeit und Differenz streben, hängt der Erfolg der Konsumgesellschaft von individuellen Konsumenten ab, von denen jeder Waren und Dienstleistungen erwirbt, um dieselben Träume und Ziele zu verwirklichen. Zygmunt Bauman argumentiert:

„Was auch immer die Rationalität der Konsumgesellschaft bedeutet, sie beruht nicht in starker Opposition zu der Gesellschaft der Produzenten eines ‚soliden' Stadiums der Moderne auf der Universalisierung rationalen Denkens und Handelns, sondern auf einem freien Regime irrationaler Leidenschaften (genau wie Routine auf dem Wunsch nach Vielfalt, Uniformität auf dem Erkennen von Vielfalt und Konformität auf der Befreiung der Handelnden beruht)."[37]

„Die Rationalität der Konsumkultur ist aufgebaut auf der Irrationalität ihrer individualisierten Akteure",[38] so Baumann weiter. Moderner Konsum ist zu einem integralen Bestandteil der Konstruktion moderner Identitäten geworden, indem er zum Mittel wird, Bedeutungen zu kreieren, Identität zu fördern, Distinktion auszudrücken und seinem Vergnügen nachzugehen. In der Tat ist Konsum zur Bedingung der Postmoderne geworden. Wir entwerfen Lebensstile durch das Kaufen von Identitätsattributen und Status, durch den wir die gewünschte Vorstellung des Selbst stärken oder ein neues Selbst durch Anschaffungen und Inhalte des Geschmacks neu erfinden. Durch die Wahl von Kleidung, Körperschmuck, weichem Mobiliar wie Bettwäsche, Vorhängen und Inneneinrichtung können wir vom urbanem Schick zum nostalgischen Country-Look, von industrieller „Edginess" zu traditioneller Formalität wechseln – einfach durch das Einlesen der Kreditkarte.

Wir konsumieren Bilder und Ideale, denen wir nacheifern, und diese treiben unser Konsumverhalten an – eine radikale Ausweitung von Mauss' Beobachtungen zum menschlichen Verhalten. Zurückbezogen auf die früheren Beispiele der Umwandlung bürgerlicher Körper in königliche Personen, stellt Bauman nüchtern die zentrale Bedeutung des Konsums für die Produktion von Identität fest:

„*In der 2000er Version von ‚Cinderella' auf Channel 4, nimmt der Prinz übrigens an, dass der magische Berg, auf dem Cinderella ihr Ballkleid erhielt, eine Shopping-Mall sein muss.*"[39]

Schlussfolgerung: Modische Körper, exotische Körper, alltägliche Körper

Ob wir uns selbst nun als modische Körper oder als alltägliche Körper empfinden, Körperarbeit durch den Erwerb von Körpertechniken sowie das Re-Fashioning unserer Vorstellung vom Selbst sind der Schlüssel dazu, wie wir Kleidung und Körperschmuck einsetzen, um unsere Persönlichkeit zu formen. In diesem Prozess machen wir historische und kulturelle Anleihen aus anderen Zeiten, Orten und Kulturen. Und während wir unser Modesystem und unsere körperlichen Konventionen als normativ verstehen, gibt es zunehmend Beweise dafür, dass auch andere Kulturen ihre Körper und Identitäten absichtsvoll konstruieren. Auch sie erfinden und überarbeiten ihre Identitäten neu. Während wir an andere Kulturen mit dem Duft der „Exotik" denken, handelt es sich einfach um andere Systeme von Körpertechniken, Kleidung und Schmuck.[40] Körperarbeit findet nie ein Ende, und Kleider werden immer „Leute machen".

Anmerkungen

1 Robert Brain: The Decorated Body. London 1979, S. 9.
2 Marcel Mauss: Techniques of the Body. In: Economy and Society 2 (1), 1970, S. 70–87; Marcel Mauss: A Category of the Human Mind: The Notion of Person. The Notion of Self. In: Michael Carrithers, Steven Collins und Steven Luke (Hg.): The Category of the Person. London 1985, S. 1–25.
3 Vgl. dazu ausführlich: Jennifer Craik: The Face of Fashion. London 1994.
4 Mike Featherstone: The Body in Consumer Culture. In: Mike Featherstone, Mike Hepworth und Bryan Turner (Hg.): The Body. Social Process and Cultural Theory. London 1991, S. 170–196; Dorothy Noyes und Regina Bendix: Introduction. In Modern Dress. Costuming the European Social body, 17th – 20th Centuries. In: The Journal of American Folklore 111 (440), Spring 1998, S. 107–114.

5 Der Begriff „Self-Fashioning“ setzt sich zusammen aus dem Substantiv „Self“ (engl.: das Selbst) und dem Verb „to fashion“ (engl.: fertigen, kreieren, ausarbeiten). Demnach ließe sich Self-Fashioning mit Selbst-Kreation oder Selbst-Fertigung übersetzen. Die Bedeutung der Mode als Mittel, mit dem dieser Prozess materiell gestaltet wird – in der englischen Bezeichnung (Fashion) unmittelbar impliziert – bliebe dabei allerdings ausgeblendet. Die Bezeichnung „Self-Fashioning“ oder auch „Body-Fashioning“ (Körper-Kreation) und Re-Fashioning (Umgestaltung) wird daher mangels adäquater Übersetzungsoptionen im Deutschen aus dem Englischen übernommen [Anm. d. Übersetzerin].
6 Vgl. zu dem Begriff „Body-Fashioning“, Anmerkung 5.
7 „Made-up“ kann im Englischen sowohl bedeuten „frei erfunden, ausgedacht“ als auch (von Make-up) „geschminkt“; vgl. auch das Verb „to make up“ im Sinne von „fertigen, herstellen, produzieren“ [Anm. d. Übersetzerin].
8 Elke Gaugele: Unter dem Kleid sitzt immer Fleisch – Plastische Körper und formende Blicke der Kleiderreformbewegung um 1900. In: Patricia Brattig (Hg.): in.femme fashion 1780–2004. Die Modellierung des Weiblichen in der Mode. Stuttgart 2004, S. 59–81.
9 Vgl. Grant McCracken: Culture and Consumption. New Approaches to the Symbolic Character of Consumption, Goods and Activities. Bloomington 1990.
10 Sue James: The Princess of Wales Fashion Handbook. London 1984.
11 Craik: The Face of Fashion, S. 62–64.
12 Giorgina Howell: Diana. Ihr Stil, ihre Kleider, ihre Designer. München 1998.
13 Howell: Diana, S. 14.
14 Howell: Diana, S. 166.
15 Howell: Diana, S. 166–168.
16 Howell: Diana, S. 182.
17 Howell: Diana, S. 18, 200–209.
18 Vgl. Anthony Dennis: „So, This Princess Walks into a Bar...“ In: Sydney Morning Herald 15./16. Mai 2004, S. 1, 10, hier S. 10.
19 Vgl. Deborah Smith. Your Extreme Makeover Starts Here – Tame the Slang and Drop the Twang. In: Sydney Morning Herald 15./16. Mai 2004, S. 10.
20 Vgl. Smith: Your Extreme Makeover, 10 und Peter Fray: Homegrown Royal New Jewel in the Crown. In: Sydney Morning Herald, 15./16. Mai 2004, S. 1, 11.
21 William Langley: Bright New Star. In: Australian Woman’s Weekly August 2004, S. 38–46.
22 William Langley: Princess Masako. Prisoner in Her Own Palace. In: Australian Women’s Weekly Juli 2004, S. 62–68, hier S. 67.
23 Langley: Princess Masako, S. 68.
24 Langley: Princess Masako, S. 65.
25 Langley: Princess Masako, S. 68.
26 Langley: Princess Masako, S. 65.
27 „Re-Fashioning“ im Sinne von „Umgestaltung“, vgl. zum Begriff auch Anm. 5 [Anmerkung der Übersetzerin].
28 Vgl. die Rezension von Antonella Gambotto: A Model Train Wreck. In: Australian, 20. August 2004, S. 18.
29 Bei der Bunectomie wird ein Knochen im großen Zeh entfernt, in diesem Fall, damit Dickinson die spitzen High-Heels von Manolo Blahnik tragen konnte!
30 Zitiert nach Gambotto: A Model, S. 18.
31 Zitiert nach Gambotto: A Model, S. 18.
32 Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft. Neuwied 1969; Noyes/Bendix: Introduction, S. 110/111.
33 Vgl. Harriet Quick: Catwalking. A History of the Fashion Model. London 1997.

34 Bryan Turner: The Discourse of Diet. In: Mike Featherstone, Mike Hepworth und Bryan Turner (Hg.): The Body. Social Process and Cultural Theory. London 1991, S. 157–169.
35 „Glass-Ceiling"-Programme richten sich an Karriere orientierte Frauen, die an die Spitze ihres Berufsfeldes gelangen wollen, in denen ihnen der Aufstieg in die höchste Position jedoch durch unsichtbare Barrieren erschwert wird.
36 McCracken: Culture and Consumption.
37 Zygmunt Bauman: Consuming Life. In: Journal of Consumer Culture 1 (1) 2001, S. 9–29, hier S. 17.
38 Bauman: Consuming, S. 17.
39 Bauman: Consuming, S. 25.
40 Jennifer Craik. Exotic Impulses in Fashion. In: Southern Review 26 (3) 1993, S. 397–418.

Literatur

Bauman, Zygmunt: Consuming Life. In: Journal of Consumer Culture. 1 (1) 2001, S. 9–29.
Brain, Robert: The Decorated Body. London 1979.
Craik, Jennifer: Exotic Impulses in Fashion. In: Southern Review 26 (3) 1993, S. 397–418.
Craik, Jennifer: The Face of Fashion. London 1994.
Dennis, Anthony: „So, This Princess Walks into a Bar...". In: Sydney Morning Herald 15./16. Mai 2004, S. 1 u. 10.
Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Neuwied 1969.
Featherstone, Mike: The Body in Consumer Culture. In: Featherstone, Mike, Mike Hepworth und Bryan Turner (Hg.): The Body. Social Process and Cultural Theory. London 1991, S. 170–196.
Fray, Peter: Homegrown Royal New Jewel in the Crown. In: Sydney Morning Herald 15./16. Mai 2004, S. 1 u. 11.
Gambotto, Antonella: A Model Train Wreck. In: Australian 20. August 2004, S. 18.
Gaugele, Elke: Unter dem Kleid sitzt immer Fleisch – Plastische Körper und formende Blicke der Kleiderreformbewegung um 1900. In: Brattig, Patricia (Hg.): in.femme fashion 1780–2004. Die Modellierung des Weiblichen in der Mode. Stuttgart 2004, S. 59–81.
Howell, Giorgina: Diana. Ihr Stil, ihre Kleider, ihre Designer. München 1998.
James, Sue: The Princess of Wales Fashion Handbook. London 1984.
Langley, William: Bright New Star. In: Australian Woman's Weekly. August 2004, S. 38–46.
Langley, William: Princess Masako. Prisoner in Her Own Palace. In: Australian Women's Weekly. Juli 2004, S. 62–68.
Mauss, Marcel: A Category of the Human Mind: The Notion of Person, The Notion of Self. In: Carrithers, Michael ,Steven Collins und Steven Luke (Hg.): The Category of the Person. London 1985, S. 1–25.
Mauss, Marcel: Techniques of the Body. In: Economy and Society 2 (1) 1970, S. 70–87.
McCracken, Grant: Culture and Consumption. New Approaches to the Symbolic Character of Consumption, Goods and Activities. Bloomington 1990.
Noyes, Dorothy und Regina Bendix: Introduction. In Modern Dress. Costuming the European Social body, 17th – 20th Centuries. In: The Journal of American Folklore 111 (440) Spring 1998, S. 107–114.

Quick, Harriet: Catwalking. A History of the Fashion Model. London 1997.
Smith, Deborah: Your Extreme Makeover Starts Here – Tame the Slang and Drop the Twang. In: Sydney Morning Herald 15./16. Mai 2004, S. 10.
Turner, Bryan: The Discourse of Diet. In: Featherstone, Mike, Mike Hepworth und Bryan Turner (Hg.): The Body. Social Process and Cultural Theory. London 1991, S. 157–169.

Elke Gaugele

Drags, Garçones und Samtgranaten

Mode als Medium der Gender(de)konstruktion

Für eine Kulturanthropologie des Textilen liegt die Brisanz postmoderner feministischer Konzepte darin, dass Mode als ein Medium der Geschlechter(de)konstruktion sowohl in theoretischer wie in ästhetisch-praktischer Dimension einen zentralen Stellenwert, gar den eines Politikums einnimmt. Hybridformen[1] der Geschlechter oder wie mittels Kleidung tradierte Geschlechtergrenzen überschritten wurden, untersucht der folgende Beitrag anhand unterschiedlicher Beispiele aus der Modegeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Hier stehen ästhetische Strategien vestimentären Gender-Crossings[2] im Mittelpunkt, die exemplarisch zur theoretischen wie anschaulichen Einführung in die Funktion von Kleidung als Medium der Gender(de)-konstruktion dienen.

Kleidung als Medium der Gender(de)konstruktion

Kleidung ist als Körperhülle ein zentrales Medium zur Konstituierung der Kategorie Geschlecht. Kleidung ist historisch wie gegenwärtig eine diskursive Praxis, mit der Männlichkeit und Weiblichkeit erzeugt und in einer Dichotomie aufrechterhalten werden. Die theoretischen Grundlagen hierfür sind auf drei Ansätze zurückzuführen.

Erstens ist Kultur als ein Gewebe zu verstehen, in dem nach Emile Durkheim „Sachen auf der selben Stufe stehen wie die immateriell institutionalisierten Verhaltensregeln und Zwänge“.[3] Demnach stellen Kleidungsstücke materialisierte Formen gesellschaftlichen Handelns dar.

Zweitens wird, an das ethnomethodologische Konzept des „doing gender“ anknüpfend, Zweigeschlechtlichkeit in der alltäglichen Interaktion immer durch konkretes Handeln erzeugt. Geschlecht, so formuliert es Carol Hagemann-White, ist nicht etwas was wir „haben“ oder „sind“, sondern „etwas was wir tun“.[4] Also auch das, was wir uns tagtäglich anziehen.

Mit meiner Kleidung trage ich individuell aktiv zur Konstituierung des Systems der symbolischen Zweigeschlechtlichkeit bei – oder auch zu dessen Irritation und Verschiebung.

Drittens ist für das Konzept der Kleidung als Medium der Geschlechterkonstruktion auch der Begriff der Performanz nach Judith Butler elementar. Butler radikalisiert das Prinzip des „doing-gender" insofern, als sie mit dem Performanzbegriff die philosophische Tradition der Dichotomisierung von „Natur und Kultur" aufhebt und damit auch die essentialistische Idee eines „genuin weiblichen Wesens".

„Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (gender)", so Butler, „liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese ‚Äußerungen' konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind."[5]

Auf Kleidung – und auf das Verhältnis von Körper und Hülle – übertragen, bedeutet dies, dass es so etwas wie einen „natürlichen Körper" nicht gibt. Es existiert lediglich ein kulturell verstandener, der über das Medium Bekleidung im Sinne einer Körpertechnik (Marcel Mauss) in seinen soziokulturellen Vorstellungen immer wieder neu hergestellt wird.

Die Stofflichkeit von Bekleidung ist eine Form der diskursiven Praktiken, die diese kulturellen Konstruktionen der Geschlechterdifferenz in ihren soziohistorischen Rollen und Körpermodellierungen „performativ" in die Wirklichkeit transformieren. Ein performativer Akt, so Judith Butler, vollzieht und produziert das, was er benennt. Performativität ist kein einmaliger Akt, sondern die Wiederholung von Normen und Attributen in einem Ausmaß, in dem diese handlungsähnlichen Status erlangen. So kommen in der Konstruktion der Bekleidung durch Schnitt, Farbe, Form und Stoff soziokulturelle Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit zum Tragen. Körperbilder werden durch vielfache, andauernde Wiederholungen gefestigt und dabei wird auch der Glaube an ihre „Natürlichkeit" produziert.[6]

Über Kleidung wird den TrägerInnen normativ die spezifische Darstellung einer Geschlechtsidentität vermittelt, die zudem von einer heterosexuellen Kohärenz zwischen „Innen" und „Außen" in Gestalt eines sogenannten „geschlechtsspezifischen" Bekleidungsstils ausgeht.[7]

Die Ordnung des „Systems der symbolischen Zweigeschlechtlichkeit"[8] materialisiert sich über Bekleidung nicht nur in ihrer ästhetisch-leiblichen Dimension, sondern auch auf der Ebene der Festigung von

Verhaltensnormen. Denn Kleidung als Medium der Geschlechterkonstruktion wirkt wie eine Membran oder ein „normativer" Transmitter auch nach innen: Sie formt im Sinne einer Körpertechnik den Leib, die Haltung und Bewegungsmöglichkeiten und beeinflusst dabei immer auch die innere Haltung, die Gefühle und Psyche ihrer TrägerInnen.[9] Doch ist das Textile auch ein leicht wandelbares Medium, das sowohl ein breites Spektrum an individuell-gestaltbaren Ausdrucksmöglichkeiten birgt als auch in seiner Wandelbarkeit eine Körpertechnik ist, die das Potential zur Dekonstruktion und Überschreitung der Geschlechterdifferenz hat. Geschlechtsidentität ist so gesehen weder historisch noch gegenwärtig etwas „substantiell Seiendes".
Welche Hybridformen der Geschlechter durch eine gezielte Vermischung von kulturellen Codes für „Männlichkeit" bzw. „Weiblichkeit" in der Kleidungsgeschichte der Moderne und Postmoderne geschaffen wurden, wird im Folgenden analysiert.

Männinnen und Garçones

In den Grundwidersprüchen der Aufklärung, so meine These, ist die gesellschaftliche Dynamik zur Überschreitung der Geschlechtergrenzen in der Mode bereits angelegt. Mode, so sieht es Barbara Vinken, könne seit den Anfängen der Haute Couture überhaupt nur als Crossdressing oder Travestie angemessen erfasst werden.[10] Angesichts der textilen Geschlechterdifferenz, durch welche die Mode des 19. Jahrhunderts das Programm der bürgerlichen Geschlechterpolarisierung zum Ausdruck bringt, scheint eine solche Aussage zunächst widersinnig.
Denn mit der Französischen Revolution kommt auch der bürgerliche Code der Zweigeschlechtlichkeit zum Tragen. Männlichkeit und Weiblichkeit werden in der bürgerlichen Gesellschaft nicht nur als polarisierte Bilder entworfen, sondern die Geschlechterdifferenz nimmt nun den ersten Platz der vestimentären Sozialdistinktion ein.
Männlichkeit tritt als Welt des „Seins" in Gestalt des schlichten, dunklen Männeranzugs in Erscheinung, durch den Vernunft, Sachlichkeit und Ökonomie, aber auch Identität und Authentizität verkörpert werden sollen. Daran gebunden ist ein soziales Verdikt, in dem jegliche männliche Prachtentfaltung mit Effeminierung gleichgesetzt wird, während der gesamte Bereich des Textilen und der Mode Frauen zugeschrieben wurde. Stofflichen Glanz bekommt das Geld des bürgerlichen

Mannes nur in der Frauenkleidung. Das Frauenkleid, Repräsentant des männlichen Sozialstatus, wird der Welt des „Scheins" zugeordnet. Trotzdem definiert die Aufklärung Weiblichkeit als naturgegebene Anmut und Zierde und darüber hinaus als Sphäre der Sinnlichkeit und Intimität.

„Der Zweck des [weiblichen; E.G.] Putzes ist es zu gefallen", schreibt 1806 das Journal des Luxus und der Moden. „Um diesen Zweck zu erreichen muss der Putz auf eine geschickte Art die Reize der Frau erhöhen, alle ihre schönen reizenden Formen bemerkbar machen."[11]

Hier wird deutlich, wie sehr mit der stofflichen Konstruktion von Weiblichkeit zugleich ein Regime visueller Lust verankert wird: das des männlichen Voyeurismus und seiner Schaulust am Körper und Kleid der Frau. Nach Laura Mulvey projiziert der bestimmende männliche Blick seine Phantasie auf die weibliche Gestalt:

„In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, [...] sie konnotieren ‚Angesehen-werden-wollen'." [12]

Demgegenüber wird der Körper des bürgerlichen Mannes – im Gegensatz zur höfischen Männlichkeit – nicht primär sexuell konnotiert. „Der Mann ist nur in wenigen Augenblicken Mann", schreibt Jean Jacques Rousseau 1762, „die Frau aber ihr ganzes Leben lang Frau. Alles erinnert sie unaufhörlich an ihr Geschlecht."[13] Diese programmatische Festschreibung von Frauen auf ein „Geschlecht" indiziert darüber hinaus eine weitere Dimension der Sexualisierung des weiblichen Körpers und der Frauenkleidung: die der Fetischisierung. Der Fetischismus wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur theoretisch von Karl Marx und Sigmund Freud zur Struktur der westlichen Industriegesellschaft und des männlichen Subjekts erklärt, sondern entwickelt sich parallel dazu auch zu einem alltagskulturellen Phänomen im Umgang mit Textilien. Als zentrales Konstitutivum bürgerlichen Begehrens ist er das Bindeglied zwischen der männlichen Schaulust und der Konstruktion von Weiblichkeit als Sinnlichkeit und Erotik. Denn die Repräsentation heterosexuellen Begehrens richtet sich nicht nur forciert auf einzelne Fragmente des weiblichen Körpers, sondern darüber hinaus insbesondere auf spezifisch weibliche Kleidungsstücke und textile Materialien.[14] Auch durch die Entwicklung von Fotografie und Film wird diese visuelle Geschlechterstereotypie verbreitet, die sich

bis heute als Teil unserer Begehrensstrukturen fortgeschrieben hat.[15] Doch birgt gerade die oben beschriebene asymmetrische Konstruktion der Geschlechterdifferenz die gesellschaftliche Dynamik zur Überschreitung der Geschlechtergrenzen in der Kleidung der Moderne und Postmoderne in sich. Der Grundwiderspruch des bürgerlichen Geschlechter- und Egalitätsdiskurses wird – wenn auch in unterschiedlichen Ausformulierungen – bereits an den folgenden beiden Beispielen der Frauenkleidung aus dem Jahr 1800 sichtbar (Abb. l).

Im Empirekleid (links), das als Vorläufer der Reformkleidung angesehen werden kann, ist bereits das Bedürfnis nach der Erweiterung körperlicher Mobilität von Frauen umgesetzt – eine Forderung, bei der auch Teile der bürgerlichen Frauenbewegung die Reformkleidung als Medium der Frauenemanzipation propagierten. Sowohl durch das Empirekleid als auch durch die nachfolgende Reformkleidung – und trotz der zum Teil darunter getragenen Hosen – sollten die symbolischen Grenzen einer textilen Zweigeschlechtlichkeit ganz bewusst eingehalten werden, um die „Weiblichkeit" von Frauen nicht zu zerstören. Doch lässt sich parallel dazu das Tragen von Männerkleidung als ästhetische Strategie zum Ausdruck weiblicher Egalität in der bürgerlichen Gesellschaft erkennen.

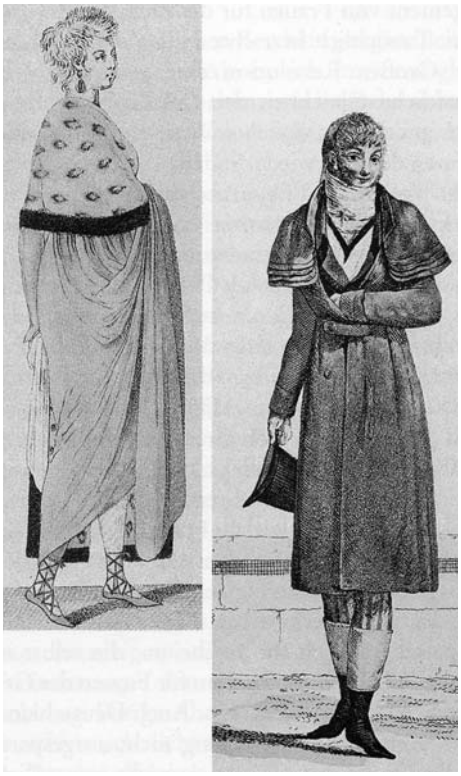


Abb. 1: „Elle le suit". Modekupfer um 1800.

Im Verlauf der Französischen Revolution übernehmen Frauen verstärkt Elemente der Männerkleidung, was zugleich als Beginn des historischen Prozesses, einer sogenannten „Vermännlichung" der modernen Frauenkleidung, angesehen werden kann.

1797 berichtet das Journal des Luxus und der Moden, dass die Männertracht Mode der französischen und deutschen Damen geworden sei. Frauen, die die vestimentären Geschlechterrollen dergestalt durchkreuzten, wurden um 1800 „Männinnen" genannt. „Amazonisch", ursprünglich Synonym

für reitende Frauen, avancierte zum universellen Begriff modischer Varianten mit männlichem Einschlag.[16] Charakteristisch für diese insbesondere zwischen 1797 und 1808 getragene Mode waren nicht nur ein Kurzhaarschnitt, sondern auch der Amazonenmantel im Stil eines Offiziersmantels sowie Hosen und Schuhe mit flachen Absätzen.

Um die „natürliche Ordnung" der Geschlechterklassifizierung durch Textilien wiederherzustellen und dadurch auch die des bürgerlichen Staates zu festigen, wurden Polizeiverordnungen gegen diese Kleidung erlassen.

So verschwand das Erscheinungsbild der „Männin" im 19. Jahrhundert fast völlig, nur vereinzelt kleidete sich eine Frau, so z.B. George Sand, wie ein „Mann" und brachte so ihren Anspruch auf Egalität, ihre Intellektualität und Mobilität symbolisch zum Ausdruck.[17] Sich durch männlich codierte Kleidung der Sexualisierung weiblicher Subjektivität zu widersetzen und einer fetischisierten Darstellung von „Weiblichkeit" zu entkommen, war im 19. Jahrhundert selbst für die Frauen der Frauenbewegung unvorstellbar, da eine solche ästhetische Darstellung im strikten System der Geschlechterpolarisierung eine Existenz jenseits jeglicher Vorstellungen eines „Frau-Seins" bedeutet hätte.

Erst im Garçone-Stil der 1920er Jahre wurden die Geschlechtergrenzen wieder bewusst von lesbischen Frauen, aber auch in Künstlerinnenkreisen und von weiblichen Intellektuellen durch Crossdressing verwischt. Hier lassen sich unterschiedliche Strategien der Hybridisierung erkennen.

So gab es Frauen, die sich durch das Tragen von Männeranzügen an den gesellschaftlich definierten, vorgegebenen Rollenstereotypen orientierten. Dieser Rollentausch wurde in der lesbischen Subkultur weniger als Ausdruck der Nachahmung oder Anpassung an heterosexuelle Beziehungsmuster, denn als Auseinandersetzung über die Verschiedenheit lesbischer Lebensstile verstanden. Die Zusammenstellung heterogener Elemente, die eine genaue Zuordnung des Repräsentierens gemäß den Maßstäben der dominanten Kultur nicht zulassen, ist ein weiteres Prinzip der Crossdresserinnen der Moderne.[18] Durch die Mischung von weiblich und männlich konnotierten Kleidungsstücken und Accessoires wie Rock, Jackett, Krawatten und Blumen wurde – als Ausdruck des „dritten Geschlechts" – gezielt ein unbestimmtes, nicht eindeutiges Bild erzeugt, das die BetrachterInnen irritierte.[19]

Diese Ambiguität, die durch das Durchkreuzen der binären Strukturen erzeugt wurde, ist nicht nur eine Oppositions- und Proteststrategie der lesbischen Subkultur der 1920er Jahre.

Indem männlich codierte Kleidungsstücke auf ungewohnte Weise mit „weiblich" konnotierten Textilien und Accessoires kombiniert werden, schaffen auch heterosexuelle Künstlerinnen, Intellektuelle und Modedesignerinnen wie Coco Chanel ein verändertes, hybrides Bild der Frau und einer androgynen „Weiblichkeit". So setzten sie sich vom traditionellen Frauenbild ab und zeigten, dass sie nicht nur auf sexueller, sondern auch auf geistiger Ebene etwas anderes waren als „gewöhnliche" Frauen.

In ihrem bekannten Aufsatz „Weiblichkeit als Maskerade" aus dem Jahr 1929 diagnostiziert die Psychoanalytikerin Joan Riviere, dass es keinen Unterschied zwischen „echter Weiblichkeit" und „Maskerade" gebe.[20] Wird „Weiblichkeit" in diesem Konzept einerseits als durchgehend kulturell konstruiert analysiert, so wird sie jedoch gleichzeitig als Camouflage des Männlichen charakterisiert.[21] „Weiblichkeit", so Riviere, würde von der modernen, intellektuellen Frau, die ihren beruflichen Pflichten mindestens ebenso gut nachkomme wie der Durchschnittsmann, lediglich eingesetzt, um den Besitz von Männlichkeit zu verbergen.[22] So gesehen oszilliert die Geschlechtsidentität von Frauen in der Moderne zwischen den binären Polen der Zweigeschlechtlichkeit. Welche Seite durch Kleidung bzw. Maskerade stärker betont bzw. im Spiel von Verhüllung und Enthüllung erscheint bzw. verborgen wird, ist letztlich graduell.

Die ästhetische Darstellung von Frauen in der Moderne kann somit selbst als hybrid charakterisiert werden und erscheint als Collage aus historisch als männlich bzw. weiblich konnotierten textilen Formen und Materialien. Denn das gesamte Repertoire der heterosexuellen Kleidinszenierung beider Geschlechter wird in das Ausdrucksspektrum von Frauen integriert. Dennoch sind diese Geschlechter-Performanzen in der Mode der Moderne wie auch Rivieres Analysen in den Homozentrismus der Moderne verwoben. Innerhalb eines Diskurses, der den Mann im Hinblick auf Intellektualität, politisches und sozioökonomisches Handeln und auch darüber hinaus als normatives Ideal definiert, sind sie im dialektischen Sinne subversiv und affirmativ zugleich.

Drags und Samtgranaten

Postmoderne Formen des Crossdressings setzen diese in der Moderne von Frauen und Homosexuellen forcierte Dynamik zur Hybridisierung und Transgression der bürgerlichen Geschlechterkategorien fort. Können die durch die postmoderne Mode geschaffenen Hybridformen der Geschlechter als Experimentierfeld polymorpher Sexualästhetiken charakterisiert werden, so liegt der Schwerpunkt dieses ästhetischen Diskurses nun bei neuen Repräsentationsformen von „Männlichkeit".

In der Postmoderne, sagt Abigail Solomon-Godeau, vollzieht sich im Bereich der visuellen Kultur eine Entsublimierung der Männlichkeit, die es dem Männerkörper wieder erlaubt, Objekt begehrter Blicke zu werden.[23] Sie charakterisiert diese als ikonographische Wiederkehr einer historisch verdrängten erotischen Darstellung von Männlichkeit. Der Beginn einer Auflösung des durch die Aufklärung gesetzten Verdikts gegen die „feminine" bzw. erotisch-sinnliche Darstellung von Männlichkeit wie auch die Dynamik eines veränderten öffentlichen – männlichen wie weiblichen – Blicks auf den Männerkörper ist gesellschaftlich auf dem Hintergrund der zweiten Frauenbewegung wie auch der Emanzipation der Homosexuellenbewegung einzuordnen.

Indem nun historisch „weiblich" konnotierte Elemente allmählich in die öffentliche Darstellung von Männlichkeit integriert werden können, öffnet sich, wenn auch subkulturell, ein öffentlicheres Klima für das Crossdressing von Männern und eine ästhetische Revolutionierung des Männerbildes.

Breitere Popularität erlangte das Cross-Gender-Dressing, d.h. die Überkreuzung tradierter Geschlechtercodes in der Männerkleidung, durch die Musikszene der 1970er Jahre, wo in hetero- und bisexuellen Künstlerkreisen auch Frauen das Crossdressing „ihrer" Männer forcierten. So entwarf Vivienne Westwood für Malcolm McLaren und weitere Mitglieder der Punkband „Sex Pistols" Kleidung und Angela Bowie gestaltete David Bowies Outfit als Ziggy Stardust mit.

Für die Punkbewegung wie für Vivenne Westwood, die 1974 in ihrem Laden „Sex" Fetischkleidung aus Leder und Gummi verkaufte, war Mode eine Form der Kulturkritik. Was im historischen Rückblick auf den Fetischismus unter der gesellschaftlichen Oberfläche abgehandelt wurde, erklärte die Subkultur nun zum öffentlichen Szenario. Fetischobjekte wurden jetzt offen getragen, um zu schockieren. In

Abgrenzung zur Love-and-Peace-Ästhetik der Hippies wollten die Punks sichtbar machen, dass die bürgerliche Sexualität von Dominanz und Unterordnung sowie von der Lust an der Gewalt geprägt ist.

Die textilen Fetischobjekte wurden innerhalb der Punkbewegung jedoch nicht als Zeichen weiblicher Unterordnung unter eine männliche Dominanz getragen. Die textilen Elemente einer historisch tradierten fetischisierten Darstellung von Weiblichkeit wurden jetzt neu verhandelt und im Sinne des Self-Fashionings als Symbole weiblicher Stärke umbewertet. Fetischkleidung und Materialien werden subkulturell als Zeichen weiblicher wie männlicher Potenz eingesetzt. Auch beim schwulen Ledermannstil wird die Darstellung potenter Männlichkeit über Materialfetische inszeniert.[24] Andererseits werden im Zeichen der homosexuellen Emanzipation weiblich codierte Materialfetische und textile Fetischobjekte als Kernbestandteile der Travestie bzw. des Drag immer stärker öffentlich gezeigt. Diese neue Repräsentationsform von Männern, als Sampling aus „männlich“ und „weiblich“ codierten Fetischen und Körpertechniken, markiert einen historischen Wendepunkt der visuellen Kultur: die Fetischisierung des Männerkörpers in der Konsumkultur der Postmoderne. Die Darstellung des Mannes als Sexualobjekt öffnet den öffentlichen Blick einem weiblichen Voyeurismus und indiziert darüber hinaus die Erweiterung männlicher visueller Lust um ihre homoerotische Komponente.

„Der Mann als Objekt“ ist zugleich auch der Titel von Jean Paul Gaultiers erster Herrenkollektion. Doch lässt sich gerade anhand von Gaultiers Kollektionen studieren, welchen „Backlash“ das ästhetische Gender-Sampling für Leitbilder des „Weiblichen“ in sich trägt. In seiner Kollektion „Barbes“ 1984/85 präsentiert Gaultier einen Mann in „Samtgranaten“, so der Titel eines Samtkleides mit einer textil gestalteten hypertrophen weiblichen Brust (Abb. 2).

Die stoffliche Konstruktion bzw. Dekonstruktion von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ wird hier auf unterschiedlichen Ebenen deutlich. Weiblichkeit wird zunächst durch die Verknüpfung zweier Fetischismen produziert: als Objekt des Mammafetischismus und des Materialfetisches Samt. Erotisches Begehren wird, dem heterosexistischen Muster folgend, auf die partialisierte Gestalt eines großen Busens zentriert und durch die Stofflichkeit des Samtes, die Weichheit und den Glanz sowohl optisch wie haptisch stimuliert. Doch wird gerade durch den textilen Aufbau der Samtprothesen als länglich-hypertrophe Brüste die kultu-

Abb. 2: Jean Paul Gaultier: „Samtgranaten", 1984/85.

relle Herstellung von Weiblichkeit mittels Maskerade und (textiler) Körpertechniken zum eigentlichen zentralen Thema. Somit führt das Kleid die performative Erzeugung von Gender durch Bekleidung vor und macht sie zum Gegenstand des ästhetisch-kulturellen Diskurses. Das heterosexuelle Geschlechterschema wird dadurch irritiert bzw. verschoben, dass das Kleid von einem Mann getragen wird. Als Träger fetischisierter Weiblichkeit dekonstruiert der Crossdresser herrschende Repräsentationsformen von „Männlichkeit".

Durch den Titel „Samtgranaten" wird das aggressive energetische Potential fetischistischen Begehrens betont. Die „Samtgranaten" eröffnen ein Assoziationsfeld, in dem explosive sexuelle Potenz mit militärischer Vernichtungskraft vermischt werden.

Gaultier adaptiert nicht nur in dieser Kollektion die Umdeutung (weiblich codierter) Fetische durch die Punks. Doch verliert sich das damit verbundene subkulturelle Aggressions- und Protestpotential in der ästhetischen Übersteigerung auf dem Laufsteg. Das Crossdressing – als eigentliches Moment der Geschlechterdekonstruktion – bleibt in diesem Prozess ein ästhetisches Element der visuellen Kultur, das die Selbstdarstellung von Männern im Alltag bislang nicht wesentlich verändert hat. In der Alltagskultur werden, den Strukturen heterosexuellen Begehrens folgend, die textilen Formen fetischisierter Weiblichkeit nicht in die Männermode übernommen. Nach dem Vorbild Madonnas, deren Korsage Gaultier ebenfalls als Rüstung designte, verbreiten sie sich weiter unter Frauen. Fetischobjekte und -materialien werden in der Mode der 1980er und 1990er Jahre zum Massenphänomen

und im Sinne des Self-Fashionings von Frauen und Mädchen als Zeichen „selbstbestimmter" Weiblichkeit und Sexualität verstanden. Gemäß des damit verknüpften Prinzips „Underwear as Overwear" [25] lässt sich in der Mode der 1970–1990er Jahre die Tendenz zur Enthüllung und, damit verbunden, die forcierte Selbstästhetisierung und Sozialdifferenzierung über die Modellierung des Körpers und die Gestaltung der Haut durch Körpertechniken wie Schönheitschirurgie, Tätowierungen oder Piercing verfolgen.

Die Mode, sagt Walter Benjamin, schreibt das Ritual vor, nach dem der Fetisch Ware verehrt sein will.[26] Folgt man Benjamins Fetischismusdefinition, so kristallisiert sich in der modernen Mode eine komplexe Körpertechnik, die Geschlecht in einer Transformationsbewegung zwischen Organischem und Anorganischem, lebendigem Leib und den kulturellen Leitbildern der Warengesellschaft herstellt.

Jede Mode, so Benjamin,

„verkuppelt den lebendigen Leib der anorganischen Welt. Am Lebenden nimmt die Mode die Rechte der Leiche wahr. Der Fetischismus, der dem Sex-Appeal des Anorganischen unterliegt, ist ihr Lebensnerv."[27]

In der Postmoderne verschiebt sich dieser Transformationsprozess von der Ebene der Kleid-Mode hin zu einer Körper-Mode. Die Struktur „Geschlecht" in Gestalt von Fetischobjekten als deutlich kulturell konstruiertes, entnaturalisiertes Kunstprodukt erscheinen zu lassen, das in dieser Künstlichkeit bewusst ausgestellt oder auch hybridisiert ausgestaltet wird, wird in der postmodernen Mode nicht nur über Textilien, sondern auch unmittelbar am Körper selbst vollzogen.

Diese Form des modischen Wechsels ästhetischer Selbststilisierungen stellt ein Phänomen der spätkapitalistischen Ökonomie dar.[28] Dabei sind die immer neuen Rekonstruktionen der Körperoberflächen als ein neuer, postindustrieller Absatzmarkt zu verstehen. [29] Wenn wie in der Modefotografie Jean-Baptiste Mondinos 1997 ein nackter Männeroberkörper durch eine Oberflächenbehandlung im Solarium in eine weiblich codierte Brust verwandelt wird, ist das Cross-Gender-Sampling bereits in der Bildsprache visueller Konsumkultur verankert und damit auch Element ökonomischer Distributionsstrategien (Abb. 3).

Crossdressing, so Elisabeth Bronfen, macht die Schnittstelle zwischen Aneignung und Subversion deutlich, an der die Individuen immer Teil des konstituierenden Machtgefüges sind, das sie umarbeiten, umseman-

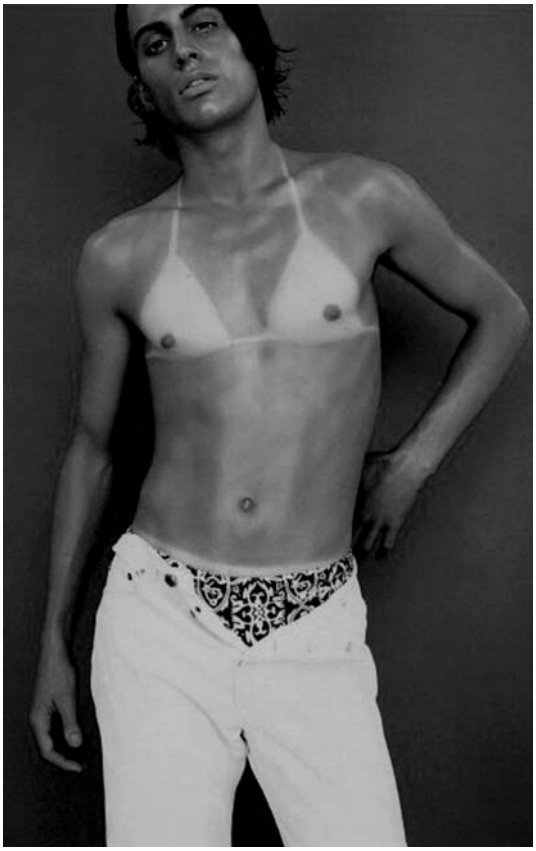


Abb. 3: Jean-Baptiste Mondino: World in Lotion, 1997.

tisieren, aber niemals abstreifen können.[30] So gesehen kristallisiert sich im vestimentären Vermischen historisch tradierter geschlechtlich als männlich bzw. codierter Formen und Materialien der Loslösungsprozess von den, durch die bürgerliche Gesellschaft produzierten Geschlechter-Antagonismen. Bei der Loslösung von den symbolischen Fiktionen und Konstruktionen drückt sich im Crossdressing bzw. in der Vermischung eindeutig als männlich bzw. weiblich markierter Formen gleichzeitig eine „Ablösung von den symbolischen Instanzen“ wie eine „Anrufung der symbolischen Instanzen“ aus.[31]

Doch dass die „Anrufung der symbolischen Instanzen“ als Teil dieses Transformationsprozesses zu einem „Backlash“ der Geschlechterstereotypen und dem Glauben an die „Natürlichkeit“ der Fetische führen kann, wurde am Beispiel der Mode von Gaultier deutlich. Auf diesen Zirkel verweist auch Butler, wenn sie schreibt, dass Crossdressing nicht in unproblematischer Weise subversiv sei. Der Drag, so Butler,

> *„dient einer subversiven Funktion in den Maße, in dem er die banalen imitierenden Darstellungen widerspiegelt, mit denen heterosexuell ideale Geschlechter performativ realisiert und naturalisiert werden und unterminiert deren Macht kraft dessen, dass er jene Bloßstellung erzielt. Es gibt jedoch keinerlei Garantie, dass ein Bloßstellen des naturalisierten Status der Heterosexualität zu deren Umsturz führen wird. Die Heterosexualität kann ihre Vorherrschaft beispielsweise durch*

ihre Entnaturalisierung verstärken, wenn wir entnaturalisierende Parodien sehen, die heterosexuelle Normen erneut idealisieren, ohne sie in Frage zu stellen.“[32]

Erst wenn sich die Eindeutigkeit der Form- und Materialzitate zugunsten einer multiplen Lesbarkeit verschiebt, gelingt die ästhetische Ablösung von den symbolischen Formen der Zweigeschlechtlichkeit.

Anmerkungen

1 Hybrid (lat: gemischt), aus Verschiedenem zusammengesetzt, durch Kreuzung/Mischung entstanden; (gr.: hochmütig, übersteigert, vermessen). Duden. Das Fremdwörterbuch. Band 5. Mannheim 1990, S. 321. Zur Diskussion um Hybridkultur, vgl. z.B. Andreas Ackermann: Globalität, Hybridität. Multikulturalität Homogenisierung der Kultur oder Globalisierung der Differenz? In: Wissenschaftszentrum Nordrhein–Westfalen (Hg.): Jahrbuch 1998/99 des Kulturwissenschaftlichen Instituts. Essen 1999, S. 50–82.

2 Vestis (lat.: Gewand); Gender-Crossing (engl.: Überkreuzung der Geschlechter).

3 Emile Durkheim: Die Regeln der soziologischen Methode. Neuwied ^{2}1961, S. 140.

4 Carol Hagemann-White: Die Konstrukteure des Geschlechts auf frischer Tat ertappen? Methodische Konsequenzen aus einer theoretischen Einsicht. In: Feministische Studien, 11. Jg. 2/1993, S. 68–78, hier S. 68.

5 Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a.M. 1991, S. 49.

6 Butler: Geschlechter, S. 206; Judith Butler: Körper von Gewicht. Frankfurt a.M. 1997, S. 36.

7 Butler unterscheidet drei Kategorien der signifikanten Leiblichkeit: Das anatomische Geschlecht (sex), die geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity) und die Performanz der Geschlechtsidentität (gender performance). Deren Kohärenz ist zwar eine heterosexuelle Norm, in der Alltagsrealität wird sie jedoch durchbrochen, insbesondere durch Transvestiten und Transsexuelle. Butler: Geschlechter, S. 202.

8 Begriff nach Hagemann-White: Konstrukteure, S. 69.

9 Vgl. dazu auch Carlo Sommer und Thomas Wind: Mode – Die Hüllen des Ich. Weinheim, Basel 1988, S. 16.

10 Barbara Vinken: Transvestie – Travestie: Mode und Geschlecht. In: Musen Mode Mythen. Jahrbuch VII der Frauenbeauftragten der Hochschule der Künste Berlin. Berlin 1998, S. 39–63, hier S. 40.

11 Zitiert nach Gundula Wolter: Hosen weiblich. Marburg 1994, S. 21.

12 Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Liliane Weißberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M. 1994, S. 48–65, S. 55.

13 Jean-Jacques Rousseau: Emile oder Über die Erziehung. Paderborn 1983, S. 389.

14 Abigail Solomon-Godeau: „Irritierte Männlichkeit: Repräsentation in der Krise“. In: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 90–147, hier S. 93.

15 Vgl. dazu auch Elke Gaugele: Style-Post-Pro-Duktionen. Paradoxien des Samplings. In: Gabriele Mentges und Birgit Richard (Hg.): Schönheit der Uniformität. Frankfurt a.M., New York 2005.

16 Vgl. Wolter: Hosen, S. 18f.

17 Giesela Schlientz und George Sand: Eros und Maskerade. In: Andrea Stoll und Verena Wodtke-Werner (Hg.): Sakkorausch und Rollenrausch. Männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen. Dortmund 1997, S. 102–127, hier S. 109ff.

18 Gertrud Lehnert: Frauen machen Mode. Dortmund 1998, S. 147.
19 Lehnert: Frauen machen Mode, S. 162.
20 Joan Riviere: Weiblichkeit als Maskerade. In: Liliane Weißberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M. 1997, S. 24–46.
21 Emily Apter: Demaskierung der Maskerade. Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere. In: Liliane Weißberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M. 1997, S. 177–209, hier S. 203.
22 Riviere: Weiblichkeit, S. 35.
23 Solomon-Godeau: Männlichkeit, S. 223–239, hier S. 228.
24 Valerie Steele: Theorizing Style. Subkultur und Fetischmode. In: Kunstforum Band 141, Juli–September 1998, S. 97–101, hier S. 98 und S.158.
25 So auch der Name einer Kollektion von Vivienne Westwood 1983.
26 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien. Band 1. Frankfurt a.M., S. 118.
27 Benjamin: Passagen-Werk, S. 118.
28 Sabine Sielke: Self-Fashioning and Cross-Dressing: Strategien weiblicher Selbstinszenierungen von der viktorianischen Verkleidungskunst zum postmodernen Zitatentheater. In: Gertrud Lehnert (Hg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund 1998, S. 129.
29 Vgl. dazu auch Gaugele: Style-Post-Pro-Duktionen.
30 Elisabeth Bronfen: Einige Gedanken zu Neil Jordans Film The Crying Game. In: Cross-dressing und Maskerade. Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung H. 1, Jg 5, 1999, S. 34.
31 Nach Loius Althussers Begriff der „Interpellation“ konstituiert sich das Subjekt nur kraft einer Anrufung an eine symbolische Instanz der Autorität. Vgl. dazu Bronfen: Neil Jorden, S.34 und Butler: Körper von Gewicht, S.173ff. sowie Slavoj Zizek und Elisabeth Bronfen: Zur Aktualität psychoanalytischen Denkens. Protokoll der Podiumsdiskussion am Kulturwissenschaftlichen Institut Essen vom 10.05.2000. Essen 2000.
32 Butler: Körper von Gewicht, S. 317.

Literatur

Ackermann, Andreas: Globalität, Hybridität. Multikulturalität Homogenisierung der Kultur oder Globalisierung der Differenz? In: Wissenschaftszentrum Nordrhein–Westfalen (Hg.): Jahrbuch 1998/99 des Kulturwissenschaftlichen Instituts. Essen 1999.

Apter, Emily: Demaskierung der Maskerade. Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere. In: Weißberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M. 1997.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien. Band 1. Frankfurt a.M. 1982.

Bronfen, Elisabeth: Einige Gedanken zu Neil Jordans Film The Crying Game. In: Cross-dressing und Maskerade. Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung. H. 1. Jg 5. 1999.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a.M. 1991.

Butler, Judith: Körper von Gewicht. Frankfurt a.M. 1997.

Duden. Das Fremdwörterbuch. Band 5. Mannheim 1990.

Durkheim, Emile: Die Regeln der soziologischen Methode. Neuwied ^{2}1961.

Gaugele, Elke: Uni-Formen des Begehrens. In: Haas, Stefan und Elisabeth Hackspiel-Mikosch (Hg.): Uniformen fürs Zivile. Tagungsband zur Konferenz „Uniformen fürs Zivile. Zur Geschichte uniformer Kleidung als symbolische Kommunikation". Konstanz 2005.
Gaugele, Elke: Style-Post-Pro-Duktionen. Paradoxien des Samplings. In: Mentges, Gabriele und Birgit Richard (Hg.): Schönheit der Uniformität. Frankfurt a.M., New York 2005.
Hagemann-White, Carol: Die Konstrukteure des Geschlechts auf frischer Tat ertappen? Methodische Konsequenzen aus einer theoretischen Einsicht. In: Feministische Studien 11. Jg. 2/1993.
Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleidung tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München 1997.
Lehnert, Gertrud: Frauen machen Mode. Dortmund 1998.
Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weißberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M. 1994.
Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade. In: Weißberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M. 1997.
Schlientz, Giesela und George Sand: Eros und Maskerade. In: Stoll, Andrea und Verena Wodtke-Werner (Hg.): Sakkorausch und Rollenrausch. Männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen. Dortmund 1997.
Sielke, Sabine: Self-Fashioning and Cross-Dressing: Strategien weiblicher Selbstinszenierungen von der viktorianischen Verkleidungskunst zum postmodernen Zitatentheater. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund 1998.
Solomon-Godeau, Abigail: Die Beine der Gräfin. In: Weißberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M. 1994.
Solomon-Godeau, Abigail: „Irritierte Männlichkeit: Repräsentation in der Krise". In: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997.
Sommer, Carlo und Thomas Wind: Mode – Die Hüllen des Ich. Weinheim/Basel 1988.
Steele, Valerie: Theorizing Style. Subkultur und Fetischmode. In: Kunstforum Band 141, Juli–Sept. 1998.
Rousseau, Jean-Jacques: Emile oder Über die Erziehung. Paderborn 1983.
Vinken, Barbara : Mode nach der Mode. Frankfurt a.M. 1994.
Vinken, Barbara: Transvestie – Travestie: Mode und Geschlecht. In: Musen Mode Mythen. Jahrbuch VII der Frauenbeauftragten der Hochschule der Künste Berlin. Berlin 1998.
Wolter, Gundula: Hosen weiblich. Marburg 1994.
Zizek, Slavoj und Elisabeth Bronfen: Zur Aktualität psychoanalytischen Denkens. Protokoll der Podiumsdiskussion am Kulturwissenschaftlichen Institut Essen vom 10.05.2000. Essen 2000.

Abbildungen

Abbildung 1: Modekupfer um 1800, aus: Gundula Wolter: Hosen weiblich. Marburg 1994, S. 18.
Abbildung 2: Jean Paul Gaultier „Samtgranaten" 1984/85, aus: Magier der Mode: Jean Paul Gaultier. München 1996, o. S.
Abbildung 3: Jean-Baptiste Mondino. World in Lotion „The face", aus: Fashion Images de Mode No. 2. Göttingen 1997, S. 122.

V. Textilkulturen

Daniela Biermann

Archäologische Textilien aus Peru

Objekte aus wissenschaftlichen Grabungen

Archäologische Textilien

Die Textilforschung als fester Bestandteil der Kulturgeschichte hat in den letzten Jahren immer mehr an Bedeutung gewonnen. Und auch archäologische Textilien dienen verstärkt als kulturgeschichtliche Indikatoren. Allerdings handelt es sich hierbei um sehr vergängliche Materialien. Deshalb möchte ich, bevor ich die Bearbeitung archäologischer Textilien beschreibe, einen Überblick geben, unter welchen Umständen archäologische Textilien überhaupt gefunden werden können. Textilien bestehen fast ausschließlich aus organischen Materialien, d.h. pflanzlichen und tierischen Fasern, die von Beginn ihrer Verwendung an einem natürlichen Zersetzungsprozess ausgesetzt sind. Dieser kann durch Umwelteinflüsse (Klima und Tiere/Bakterien) noch beschleunigt werden. Deshalb ist es immer wieder eine Sensation, wenn bei archäologischen Ausgrabungen Textilien geborgen werden. Meist sind diese schon Jahrhunderte oder gar Jahrtausende alt.

Voraussetzungen für archäologische Textilfunde

Verschiedene Voraussetzungen begünstigen die Möglichkeit, Textilien zu finden: Einerseits klimatische Verhältnisse und geografische Besonderheiten, andererseits kulturelle Zusammenhänge. Extrem trockenes Klima, wie es in verschiedenen Wüstenzonen der Welt herrscht (z.B. Sahara, Taklamakan, Gobi und Atacama), konstant gefrorene Erdschichten, wie z.B. in Sibirien oder auf den Andengipfeln, oder Moore, Seeufersiedlungen und Kloaken, in denen eingeschlossene Objekte unter Luftabschluss sozusagen „versiegelt“ sind, verlangsamen extrem – jedes auf seine Weise – den natürlichen Zerfall bzw. die Auflösung. Insgesamt ist hier die Wahrscheinlichkeit höher, auch organisches Material aufzufinden. Parallel hierzu spielt jedoch auch die jeweilige Kultur der Regionen und Zeiten eine wesentliche Rolle.

Einzelne Zufallsfunde mit einigen wenigen Objekten – auch Textilien – konnten immer wieder gemacht werden. Größere Ansammlungen an Textilfunden sind jedoch nur dort anzutreffen, wo bewusst an einer Stelle Textilien abgelegt wurden. Dies ist am meisten der Fall bei Bestattungen, bei denen dem Verstorbenen Opfergaben und sonstige Beigaben mitgegeben wurden. Im Hinblick auf Textilien kommt hier ein weiterer Punkt hinzu: Die Wertschätzung der Textilien. In Kulturen, bei denen Textilien einen sehr hohen Status haben, sind diese auch in verhältnismäßig höherer Anzahl in Gräbern zu finden.

Erscheinungsbild der Textilfunde

Aufgrund des hohen Alters und der meist doch nicht optimalen Lagerung muss man sich vor Augen halten, dass Textilfunde immer – mehr oder weniger große – Fragmente sind. Ästhetisch ansprechende, archäologische Textilien, wie sie z.B. in Museen zu sehen sind, stellen nur die Spitze des Eisbergs dar. Ein weit größerer Anteil der archäologischen Textilien sind sehr fragmentierte Textilfunde, die auf den ersten Blick sehr unscheinbar bzw. eher unästhetisch aussehen. Aufgrund des Fundortes, der Fundlage und des Objektes an sich – Material, Technik, Musterung – können sie aber sehr aussagekräftig und aufschlussreich sein.

Bearbeitung der Textilfunde

Eine vollständige Bearbeitung der einzelnen Objekte umfasst zwei wesentliche Teile: Zum einen die Untersuchung des Textils an sich durch genauste Analysen in Bezug auf Material, Technik, Musterung, Verwendungszweck und evtl. Weiter- bzw. Wiederverwendung, Maße und Dichte, Ränder, Kanten und Nähte. Zum anderen die Einordnung des Objektes in das kulturelle Umfeld, soweit dies im Kontext der wissenschaftlichen Ausgrabung ermittelt werden kann. In diesem Bereich öffnet sich ein breites Fenster durch die Herangehensweise groß angelegter Grabungsprojekte, die in heutiger Zeit mehr denn je interdisziplinär durchgeführt werden. Neben den herkömmlichen Informationen über den exakten Fundort und die Fundlage – immer genau dokumentiert durch Schichten, weitere Funde und vorliegende Befunde – ergibt sich so nach und nach ein klareres Bild. Dazu gehören

beispielsweise bauliche Konstruktionen, aber auch das vorherrschende Klima zur Zeit der Funde, Nahrung und Beschäftigung der Personen, die Verteilung benachbarter archäologischer Orte, Handelsbeziehungen sowie kriegerische Auseinandersetzungen. Vergleiche mit anderen archäologischen Berichten und Auswertungen derselben Kultur können die Bearbeitung erweitern und die daraus gezogenen Erkenntnisse evtl. bestätigen.

Archäologische Textilien aus Peru

Das südamerikanische Land Peru gliedert sich in drei landschaftliche und klimatische Einheiten: in einen Küstenstreifen entlang der Pazifikküste, in das Andenhochland mit Berggipfeln, die teilweise die 6000-Meter-Grenze überschreiten, und in ein feuchtwarmes Urwaldgebiet östlich der Andenkette. Durch den an der Westküste Südamerikas von der Antarktis nach Norden fließenden Humboldtstrom, der durch sein kaltes Wasser eine Kaltluftfront erzeugt, regnet sich Niederschlag über dem Pazifik ab. Die dadurch über dem angrenzenden Land entstandene Trockenheit bedingt den wüstenhaften Charakter des schmalen Küstenstreifens von Nord-Chile und Peru, die Atacama-Wüste. Dieser lebensfeindliche Wüstenraum wird auf der gesamten Länge Perus durch Flusstäler zerschnitten, die Niederschläge aus den Anden in den Pazifik entwässern und entlang derer sich Flussoasen gebildet haben. Der Pegelstand der Flüsse hängt von der Regenzeit im Hochland ab, die nur drei Monate im Jahr dauert. Regional unterschiedliche Klimata in den Quellbereichen der Flüsse können sehr unterschiedliche Wasserverteilungen in den Unterläufen bewirken. In Südperu führen die Flüsse nur während weniger Monate Wasser und oft versickert dieses, bevor die Pazifikküste erreicht wurde. In den oberen und mittleren Talbereichen reicht die mitgeführte Wassermenge gerade aus, die tief eingeschnittenen Talböden über ein ausgeklügeltes Kanalsystem zu bewässern.
Im wüstenhaften Küstenstreifen zwischen Pazifik und Andenkette sind drei der wichtigsten Voraussetzungen zum Auffinden archäologischer Textilien gegeben: im extrem trockenen Klima – zusammen mit einer konservierenden Salpeterschicht – konnten sich organische Materialien gut erhalten. Des Weiteren zieht sich durch alle Kulturen der zentralen Andenregion die Tradition eines reichen Grabkultes. Die als Gruben in den trockenen Untergrund außerhalb der Bewässerungszonen

eingetieften Gräber enthielten außer den Verstorbenen reichlich Grabbeigaben. Hinsichtlich der Textilien kommt in Peru hinzu, dass diese durchweg in allen Kulturen eine hohe Wertschätzung erfuhren und in großen Mengen als Opfer- und Grabbeigaben Verwendung fanden.
Heute sind so genannte altperuanische Textilien überall auf der Welt in musealen und privaten Sammlungen vertreten. Sie stammen in fast allen Fällen aus Raubgrabungen und gelangten über verschiedene Zwischenhändler an den Endabnehmer. Diese Textilien sind nicht nur dem archäologischen Kontext ihres Fundortes beraubt, sondern sehr oft auch des Zusammenhangs des Objektes selbst. Schon vor Ort haben die Grabräuber meist die ästhetisch auffallenden Teile des Gesamttextils abgerissen oder abgeschnitten und die textilbezogen sehr aussagekräftigen, aber ästhetisch unbeeindruckenden Teile weggeworfen.
Wissenschaftliche Ausgrabungen decken jedoch immer wieder auch textile Fundobjekte auf, die anschließend nach den oben genannten Kriterien bearbeitet werden bzw. werden sollen. Im Folgenden wird anhand eines Beispiels die Bearbeitung wissenschaftlich geborgener Textilien innerhalb eines Grabungsprojektes beschrieben.

Textilien aus Palpa

Im Rahmen eines modernen Grabungsprojektes wurden Textilen geborgen, die nun zur Bearbeitung – getrennt von anderen Materialien – in Kisten vorlagen. Hier setzt die Arbeit des/r Textilkulturhistorikers/in ein, der/die zunächst die Textilfragmente einzeln analysiert und dann anhand der Einzeldaten den Gesamtkorpus auswertet.
In diesem Fall wurden die Textilien der Autorin zur Bearbeitung im Rahmen einer Dissertation angeboten.[1] Die Arbeit ist noch nicht abgeschlossen, weshalb noch keine Endergebnisse vorliegen, der detaillierte Ablauf und die nötigen Zwischenschritte sollen hier jedoch dargestellt werden.

Das einzelne Objekt

Die Analysen der einzelnen Textilfunde erfolgen nach einem festen Schema: Nach genauen Angaben zum Fundort folgt die Objektbeschreibung, genaueste Analysen zu den einzelnen Materialien inklusive

Drehung und Farbe, die Bestimmung der Technik(en), die Beschreibung der Musterung, die Angaben der Objektmaße und die Dichte der Fäden pro cm im Textil. Ein wichtiger Aspekt ist auch die Untersuchung der Kanten und eventueller Nähte. Diese Angaben werden in tabellarischer Form bzw. in einer Datenbank festgehalten, um sie später leichter auswerten zu können. Im Regelfall schließt sich eine Beschreibung in Textform an. Damit werden die schon oben notierten Angaben noch einmal wiederholt und in den Zusammenhang des Objektes gestellt. Hinweise auf Vergleichsobjekte oder identische Objekte wie auch auf spezielle Literatur sollen zukünftige Bearbeitungen erleichtern und für spätere Vergleiche Vorarbeit leisten. Zusätzlich zu Fotografien wird bei besonders auffälligen Stücken eine Zeichnung zur Verdeutlichung der Technik, der Farbverteilung und/oder des Fadenverlaufes angefertigt.

Der Textilkorpus

Mit Hilfe dieser Einzeldaten können nun die Textilfunde insgesamt ausgewertet werden: Hierfür bieten sich verschiedene Ansatzpunkte an:

Material:
Im vorliegenden Fall ist Baumwolle insgesamt doppelt so oft vertreten wie Kamelidenwolle. Die restlichen Materialien, wie sonstiges pflanzliches Material, menschliche Haare und Federn, werden in diesem Artikel nicht berücksichtigt. Im Bereich der Gewebe wird Kamelidenwolle von Baumwolle um ein Fünf- bis Siebenfaches übertroffen. Bei den Geflechten und Maschenstoffen überwiegt Kamelidenwolle jedoch das Material Baumwolle um das Zweifache.
In den bewässerten Oasentälern der Küstenregion wurde Baumwolle angebaut und war leicht verfügbar. Kamelidenwolle, die Fasern der domestizierten Lamas und Alpakas, musste aus dem Hochland eingehandelt werden. Dieses Material ist in besonderen Textilien, meist zur Musterbildung, eingesetzt. In Baumwollgeweben bilden Wollfäden Musterstreifen; Geflechte und Maschenstoffe bestehen fast ausschließlich aus Kamelidenwolle.

Farbe:

Die vertretenen Farben lassen sich in zwei Bereiche unterteilen: zum einen in dezente Farbtöne in Weiß, Creme, verschiedene Helligkeitsstufen von Braun sowie verschiedene stumpfe Blautöne. Zum anderen in kräftiges Weiß, Gelb, Rot, Grün, Blau, Braun und Schwarz und die entsprechenden Mischfarben davon.

Die Farbigkeit hängt direkt vom Material ab. Baumwolle und Kamelidenwolle sind in der Natur schon in unterschiedlichen Farbtönen vertreten. Zusätzlich werden die Fasern – oder Garne – mit pflanzlichen und tierischen Materialien eingefärbt. Hierbei nehmen pflanzliche Fasern die Farbpartikel geringer an und die Farben wirken etwas stumpfer.

Abb. 1: Band in Flechten, aktiv (Bef-Nr. 534-1).

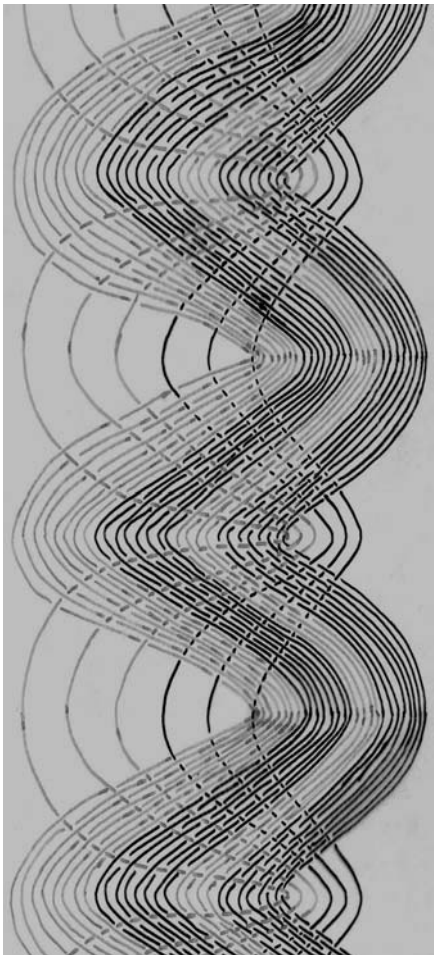


Abb. 2: Umzeichnung von Bef-Nr. 534-1.

Tierische Fasern werden von den Farbpartikeln durchdrungen und erlangen eine starke Leuchtkraft.

Abb. 2: Fransen in Form von Bohnen, Maschenstoff, umfassendes Verschlingen (Bef-Nr. 460-2).

Technik:
Einzelne Textilien können verschiedene Techniken in sich vereinen. In dieser Übersicht werden die Techniken vom Objekt abgelöst betrachtet und einzeln und gleichwertig als eigenständige Technik ausgewertet. Hier sollen nur die drei wesentlichen Grundtechniken Weben, Flechten und Maschenstoffe herausgegriffen werden: 80% der Textilien in den genannten Grundtechniken sind gewoben, 14% geflochten und 6% in der Technik der Maschenstoffe hergestellt.
Darüber hinaus sind 3% der Gewebe bestickt. Als Stickstiche dienten Vorstiche für Konturen und Plattstiche bzw. Spannstiche für Flächen. Z.T. sind die Stickereien gleichseitig angelegt.
Die Gewebe lassen sich durch die Kett- und Schussdichte in ausgewogene Leinwandbindung bzw. Kett- oder Schussrips einteilen. Neben flächenbildenden Geweben sind auch viele Fragmente kleiner Borten erhalten, auf deren einen Seite heraushängende Schussschlingen Fransen bilden.
Über die Hälfte der geflochtenen Textilien sind dreidimensionale Kordeln, die aus 2 x 2 Fäden überkreuzt hergestellt wurden. Weniger als die Hälfte wurden zu Zöpfen verflochten, die meist aus drei oder fünf, aber auch aus bis zu elf Elementen bestehen. Abb. 1 zeigt ein seltenes Beispiel eines Flechtbandes mit aktiven über passiven Elementen.
Knapp die Hälfte der Maschenstoffe wurde in der Technik des umfassenden Verschlingens[2] hergestellt, einer Technik, die nur in Peru zur Anwendung kam (Abb. 2). Die übrigen Maschenstoffe weisen verschiedene Verschlingtechniken auf.

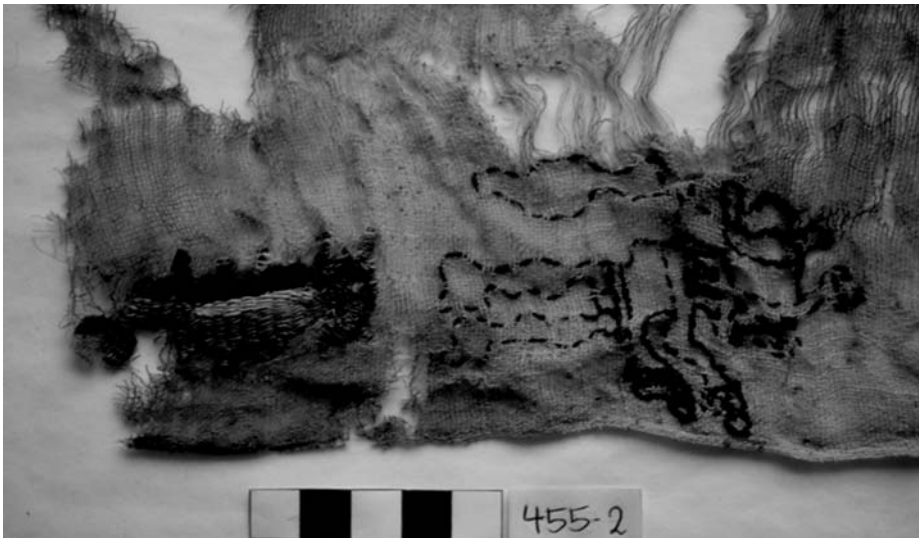


Abb. 3: Stickerei auf einem sehr feinen Gewebe (Bef-Nr. 455-2).

Musterung:

Musterungen im Sinne von Mustermotiven wurden sehr selten vorgefunden. Einige wenige Textilien zeigen aufgestickte figürliche und geometrische Motive bzw. eingewobene Musterelemente. Zwei bestickte Objekte sind besonders hervorzuheben: ein Gewebefragment mit einem mehrfarbig ausgestickten Vogel. Und ein so genanntes Mustertuch, das verschiedene Motive auf einem feinen Leinwandgewebe vereint: zu sehen sind hier ein ausgestickter Vogel, die Umrisse eines mythischen Wesens und zwei kleine, ebenfalls ausgestickte Vögel (Abb. 3).

Weitere Musterungen hängen stark von der Technik ab: Neben einfarbigen Geweben ist ein beträchtlicher Anteil mit Kettstreifen und einige wenige Fragmente sind mit Schussstreifen bzw. Kett- und Schussstreifen gemustert. Kettstreifen bestehen oft – wie auch der Hintergrund – aus Baumwolle. In besonderen Fällen sind Kett- oder Schussstreifen mit eingefärbten Wollfäden gemustert.

Geflechte und Maschenstoffe stellen einen hohen Anteil an gemusterten Textilien. Zwei- und dreifarbige Kordeln zeigen senkrecht verlaufende Streifen; Zöpfe sind durch verschiedenfarbige Elemente in der Diagonalen gemustert. Im Bereich der Maschenstoffe, und da besonders bei der Technik des umfassenden Verschlingens, können einzelne

Abb. 4: Hemd eines Kindes (Bef-Nr. 251-1).

Maschen bewusst mit unterschiedlichen Farben geschlungen und dadurch Motive erzeugt werden. Leider sind die Fragmente meist so klein, dass das Motiv nicht vollständig erkannt werden kann.

Funktion – Verwendung:
Die meisten Textilfragmente sind keiner Funktion und Verwendung zuzuordnen. Einige Funde lassen die Funktion bzw. die Zuordnung des Objektes jedoch erkennen. Manche fragmentarisch oder sogar vollständig erhaltenen Hemden zeigen den Schnitt der Kleidung und geben damit Auskunft über die Näh- und Kleidungsgewohnheiten der Nasca. Trotz der sehr geringen Anzahl an klar definierbaren Kleidungsstücken sind dennoch mindestens zwei unterschiedliche Kleidungstypen erkennbar: 1. Hemden aus ein oder zwei Webbahnen, die senkrecht an den Webkanten aneinander genäht und in der Mittelwaagrechten zusammengelegt wurden. Im Bereich des Halses und der Arme sind die Webkanten nicht verbunden, und somit wurden senkrechte Öffnungen für Arm

und Hals gelassen. Abb. 4 zeigt das Fragment eines Kinderhamdes. 2. Ein Kleidungsstück, das aus zwei waagrecht aneinander genähten Webbahnen besteht. Auch die Kettrichtung verläuft hier waagrecht. Durch Vergleiche mit ähnlich aufgebauten Kleidungsstücken aus dem Textilfund eines benachbarten Forschungsprojektes[3] könnte dieses Objekt als ein Frauengewand interpretiert werden.

Weitere Textilobjekte zeigen zwei oder mehr längs aneinander genähte Gewebebahnen. Oftmals sind an einer oder mehreren Ecken Schnüre angebunden oder die ersten Schussfäden hängen an diesen Stellen heraus. Da die Ausmaße für Kleidungsstücke zu groß sind, könnte es sich evtl. um Wandbehänge handeln. Andere gleichgestaltete Gewebe sind an den Ecken und in der Mitte des Gesamtgewebes sehr stark und verschieden verfärbt und die Fasern des Gewebes sehr unterschiedlich erodiert. Die Verteilung der Verfärbungen und der Zersetzungsgrad der Fasern deuten darauf hin, dass diese Gewebe als Umhüllung der Mumienbündel benutzt wurden, da der Leichensaft die Fasern unterschiedlich verfärbt und zersetzt hat.

In zwei bis drei Fällen sind Fragmente eines sehr großen Knotens, der aus den Ecken eines oder mehrerer Leinwandgewebe gebildet wurde und der z.T. noch auf einem flachen, ausgebreiteten Teil eines gleichgestalteten Gewebes lag, erhalten. Hierbei handelt es sich sehr wahrscheinlich um Tragetücher, deren Ecken mit einem großen einfachen Knoten miteinander verbunden waren.

Einordnung der Textilien in den Gesamtkontext der Grabung

Die vorgestellten Textilien – größtenteils sehr kleine Fragmente – wurden 1998–2001 innerhalb eines Grabungsprojektes in der Region um Palpa, Südperu, geborgen. Die moderne Stadt Palpa, zugleich geographisches Zentrum des Projektes, liegt innerhalb des Einzugsgebietes des Rio Grande de Nasca in der größten fruchtbaren Ausdehnung, die sich zwischen den Flüssen Palpa und Viscas etwas oberhalb ihrer Mündungen in den Rio Grande gebildet hat. Dort wurde unter der Leitung der Archäologen Dr. Markus Reindel[4] und Johny Isla Cuadrado[5] ein Forschungsprojekt der SLSA[6] durchgeführt. Das interdisziplinäre Grabungsteam aus peruanischen, schweizerischen und deutschen Wissenschaftlern hatte sich zur Aufgabe gemacht, innerhalb eines klar umgrenzten kleinen Forschungsgebietes eine möglichst vollständige

Dokumentation und Analyse der Bodenzeichnungen durchzuführen und diese im Zusammenhang mit den im Forschungsgebiet liegenden Siedlungs- und sonstigen Architekturresten zu untersuchen.

Die ausgegrabenen Textilien entstammten archäologischen Schichten, die aufgrund der beiliegenden Keramik in die Frühe Nasca-Zeit (100 v. Chr.–250 n. Chr.) und in die Mittlere Nasca-Zeit (250–450 n. Chr.) datiert werden konnten.

Die Kultur der Nasca erstreckte sich an der Südküste Perus über mehrere Flusstäler. Das Kerngebiet der Nasca-Kultur befand sich im Einzugsbereich des namengebenden Rio Grande de Nasca. Dieser Fluss ist der einzige Wasserlauf Perus, der sich aus mehreren nennenswerten Zuflüssen zusammensetzt, die fächerförmig die Abhänge der Anden entwässern. In einem Gebiet im Hinterland, ca. 50 km Luftlinie östlich der Küste, münden diese Zuflüsse in geringem Abstand in den Rio Grande de Nasca. Dieses Gebiet gilt als Kernbereich der Nasca-Kultur. Es konnten jedoch auch Funde im Stil der Nasca-Kultur im Norden bis Pisco und im Süden bis Omo im Moquegua-Tal gefunden werden.[7]

Die Textilien wurden in Los Molinos und La Muña geborgen, zwei Fundorte im mittleren Nasca-Tal. Los Molinos diente in der Frühen Nasca-Zeit als regionales Verwaltungs- und Kultzentrum. Gegen Ende der Frühen Nasca-Zeit (ca. 250 n. Chr.) wurde der Fundort aufgrund zerstörerischer Starkregenfälle aufgegeben. Zu Beginn der Mittleren Nasca-Zeit wurde der Ort wieder besiedelt – als administratives Zentrum hatte Los Molinos jedoch seine Bedeutung verloren. Diese Rolle übernahm dann in der Mittleren Nasca-Zeit die Siedlung La Muña.[8]

In unmittelbarer Nähe und innerhalb der Siedlungsbereiche wurden Gräber dokumentiert, die in die Nutzungszeiten der Siedlungen bzw. in eine der nachfolgenden kulturellen Phasen zu datieren sind.[9] Erklärt werden kann dies durch die Tradition der Nasca-Bevölkerung, ihre Toten in den aufgelassenen Siedlungen zu bestatten. Im archäologischen Kontext wechseln sich somit Siedlungsschichten und das Anlegen von Gräbern ab.

Ein großes Problem in Peru sind die zahlreichen Raubgrabungen, ein lukrativer Nebenerwerb für viele Peruaner. Dieses Phänomen existiert nicht erst in moderner Zeit, es zieht sich vielmehr durch die Jahrzehnte und gar Jahrhunderte. Allerdings können die verwendeten Hilfsmittel inzwischen ungeahnte Ausmaße in Form von schwerem Gerät, z.B. Bulldozer, annehmen. So wurden auch in der Region um

Palpa viele Gräber durch Raubgrabungen stark geplündert und zerstört, einige Gräber konnten jedoch noch intakt vorgefunden werden. Von anderen Gräbern konnten Teile der Grabbeigaben oder sogar komplette Grabinventare von den Grabräubern wiedererlangt werden.[10] Zurückgelassene Fragmente können einen schwachen Einblick in die vormals vorhandene Fülle an Beigaben – auch Textilien – geben.

Erstellung einer relativen Chronologie (Schichtenkorrelation)

Bei der Aufarbeitung der Textilfunde im archäologischen Kontext folgt nun die Erstellung einer relativen Chronologie, d.h. einer nach Alter geordneten Abfolge der Textilien. Diese relative Chronologie ergibt sich aus der Fundlage in verschiedenen Schichten. Funde aus tieferen Schichten weisen ein höheres Alter auf als Funde aus Schichten, die der heutigen Oberfläche näher liegen. In den Grabungsberichten wird genau notiert, welche Befunde während der Ausgrabung zu Tage traten und in welcher Schicht welche Funde geborgen wurden. Befunde (festgestellter Zustand von Bodenzeugnissen) zeigen architektonische Veränderungen und somit Bauphasen an. Diagnostizierbare Funde (bewegliche Objekte) lassen auf kulturelle Phasen schließen.

Durch das In-Beziehung-Setzen der Schichten in den Grabungsberichten verschiedener Ausgrabungskampagnen und angrenzender Grabungseinheiten und das Gleichsetzen sich entsprechender Schichten lässt sich eine Schichtenkorrelation erstellen. Beispielhaft soll ein Raum aus dem zentralen Bereich der Siedlung Los Molinos (Sektor A, Raum 2 nördlich des Korridors) vorgestellt werden. Dieser Raum befand sich zwischen zwei weiteren Räumen, die jeweils über eine Treppe in den gemeinsamen Mauern verbunden waren. An den geschlossenen Wänden verlief ein Korridor.

Der zentrale Bereich des Fundortes wurde zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich genutzt. Mehrere, äußerst saubere Fußbodenschichten weisen auf eine rituelle Nutzung des Raumes hin. Nach den oben genannten Starkregenfällen wurde der Fundort gegen Ende der Frühen Nasca-Zeit (ca. um 250 n. Chr.) aufgegeben. Zu Beginn der Mittleren Nasca-Zeit wurde der Ort wieder in kleinerem Ausmaß besiedelt. Innerhalb der Mauern von Raum 2 wurden zusätzlich zu verschiedenen Zeiten vier Gräber angelegt: Bei den Gräbern 1, 2 und 3 handelt es sich um Schachtgräber, die in der Phase Nasca 5 der Mittleren Nasca-Zeit

Schichten	Bauphasen	Kulturelle Phasen	Textilfunde
S – Erde (Oberflächen-schicht)		Zu Nasca 5	909 (2) – zu Grab 1 910 (13) – zu Grab 2 zu Grab 1–3: 906 (3) 914 (1)
	Wiederbenutzung des Ortes – Gräber 1–3 angelegt	Nasca 5	
A – Schutt		Nasca 4/5 Vor dem Anlegen der Gräber 1–3	924 (1)
	Aufgabe des Ortes		
B – Füllschicht 1			318 (1)
C – Füllschicht 2	Phase III	Übergang Nasca 3 in Nasca 4/5?	331 (3)
– Matrix von Grab 4		Ende Nasca 3	334 (2) – Grab 4
D – Füllschicht		Nasca 3	919 (1)
D1+2 – Fußboden 1+2	Phase II	Nasca 3	332 (1)
E – Fußboden 3	Phase I+II	Nasca 3	
F – Füllschicht	Phase I	Nasca 3	

Tabelle 1: Schichtenkorrelation im Raum 2 (Los Molinos, Sektor A, nördlich des Korridors).

(250–450 n. Chr.) angelegt wurden. Leider waren sie durch Grabräuber zerstört und ausgeraubt. Zurückgelassene, fragmentierte Objekte im Aushub können jedoch mit sehr großer Wahrscheinlichkeit diesen Gräbern und somit dieser kulturellen Phase zugeordnet werden. Grab 4 war ein unberührtes Grubengrab. Aufgrund architektonischer Befunde lässt sich die Bestattung gegen Ende der Phase Nasca 3, Ende der Frühen Nasca-Zeit, einordnen.

Aus der Tabelle 1 wird ersichtlich, wie die Schichten übereinander liegen und welche Beschaffenheit sie haben. Die Schichten sind dabei von oben nach unten aufgezählt, entsprechend der Abtragung während der Ausgrabung. An den Befunden ließen sich die Bauphasen ablesen, Funde lieferten Hinweise auf kulturelle Phasen, hier die Phasen Nasca 3 bis Nasca 5. Bauphasen und kulturelle Phasen wurden nachträglich, dem geschichtlichen Ablauf folgend, von unten nach oben nummeriert. Textilfunde wurden nicht in jeder Schicht vorgefunden. Durch

die Abfolge der Schichten und die darin enthaltenen Funde lässt sich jedoch mit den vorhandenen Textilfunden eine relative Chronologie erstellen. Die in der rechten Spalte aufgelisteten Textilfragmente nehmen von unten nach oben an Alter ab.
Eine Gesamtauswertung und Gegenüberstellung der Textilien der verschiedenen kulturellen Phasen steht noch an.

Textilien ähnlicher Befunde

Nach der Zuordnung verschiedener kultureller Phasen und der Erstellung einer relativen Chronologie bietet sich als weiteren Fokus der Vergleich der Funde innerhalb ähnlicher Befunde an. Bei den Textilfunden aus Los Molinos und La Muña sind zwei verschiedene Fundzuordnungen gegeben: einerseits Funde aus Gräbern oder in Zusammenhang mit Grabanlagen. Andererseits Funde ohne direkten Bezug zu Gräbern.

Textile Grabbeigaben

Bei Funden aus Gräbern kann man davon ausgehen, dass es sich um Grabbeigaben bzw. Opfergaben handelt. In den Grabungen an den Fundorten Molinos und La Muña wurden insgesamt 37 Gräber freigelegt: zehn Bestattungen stammten aus der Frühen Nasca-Zeit, 26 Bestattungen aus der Mittleren Nasca-Zeit. Eine Grabstätte konnte nicht datiert werden. Die atypische Grabform spricht jedoch für eine Grablege aus einer früheren kulturellen Phase, Ocucaje 8 oder 10 (ca. 400–100 v. Chr.).[11]
Die Gräber der Frühen Nasca-Zeit wurden als einfache Gruben angelegt, in die das Mumienbündel, fast ausschließlich Kinder und Jugendliche, gesetzt wurde. Einen hohen Anteil stellen baumwollene Gewebe in Leinwandbindung. Diese sind einfarbig oder mit Kett-, Schuss- bzw. Kett- und Schussstreifen verziert. Einige wenige Streifen bestehen aus Kamelidenwolle. Reste von Kordeln und Zöpfen zeigen die üblichen Farbkombinationen rot/grün und rot/grün/gelb, wie sie neben anderen Bändern auch beim einzigen Erwachsenengrab der Frühen Nasca-Zeit als Stirnbänder vertreten sind (Abb. 5).

Abb. 5: Stirnbänder in situ (Bef-Nr. 474).

Aus der Mittleren Nasca-Zeit wurden 26 Gräber freigelegt, wobei es sich bei 14 Anlagen um so genannte Schachtgräber mit Grabkammer, Grabschacht, Vorhof und Umfassungsmauer handelt. Diese großen Grabanlagen müssen für besondere Personen angelegt worden sein. Leider waren alle Gräber ausgeraubt, so dass Hinweise nur aus den zurückgelassenen Resten gelesen werden können. Sowohl aus den einfacheren Grubengräbern als auch aus den Schachtgräbern liegen Textilfunde vor und müssen noch miteinander verglichen werden.

Sonstige Textilfunde

Neben Funden, die klar einer Bestattung zuzuordnen sind, fanden sich in verschiedenen Schichten Textilien ohne direkten Grabbezug. Es ist nicht immer schlüssig, in welchem Zusammenhang diese Textilien in die Füllschichten oder auf die Fußbodenschichten gelangten, aber als Funde aus Siedlungsschichten können sie Hinweise auf Alltagstextilien geben. Die Untersuchung dieser Textilfunde – vor allem auch in Bezug auf die Schichtenkorrelationen der verschiedenen Grabungseinheiten und die daraus folgende relative Chronologie – steht noch an. Sie wird dabei ein noch wenig beschrittenes Feld betreten, da die meisten bisher untersuchten und veröffentlichten Funde Grabtextilien bzw. Textilien aus Raubgrabungen ohne Fundzusammenhang sind.

Literaturstudium und Textilvergleiche

Zum Verständnis der Kultur, ihrem Umfeld, der Arbeitsabläufe und Arbeitsmittel, Vorläufer und Weiterentwicklungen ist das Studium einschlägiger Literatur unumgänglich. Dies können zum Einstieg Ausstellungskataloge sein, dann Fachbücher und -artikel sowie Berichte

weiterer Ausgrabungen. Parallel dazu ist es wichtig, in der Literatur und in weiteren Sammlungen – privat, museal oder am besten aus wissenschaftlichen Ausgrabungen – nach Vergleichsobjekten Ausschau zu halten. Durch Vergleiche in der Literatur und mit weiteren Textilien können die Textilfunde in einen breiteren Raum gestellt und einzelne Auffälligkeiten und Erkenntnisse eventuell verallgemeinert oder relativiert werden.

Fazit

Textile Funde aus wissenschaftlich durchgeführten Grabungen bieten die Gelegenheit, Textilien aus gesicherten und detailliert dokumentierten Fundstätten und Kontexten zu bearbeiten. Innerhalb eines groß angelegten Grabungsprojektes kommt hinzu, dass mehrere Disziplinen zusammengeführt werden und jeweils aus ihrem Hintergrund und Blickwinkel neue Ansätze vereinen. Die so bearbeiteten Textilien – zunächst das Einzelobjekt, dann die Textilien insgesamt, danach das textile Material als ein Medium unter anderen und abschließend die Textilien in Bezug auf Funde und Befunde der Grabung – bilden eine Basis für weitere Aufarbeitungen textiler Sammlungen in Museen und Privatsammlungen.

Anmerkungen

1 Die Dissertation umfasst neben dieser Textilsammlung eine weitere Sammlung archäologischer Textilien, die in den 1960er Jahren im äußersten Süden Perus unter der Aufsicht des deutschen Archäologen Dr. Hans Dietrich Disselhoff geborgen wurden.

2 Annemarie Seiler-Baldinger: Systematik der Textilen Techniken. Basel 1991, S. 24–25, Abb. 22a+b.

3 Dr. Guiseppe Orefici führt seit mehr als 25 Jahren archäologische Forschungen im Fundort Cahuachi, Nasca-Tal, durch. Ein spektakulärer Depot-Fund brachte über 60 Textilbündel zu Tage.

4 Kommission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts, Bonn.

5 Institudo Andino de Estudios Arqueológicos, Lima.

6 Schweizerisch-Liechtensteinische Stiftung für Archäologische Forschungen im Ausland.

7 Helaine Silverman und Donald A. Proulx (Hg.): The Nasca. Malden, Oxford 2002, S. 90.

8 Markus Reindel und Johny Isla Cuadrado: Los Molinos und La Muña. Zwei Siedlungszentren der Nasca-Kultur in Palpa, Südperu. In: Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, Bonn 2001, Band 21, S. 241–319, hier S. 243.

9 Reindel/Isla: Los Molinos, S. 261 bzw. S. 266/267.
10 Reindel/Isla: Los Molinos, S. 261.
11 Markus Reindel und Johny Isla Cuadrado: Proyecto Arqueológico PALPA. Informe Final. Temporada 1998. Lima 1999, S. 37.

Literatur

Emery, Irene: The Primary Stuctures of Fabrics. The Textile Museum. Washington, D.C. 1980.
Reindel, Markus und Johny Isla Cuadrado: Los Molinos und La Muña. Zwei Siedlungszentren der Nasca-Kultur in Palpa, Südperu. In: Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie. Band 21. Bonn 2001, S. 241–319.
Reindel, Markus und Johny Isla Cuadrado: Proyecto Arqueológico PALPA. Informe Final. Temporada 1998. Fundación Suiza-Liechtenstein para Investigaciones Arqueológicas en el Exterior. (FSLA). Lima 1999.
Seiler-Baldinger, Annemarie: Systematik der Textilen Techniken. Basler Beiträge zur Ethnologie. Band 32, Ethnologisches Seminar der Universität und Museum für Völkerkunde. Basel 1991.
Silverman, Helaine und Donald A. Proulx (Hg.): The Nasca. Malden, Oxford 2002.

Abbildungen

Sämtliche Abbildungen wurden von der Autorin wäherend der Analysephase innerhalb des PALPA-Projektes in Palpa, Peru, aufgenommen.

Abb. 1: Band in Flechten, aktiv (Bef-Nr. 534-1).
Abb. 2: Umzeichnung von Bef-Nr. 534-1. Zeichnung: Daniela Biermann.
Abb. 2: Fransen in Form von Bohnen, Maschenstoff, umfassendes Verschlingen (Bef-Nr. 460-2).
Abb. 3: Stickerei auf einem sehr feinen Gewebe (Bef-Nr. 455-2).
Abb. 4: Hemd eines Kindes (Bef-Nr. 251-1).
Abb. 5: Stirnbänder in situ (Bef-Nr. 474).

Birgitta Huse

Textilien, Maya-Indianer und Touristen in Mexiko

Transformationen von Traditionen und Lebenswirklichkeiten gestern, heute und morgen

„[...] ‚Indio-Hauptstadt' Mexikos. Tatsächlich dominieren in den Straßen [der Stadt San Cristóbal de Las Casas] tagsüber die Chamula, Zinacantecos und Tenejapanecos, jede Gruppe in ihrer eigenen traditionellen Tracht. [...] [San Juan Chamula ist] religiöses Zentrum der [...] Chamula-Indianer. [...] Es ist weniger der vor der Kirche stattfindende Markt für Webarbeiten, der die Besucher nach Chamula lockt, das Interesse gilt den Trachten und costumbres (Sitten und Gebräuche) der Bewohner."[1]

Das Interesse der Mexiko-Touristen wird deutlich: Die im Hochland von Chiapas in Südmexiko lebenden Nachfahren der berühmten Maya dienen als anschauliches Beispiel „alter, indianischer Traditionen". Schon das exotische Aussehen der Indianerinnen und Indianer in ihren „Trachten" ist interessant.[2] Verstärkt wurde der Eindruck alter, intakter, indianischer Kleidungstraditionen u. a. durch Medienberichte über die politische Situation in Chiapas seit 1994, in denen Indianerinnen aus San Andrés Larraínzar in ihren weißen „huipiles"[3] mit rot-schwarzem Muster sehr präsent waren.[4]

Neben Touristen interessieren sich Wissenschaftler für Textilien der Maya-Indianer. Dabei stehen möglichst alte Textilien, deren Design sowie textile Techniken und die Geschichte dieser Textilkunst im Mittelpunkt.[5] Es geht um eine Identität stiftende Tradition der Maya-Vorfahren, die bis heute fortgeführt wird. Die Betrachtung von Entwicklungen in den Bereichen Design, Herstellungstechnik, Vermarktung sowie Funktion und Konsum, die die gegenwärtige Kleidung betreffen, spielt kaum eine Rolle. Eher scheinen Neuentwicklungen das weit verbreitete Bild von einer nach „alten Traditionen" lebenden indianischen Gemeinde mit einer lebendigen, alten Textiltradition zu stören.

In diesem Beitrag geht es insbesondere um aktuelle Transformationen von Textiltraditionen und damit verbundenen Lebenswirklichkeiten im Hochland von Chiapas. Zunächst ist zu fragen, was „Tradition" ist. Wie wird Maya-Textiltradition von Wissenschaft, Museum und Tourismusbranche dargestellt? Inwieweit werden heutige Traditionen und Lebenswirklichkeiten thematisiert? Nachdem zunächst ältere Textil- und Kleidungstraditionen benannt werden, geht es um Zusammenhänge zwischen Tourismus und Maya-Textiltraditionen und -Lebenswirklichkeiten. Wie sehen aktuelle Transformationen in diesem Bereich aus? Welche Gründe gibt es für die hier an einigen Beispielen dargestellten Entwicklungen? Wesentliche Aspekte von Textilherstellung, -design, -vermarktung und -konsum geben Aufschluss hierüber.
Kultureller Wandel in Bezug auf Textiltraditionen und Lebenswirklichkeiten wird für verschiedene Gruppen innerhalb derselben ethnischen Gruppe nachgezeichnet.
Im Mittelpunkt steht hier das 12 km von der alten Kolonialstadt San Cristóbal de Las Casas entfernte Maya-Dorf San Juan Chamula. Chamula ist der in der Region am meisten von Touristen besuchte Ort. Auch sind es fast ausschließlich Indianerinnen aus Chamula, die dort und in San Cristóbal Textilien und Kleidung an Touristen verkaufen.

Maya-Textiltradition in Wissenschaft, Museum und Tourismusbranche: Was ist Tradition?

„Tradition [ist] die Übernahme und das Weitergeben von Kenntnissen und Fertigkeiten des Kulturbesitzes sowie von Brauch und Sitte durch mündl. oder schriftl. Überlieferung. Die Neuzeit ist durch abnehmende T.-Verbundenheit infolge immer schnellerer wirtsch., sozialer und polit. Veränderungen gekennzeichnet. Der Traditionalismus ist ein durch die Vergangenheit bestimmtes Festhalten an der T. ungeachtet der jeweiligen histor. Situation und der gegebenen gesellschaftl. Verhältnisse."[6]

Mit dem Begriff „Tradition" werden meist Verhaltensweisen verbunden, die es schon lange gibt. Einhergeht damit die Vorstellung „guter, alter Zeiten" im Gegensatz zur weniger geordneten, neuen Zeit. Dies gilt teilweise auch für die Textilforschung zu Mexiko, insbesondere, wenn es um herausragende ethnische Gruppen wie die Maya geht: Es wird Wert gelegt auf „traditionelle" Textilien, Herstellung und Verwendung.

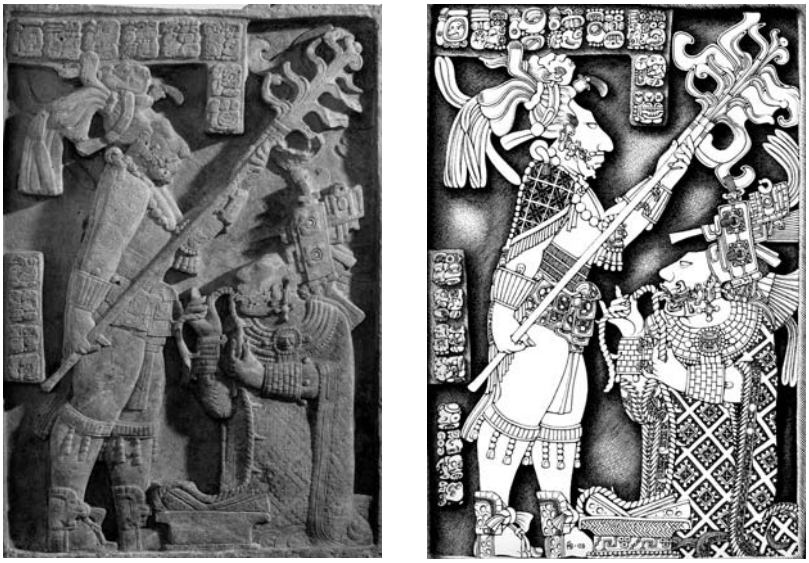


Abb. 1 a und b: Türsturz (a) und Zeichnung (b) 24, Yaxchilán, Chiapas, H. 110,5 cm, B. 80,6 cm, T. 10,1 cm. 726 n. Chr. The British Museum, London.

Die drei folgenden, immer wieder aufgeführten Beispiele stehen für eine solche Tradition. Insbesondere anhand des Türsturzes 24 aus Yaxchilan, auf dem die Kleidung der Fürstengattin Xok beim Blutopfer zu erkennen ist, weist z.B. das mexikanische Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) auf die frühe Maya-Webkunst hin (Abb. 1 a und b).[7] Mit einer Tonfigur aus Jaina, die eine mit einem Rückengurtwebgerät webende Frau darstellt, belegt dasselbe Institut, dass diese Technik bereits vor ca. 1400 Jahren von Maya-Frauen zur Textilherstellung genutzt wurde (Abb. 2).[8] Die zentrale Bedeutung der über 1000-jährigen Webtradition wird mit der Existenz einer Göttin untermauert: Demnach ist die Göttin Ixchel für den Mond, die Frauen und das Weben zuständig und das Weben die „heilige“ Aufgabe einer jeden Frau. [9] Die „traditionelle“ Verwendung von Textilien zeigen nicht nur der oben genannte Türsturz, sondern auch zahlreiche Abbildungen auf Gefäßen oder Wänden.[10]

Für die Textilforschung scheinen vor allem die Brokat[11]-Muster auf Zeremonial„huipiles“ interessant zu sein.[12] Die von den Indianern verehrten katholischen Heiligen sind hierbei eine besondere Hilfe. Die Heiligenfiguren in den Kirchen erhalten von den wechselnden Amtsinhabern, die für jeweils ein Jahr für die besondere Pflege eines/einer

Abb. 2: Tonfigur aus Jaina, Campeche, H. 17 cm, L. 16 cm, B. 10 cm. 600–900 n. Chr. Museo Nacional de Antropología, Mexiko-Stadt.

Heiligen zuständig sind, regelmäßig neue „huipiles“, die im Rahmen einer besonderen Zeremonie über die bisher vorhandenen „huipiles“ gezogen oder in einer Kiste aufbewahrt werden. So sind die Heiligenfiguren samt den dazu gehörigen Kisten wahre Fundgruben, wenn es um Musterung und Herstellungstechnik von Brokat-„huipiles“ und deren Geschichte geht.

Anders verhält es sich im Bereich alltäglicher indianischer Textilien und Kleidungsstücke. Hier gibt es keine kontinuierlichen, systematischen Sammlungen, die Entwicklungen dokumentieren würden. Während mehrere gute Sammlungen besonderer, älterer Brokat-„huipiles“ in Museen, etc. existieren,[13] wurden und werden indianische Alltags-Textilien vernachlässigt. Indianische Alltagskleidung ist für Museen nur insofern von Bedeutung, als dass so die „typischen Trachten“ verschiedener mexikanischer Regionen insbesondere touristischen Besuchern gezeigt werden können. Entsprechend werden solche Sammlungen wie sie z.B. im Museo de Antropología in Mexiko-Stadt zu sehen sind, nur in größeren Zeitabständen um neuere Stücke ergänzt.[14] Dies gilt auch für Museen außerhalb Mexikos.

Werden neuere Textilien auf ihren traditionellen und religiösen Gehalt hin untersucht, so wird entweder die Existenz einer heute noch lebendigen Tradition betont oder aber der Verlust von Traditionen beklagt. Als lebendige Tradition gilt die Verwendung von Motiven (z.B. die gefiederte Schlange) und Techniken (Brokatweben), die Jahrtausende alt sind. Werden neue Motive entwickelt, die sich nicht auf einen religiösen Hintergrund zurückführen lassen, und kommt es zu Veränderungen im Bereich der Herstellung (z.B. arbeitsteilige Herstellung) und mehr noch in den Bereichen Form und Verwendung von Textilien (z.B. die Kombination „traditioneller Kleidungsstücke“ mit Strickjacken), so gelten diese zusammen als Traditionsverlust.

Insgesamt wird ein idealisiertes Bild von Maya-Indianern und ihrer Textilkunst vor dem Hintergrund unterschiedlicher Interessen in der Öffentlichkeit gepflegt. Den Wissenschaftlern, die sich bisher mit Maya-Textiltraditionen beschäftigt haben (Archäologen, Ethnologen und (Kunst-)Historiker), geht es vor allem um die Erforschung und Dokumentation einer über Jahrtausende existierenden Textilkunst.[15] Museen stellen die Forschungsergebnisse in respektvoller Annäherung an die Maya-Textilkunst dar[16] und führen in Mexiko Touristen die indianische Trachten-Vielfalt an lebensgroßen Puppen vor. Reiseveranstalter bieten „Maya-Textil- und Kulturreisen“ an, bei denen nicht nur die Maya-Textilkunst und das Rückengurtweben eine große Rolle spielen, sondern auch das Erleben des Maya-Alltags, der den Touristen ansonsten verborgen bliebe. Als besonderer Reiz einer solchen Reise gilt auch, dass die Maya-Indianer im Hochland von Chiapas laut Reiseveranstalter zu den wenigen Menschen weltweit zählen, die noch selbst gewebte Kleidung tragen.[17]

Nach wie vor werden zwei einander gegenüberstehende Kategorien unterschieden: „Traditionelle“ indianische Webkunst und Kleidung als Ausdruck einer zu erhaltenden über 1500 Jahre alten Maya-Kultur auf der einen Seite und eine westliche, industrialisierte Lebensweise ohne eigene, heute lebendige Textiltradition auf der anderen Seite.[18] Die Grenzen zwischen diesen beiden Kategorien sind bei dieser Betrachtungsweise deutlich und scheinbar unveränderbar und erinnern damit an die bis 1932 in Deutschland existierenden Hagenbeckschen Völkerschauen: Die „exotischen“ Darsteller aus fernen Ländern wie z.B. Indianer aus Nordamerika hatten mit den Veranstaltern Probleme, wenn sie etwa begannen, ihr „typisches“ Aussehen durch das Tragen europäischer Mode zu verändern.[19] Welche Anziehungskraft hätten mexikanische Maya-Indianer für Touristen, wenn sie statt „huipil“ und besticktem Umhang in Jeans und T-Shirt gekleidet wären?

Transformation von Traditionen und Lebenswirklichkeiten:Verschiedene Sichtweisen

Bereits deutlich geworden ist der Mangel an der Erfassung und Analyse von indianischen Textil-Traditionen im Bereich des Alltäglichen, insbesondere die jüngere Vergangenheit und die Gegenwart betreffend.[20]

Wird die (textile) Gegenwart analysiert, so geschieht dies oft im Hinblick auf den Einfluss des Tourismus. „Traditionelles“ (Textil-)Handwerk wird dabei häufig einer eher lieblosen Massenproduktion für den Verkauf an Touristen gegenübergestellt. Auch hier herrscht ein Bild von einer „guten, alten Tradition“ vor, deren Bedeutung in jüngerer Zeit eher abnimmt.[21]

Die nicht-indianische Sichtweise auf Maya-Textilien unterscheidet üblicherweise eine „traditionelle“ Vergangenheit deutlich von einer „modernen“ Gegenwart. Entscheidend ist dabei eine lineare Vorstellung von Zeit. Es entsteht so der Eindruck, dass es vor allem heute einen einschneidenden Wandel einer bisher kaum veränderten Tradition gäbe. Neue Erkenntnisse für die Maya-Textilforschung bietet die Fragestellung aus der Sicht der Indianer.

Die Frage nach der indianischen Perspektive führt dahin, sich mit dem Verhältnis von „alt“ bzw. „traditionell“ und „neu“ bzw. „modern“ zu befassen. Die Maya haben eine für uns ungewöhnliche Vorstellung von Weltgeschichte und Zeit: Sie betonen in Geschichte und Gegenwart kontinuierliche Entwicklungen in wiederkehrenden Zyklen. Aus Maya-Perspektive wurde die Welt schon mehrere Male erschaffen.[22] Frühere Zeiten haben daher keine größere oder geringere Bedeutung als die gegenwärtige. Entsprechend gehören Traditionen nicht nur zur Vergangenheit, die gegenwärtige Lebenswirklichkeit wird nicht als Bruch mit der Vergangenheit erfahren, sondern als deren Fortsetzung und Grundlage für die Zukunft.[23] So sind bei den Chamula im Hochland von Chiapas Traditionen ihrer frühen Maya-Vorfahren ebenso im Alltag gegenwärtig wie vor wenigen Jahren entstandene Traditionen. Die Chamula gehen täglich mit neuen Herausforderungen um.

Diese Dynamik gesellschaftlichen und kulturellen Wandels gilt es auch in der Maya-Textilforschung nachzuvollziehen. Traditionen sind nicht unveränderbar, sondern entwickeln sich immer aufs Neue.[24] Während diese Sichtweise bei der Beschäftigung mit Kleidung in europäischen bzw. westlichen Gesellschaften eine Selbstverständlichkeit ist, überwiegt bei der Analyse von Kleidung und Textilien in anderen, nicht-westlichen Gesellschaften nach wie vor eine in die Vergangenheit gerichtete, romantisierende Sichtweise.[25]

Dass es nicht nur eine einzige für alle Indianer zutreffende Sichtweise gibt, liegt nahe. Dennoch wird in Untersuchungen, die die Textilkulturen der ethnischen Gruppen Mexikos betreffen, kaum eine Unterteilung

der jeweiligen Gruppe in Untergruppen vorgenommen. Unterschieden werden Amts- und Würdenträger/innen in Ausübung ihrer Ämter von der übrigen Bevölkerung ohne ein solches Amt. Üblich ist auch die Einteilung nach Geschlecht, in geringerem Ausmaß eine solche nach Alter. Es fehlt jedoch an einer Unterscheidung je nach sozio-ökonomischem Status, Wohnort innerhalb der Gemeinde und/oder bestimmten modischen Möglichkeiten und Vorlieben. Zwar wird die Kleidungswahl und -gestaltung einer Person als Ausdrucksmöglichkeit für spezielle Botschaften und als eine die jeweilige ethnische Gruppenzugehörigkeit unterstreichende Möglichkeit erkannt. Gemeint sind hier jedoch meist allgemeine Signale, die innerhalb der jeweiligen Kultur bereits etabliert sind und deren Inhalte entsprechend innerhalb der Gruppe für jeden verständlich sind. Nicht thematisiert werden Unterschiede in der Kleidung im Zusammenhang mit aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen oder Neuschöpfungen.

Um den Blick auch bei der Beschäftigung mit indianischen Textilien und indianischer Kleidung auf das Heute und das Morgen sowie auf Unterschiede innerhalb der ethnischen Gruppe fokussieren zu können, sind andere Methoden als bei der Analyse der früheren Textilgeschichte gefragt. Während textile Sammlerstücke, frühe Schriften in Archiven und nicht-textile Quellen wie z.B. Malereien Aufschluss über ältere Textiltraditionen geben, so sind jüngere und jüngste Entwicklungen vor allem durch regelmäßige ethnologische Feldforschungen zu erschließen. Während sich in früheren ethnologischen Forschungsberichten nur teilweise für die Textilforschung brauchbare Informationen fanden, so gibt es seit einigen Jahren zunehmend ethnologische Forschungen, die ihr Hauptaugenmerk auf Textilien und Kleidung sowie die dazu gehörigen Zusammenhänge in der jeweiligen Kultur richten.[26] Grundlage der folgenden Darstellung sind mehrere ethnologische Feldforschungen (20 Monate in den Jahren 1989/1990, 9 Wochen in 2002 und 5 Wochen in 2003), die von der Autorin zusätzlich zu ihren regelmäßigen, mehrwöchigen Aufenthalten in der Region seit 1989 durchgeführt wurden.[27]

Traditionen und Lebenswirklichkeiten in Chamula vor 1970: Arbeitsteilung nach Geschlecht, Rückengurtweben und „huipiles“

Die Arbeitsteilung nach Geschlecht in Chamula weist Frauen und Männern bestimmte Bereiche zu: Frauen kümmern sich um häusliche Angelegenheiten wie Kleidungsherstellung, Kindererziehung und Zubereitung der Mahlzeiten, Männer sind für die Feldarbeit zuständig und repräsentieren die Familien in der Öffentlichkeit.
Ein Ämtersystem regelt die Zusammenarbeit der männlichen Dorfbewohner in politisch-religiösen sowie wirtschaftlich relevanten Angelegenheiten. Mehrere Ämter wie z.B. das des Präsidenten oder solche Ämter, deren Inhaber für einen bestimmten katholischen Heiligen zuständig sind, werden in regelmäßigen Abständen neu besetzt. Obwohl Männer ein solches Amt nicht ohne einer Frau an ihrer Seite übernehmen, so sind doch sie es, die in Sitzungen Amtsentscheidungen treffen. So sitzen alle so genannten Autoritäten mit ihren auffälligen Trachten bekleidet sonntags am Marktplatz, beobachten das Marktgeschehen und klären von Dorfbewohnern vorgebrachte Anliegen. Die Frauen dieser Autoritäten nehmen vor allem die mit dem jeweiligen Amt verbundenen häuslichen Aufgaben wahr wie z.B. die Pflege des Hausaltars. Die Amtsinhaber leben während der ein- oder mehrjährigen Amtsperiode im politisch-religiösen Zentrum („cabecera“) der Gemeinde Chamula.
Die überwiegend in den Weilern der Gemeinde lebenden Chamula-Indianer widmen sich der Landwirtschaft. Auf kleineren Feldern („milpas“) bauen die Männer vor allem Mais, Bohnen, Tomaten, Kartoffeln und Kürbisse an. Eine der wichtigsten Frauen-Aufgaben ist das zeitaufwändige Weben von Kleidung mit dem Rückengurtwebgerät.
Das Einführen von Schafen durch die spanischen Eroberer Mexikos ermöglichte den Chamula-Indianerinnen eine dem in der „tierra fria“ (kühlen Zone) ab über 1700 Meter über dem Meer gelegenen Hochland von Chiapas angemessene Spezialisierung auf die Herstellung von Textilien aus Schafwolle. Während die Bekleidung in anderen indianischen Dörfern in Chiapas durch eine Farbgestaltung mit leuchtenden Rot-, Gelb-, Grün- und Blautönen auffällt, überwiegen daher in den Kleidungsstücken der Chamula die Farben Schwarz und Braun.

Die Chamula-Frauen besaßen vor 1970 fast alle eine größere Schafherde von etwa 50 Tieren, die ihnen die Selbstversorgung mit Schafwolle zur Herstellung der eigenen Bekleidung sicherte. In zeitaufwändiger Arbeit sind die Schafe zu scheren, die Wolle zu reinigen und zu kämmen, bevor sie mit einer Handspindel gesponnen und anschließend durch das Weben mit dem Rückengurtwebgerät zu Kleidungsstücken verarbeitet werden kann. Um eine wasserabweisende Dichte des Textils zu erzielen, wird der gewebte Stoff mit den Händen oder auch den Füßen unter Hinzugeben von heißem Wasser gewalkt. Das Ergebnis dieser sorgfältigen Arbeit sind z.B. Woll-„huipils“, Röcke und „mocebals“ für die Frauen und Mädchen, für die Männer und Jungen „herkails“, „chujs“ und „chaketails“: die „huipiles“ sind aus zwei bis drei Webstreifen zusammengesetzte Blusen, der „mocebal“ ist ein schützender, wärmender Schulterumhang, „herkails“ sind weiße, wollene Überwürfe, „chujs“ sind schwarz, den „herkails“ ähnlich mit langen Ärmeln und „chaketails“ sind schwarze Wollüberwürfe, die für die Autoritäten hergestellt werden.[28]

Frauen in Chamula fertigten auch Wolltextilien für benachbarte Gemeinden, waren aber im Wesentlichen mit der Textilherstellung für den eigenen Bedarf beschäftigt.

Die Einführung der Schafwolle durch die spanischen Eroberer hat nicht nur für neue, wollene Kleidungsstücke, sondern auch für erhebliche Veränderungen in der Textilherstellung gesorgt. Anders als bei der Arbeit mit Baumwolle sind für Webkette und Webschuss Fäden unterschiedlicher Stärke zu spinnen: Der Kettfaden muss fester und haltbarer sein, während der Schussfaden mit zunehmender Flauschigkeit an Wert gewinnt. Dies erfordert besondere Vorsicht bei der Webarbeit, da ein flauschiger Faden leichter reißt. Nach der Webarbeit erfolgt aufgrund des neuen Materials ein weiterer, neuer Arbeitsschritt: das Walken.

Eine einschneidende Veränderung durch die Verwendung neuen Materials, das sich nach dem Weben zum Walken anbot, gab es beim Rückengurtwebgerät[29] selbst: Die Breite des Rückengurtwebgerätes, d.h. der Endhölzer, Litzenstäbe und auch des Webschwertes nahm zu. Während die Indianerinnen in benachbarten Gemeinden wie z.B. San Lorenzo Zinacantán mit Rückengurtwebgeräten mit einer Breite von ca. 35 cm weben, arbeiten Chamula-Indianerinnen mit über 100 cm breiten Rückengurtwebgeräten. Die Webarbeit ist dadurch körperlich anstrengender, da z.B. das lange, schwere Webschwert oft gerade noch

mit ausgestrecktem Arm in das geöffnete Fach einzuführen ist. Auch ist das gesamte Rückengurtwebgerät, dessen Gewicht mit dem Körper gehalten wird, im Vergleich zu schmaleren Webgeräten schwerer. Das Weben in Chamula mit Schafwolle wird von Weberinnen anderer Hochlandgemeinden als anstrengend wahrgenommen und die Chamula-Frauen werden entsprechend dafür geschätzt.

Was die „traditionelle" Kleidung der Maya betrifft, so lässt sich nicht nur die Einführung neuer Materialien durch die Spanier im 16. Jahrhundert festhalten, sondern auch ein damals neuer Umgang mit Kleidung. Während die inzwischen so bekannten Maya-Brokat-„huipiles" in der vorspanischen Zeit als angemessene Bekleidung für Göttinnen galten, so entwickelte sich der „huipil" in einfacherer Ausführung unter spanischem Einfluss zu einem Bestandteil alltäglicher weiblicher Kleidung. Dies war vor allem der Tatsache zu verdanken, dass es nach Ansicht der spanischen Eroberer unmöglich war, teilweise unbekleidet am öffentlichen Leben teilzunehmen. Kleidungsvorschriften der Kolonialzeit waren prägend für die Entwicklung der Maya-Kleidung. Auch konnte ein Teil der Maya-Gesellschaft im damaligen Guatemala, zu dem der heutige mexikanische Bundesstaat Chiapas bis zum Jahr 1822 administrativ gehörte, zu Wohlstand kommen und wertvolle Materialien und Stoffe zur Kleidungsherstellung erwerben. Neue Möglichkeiten wurden seitens der Maya aufgegriffen, um das Textil- und Bekleidungsdesign weiterzuentwickeln. Gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es eine solche Vielfalt an speziellen Trachten für einzelne Regionen, dass diese auch für Fachleute kaum zu überblicken war. Die einzelnen Gemeinden entwickelten ein jeweils für sie „typisches" Kleidungsdesign.[30]

Die 1980/90er Jahre in Chamula: Textilien und Kleidung zwischen „traditionellem" Alltag und Tourismusboom

Bereits seit Jahrzehnten wanderten Männer im 20. Jahrhundert aus Chamula zur (Saison-)Arbeit auf Kaffeeplantagen im Grenzgebiet zu Guatemala ab, da bei einer ständig wachsenden Bevölkerung die Erträge immer kleiner werdender Felder kaum zum Überleben einer Familie ausreichten. Zunächst gab es zunehmend Frauen, die saisonbedingt ohne ihre Männer auskommen mussten. Nach und nach musste sich ein Teil der Chamula-Frauen auf ein Leben ganz ohne Ehemann einrichten,

da viele Saisonarbeiter anderswo eine neue Familie gründeten. Im Wesentlichen erhielten die betroffenen Frauen Unterstützung durch ihre Herkunftsfamilien, lebten also weiter in einem „traditionellen", in Chamula üblichen weiblichen Lebenszusammenhang.

Als in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre immer mehr Touristen das Hochland von Chiapas entdeckten, wurde San Cristóbal und sein indianisch geprägtes Umland Bestandteil eines so genannten „Touristenkorridors", der sich von Mexiko-Stadt über Oaxaca und Palenque bis hin zu den Maya-Tempeln der Halbinsel Yucatán erstreckt. Insbesondere den in der „cabecera" von Chamula und in der Nähe von San Cristóbal lebenden Indianerinnen bot sich eine neue Möglichkeit zur Aufbesserung des Familieneinkommens: An zentralen Plätzen verkauften sie selbst hergestellte, „typisch" indianische Textilprodukte (z.B. Gürtel, Taschen) an Touristen. Vor allem Frauen der Autoritäten nutzten den Vorteil, dass sie in der von Touristen viel besuchten „cabecera" lebten.

Da die Verkäuferinnen auf dem „artesanía"-Markt[31] in der „cabecera", wo sie den ganzen Tag verbringen, nicht weben können,[32] entwickelte sich eine räumliche Arbeitsteilung sowie eine berufliche Spezialisierung. In der „cabecera" lebende Chamula-Frauen spezialisierten sich auf den Handel mit Textilprodukten, während in Weilern lebende Frauen zu Weberinnen von einfachen Wollschals wurden. Die locker gewebten Wollschals wurden von den Marktverkäuferinnen zu verschiedensten neuen Produkten für Touristen weiterverarbeitet. Aus Webschals wurden Westen, zu einem späteren Zeitpunkt Taschen oder Tiere hergestellt.

Eine Orientierung an Produktivität im westlichen Sinne hielt im Laufe weniger Jahre Einzug in die Lebenswirklichkeit der im Tourismussektor arbeitenden Chamula-Indianerinnen. Angesichts einer wachsenden Konkurrenz durch eine beständig steigende Anzahl von Chamula-Händlerinnen und einem entsprechenden Überangebot an Souvenirprodukten konnte das Verkaufspreisniveau nicht gesteigert werden. Wirtschaftliche Zeit-, Einnahme- und Gewinnrechnungen waren unumgänglich. Ende der 1980er Jahre fanden deshalb gebrauchte Woll-„huipiles" den Weg zu den Touristen: Diese wurden mit wenig Aufwand von ihrer Verzierung in Bommel- und Zopfform befreit, an der Vorderseite längs aufgeschnitten, die Kanten umsäumt und die so entstandene Weste in großen Stichen mit Acrylgarn bestickt.

Zum Ende des 20. Jahrhunderts widmete sich ein Teil der auf Märkten verkaufenden Händlerinnen kaum noch der Textil-Herstellung bzw. -Verarbeitung für Touristen. Sie hatten diese überwiegend an in Weilern lebende Frauen gegen Bezahlung abgegeben und konnten sich so während ihrer Verkaufstätigkeit der Näh- und Stickarbeit an der eigenen Kleidung zuwenden. Die gekauften blauen oder weißen Nylon-Blusen, die schon Ende der 1970er Jahre u.a. aufgrund einer wenig aufwändigen Beschaffung die Nachfolge der selbst genähten Blusen aus zuvor zeitintensiv hergestelltem, weißem Baumwollstoff angetreten hatten, erhielten eine an Größe und Qualität zunehmende Stickerei als Verzierung. Diese Entwicklung verlief parallel zu einem Mangel an Schafwolle im Hochland von Chiapas und einem entsprechenden Preisanstieg für das begehrte Rohmaterial, der den Kauf von Wolle zur Herstellung eigener Wollkleidung für weniger wohlhabende Frauen zunehmend unmöglich, für erfolgreiche Händlerinnen unattraktiv machte. Gleichzeitig waren leichte, preiswerte Strickjacken auf den Märkten zu haben, die zunächst von geschäftstüchtigen auswärtigen

Abb. 4: Chamula-Händlerin mit viel bestickter Bluse und langhaarigem Wollrock.

Abb. 3: Chamula-Frau in Alltags-Woll-„huipil“.

Händlern, später von Chamula-Händlern angeboten wurden. Sowohl ärmere als auch wohlhabende Frauen trugen nun anstatt des Woll-„huipils“ eine Strickjacke. Allerdings zeichneten sich die darunter getragenen Blusen bei erfolgreichen Händlerinnen durch eine reichliche und im Laufe der Jahre üppiger werdende Stickerei aus. Sie hatten Zeit zum Sticken, und die meistens offen getragene Strickjacke war solcher Verzierung ebenfalls förderlich: Schließlich kommt die Stickerei anders als beim hoch geschlossenen Woll-„huipil“ in Kombination mit der Strickjacke sehr gut zur Geltung (Abb. 3 und 4).

Die räumliche Arbeitsteilung und berufliche Spezialisierung der 1980/1990er Jahre brachte auch neue Traditionen im Bekleidungsbereich mit sich. Die wachsende Differenzierung der Chamula-Gesellschaft drückte sich im Entstehen von verschiedenen Gruppen mit ihrem jeweiligen Kleidungsstil aus. Es war nicht mehr nur Frauen- und Männerkleidung oder Festtags- und Zeremonialkleidung von alltäglicher Kleidung zu unterscheiden. Vielmehr wurde bereits an der Kleidung deutlich, wer in einem Weiler lebend als Weberin oder Stickerin tätig war und wer sich erfolgreich dem Handel mit Textilprodukten in der „cabecera“ oder in San Cristóbal widmete.

Das 21. Jahrhundert: Indianische Traditionen und Lebenswirklichkeiten im Mexiko von morgen

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts ist die berufliche Spezialisierung so weit fortgeschritten, dass ein Teil der Händlerinnen in Chamula und San Cristóbal gar nicht mehr Hand anlegen, um Textilprodukte für Touristen fertig zu stellen. Einige Händlerinnen haben ein sehr gut funktionierendes Netzwerk aufgebaut, in dem sie selbst als Auftraggeberinnen die entscheidende, tonangebende Rolle spielen. Sie sind es, die das Material zur Herstellung von Baumwollblusen für Touristen einkaufen und die geschnittenen Blusenteile samt jeweiligem Stickgarn und Instruktionen zu den zu stickenden Designs an die Auftragsarbeiterinnen weitergeben. Chamula-Frauen, die es wohnortbedingt oder auch aufgrund fehlender anderer förderlicher Umstände[33] nicht bis zur erfolgreichen Händlerin gebracht haben, arbeiten nun gegen eher geringe, stückweise Bezahlung für erfolgreiche Händlerinnen.

In der Textil- und Kleidungstradition ist der Bereich der Souvenirproduktion zwar ziemlich deutlich von dem der Kleidung für den indigenen Gebrauch zu unterscheiden, allerdings gibt es zunächst überraschende Transformationen beider Bereiche: Die Produktivitätsorientierung in Teilbereichen indigener Kleidung und das Beibehalten zeitaufwändiger Techniken in Teilbereichen der Souvenirproduktion.

Die indigene Kleidung erfolgreicher Händlerinnen betreffend wurde die für die Arbeit in der Souvenirbranche selbstverständliche Orientierung an Produktivität und Effizienz entweder übernommen oder regelrecht umgekehrt. D.h., dass heute einerseits Kleidungsstücke fertig gekauft und andererseits besonders aufwändig verarbeitet werden (siehe oben: Wollrock und Nylonbluse).

Obwohl die Touristenprodukte betreffend zwar insgesamt der Druck wächst, möglichst schnell und kostengünstig zu produzieren, werden Baumwollblusen für Touristen nach wie vor in Handarbeit genäht und bestickt. Dies liegt nicht etwa an mangelnden Kenntnissen im Umgang mit einer Nähmaschine,[34] sondern am touristischen Interesse an „exotischer“ und trotzdem kostengünstiger Handarbeit. Das besondere Gefühl, ein „Schnäppchen“ gemacht zu haben, spielt beim Erwerb von Souvenirs anders als beim Kauf von Sammlerstücken eine zentrale Rolle.

Angesichts der intensiven Berufstätigkeit der Chamula-Händlerinnen sind auch Transformationen im Bereich der Männerbekleidung nicht überraschend. Anstatt noch wie im 20. Jahrhundert den Fleiß der Ehefrau in der Öffentlichkeit mit hochwertigen Wollkleidungsstücken zu dokumentieren, geht es zunehmend um die Demonstration von finanzieller Stärke bzw. Kaufkraft. An Festtagen in Chamula haben gekaufte, hochwertige Wollkleidungsstücke der Männer letztere Funktion, während außerhalb der Feste andere Kleidungsstücke wichtiger geworden sind. Die aktuelle Lebenswirklichkeit der Chamula-Männer ist wesentlich geprägt durch die Arbeit außerhalb ihrer Herkunftsgemeinde. Viel mehr als vor etwa 30 Jahren bewegen sie sich in der mexikanischen Öffentlichkeit. Einige haben auch seit den politischen Unruhen 1994 als indianische Vertreter in verschiedenen Gremien auch außerhalb Mexikos (z.B. in den USA) Karriere gemacht. Angesichts der langjährigen Erfahrung der Benachteiligung aufgrund einer an der Kleidung erkennbaren ethnischen Zugehörigkeit ist ein verändertes Kleidungsverhalten der Männer nachvollziehbar. Gerne

nutzen sie das breite Angebot an Secondhand-Textilien westlichen Zuschnitts, um die Zugehörigkeit zur „Moderne“ zu signalisieren. Wer es sich von den jungen Männern leisten kann, zeigt sich in sportlichen Trickots und Blousonjacken bekannter Sport-Teams sowie passenden Sportschuhen,[35] während die übrigen Männer Stiefel für angemessen erachten.

Ein wichtiger Aspekt des Kleidungskonsums wird sehr deutlich: Kleidung dient nicht nur der Darstellung dessen, was jemand ist, sondern auch dessen, was er/sie gerne sein bzw. darstellen möchte.

Obwohl den indianischen Frauen anders als den Männern allgemein ein „traditionelles“ Verhalten hinsichtlich Lebensweise und Kleidung zugeschrieben wird, so lässt sich doch bei genauerer Betrachtung Folgendes feststellen: Es ist gerade ein Teil der Chamula-Indianerinnen, der einen erheblichen Wandel der Lebensweise erlebt und gestaltet. Die heute zum Teil sehr erfolgreichen Geschäftsfrauen haben sich nicht nur einen Markt für ihre (Textil-)Waren erobert, sondern auch ganze Produktionsnetzwerke geschaffen. Vor etwa 10 Jahren begannen sie zumindest zeitweise, in anderen mexikanischen Regionen an Touristen zu verkaufen. Inzwischen sind sie es, die die Initiative ergreifen und mit oder ohne Ehepartner in andere touristische Regionen Mexikos abwandern.

Der Kleidungskonsum der an Touristen verkaufenden Frauen hat sich verändert. Mit neuen Blusenfarben wird ausgesprochen gern experimentiert, ebenso mit farblich dazu passenden Gürteln. Auch die Farbe und Ausgestaltung der Strickjacken (Muster, Knöpfe) unterliegen inzwischen einem stetigen Wandel. Der über Jahre hinweg übliche blaue „rebozo“ (Schulterschal) ist gelben, braunen und leuchtend orangefarbenen „rebozos“ gewichen, die insbesondere zu Festtagen erstmalig der Öffentlichkeit vorgeführt werden. Bei ausreichender Kaufkraft können einzelne Chamula-Frauen es sich erlauben, täglich einen tiefschwarzen, langhaarigen Wollrock anzuziehen, der im Preis aufgrund der höheren Materialkosten für langhaarige Wolle und der mehrfachen Färbevorgänge deutlich über anderen Röcken liegt.

Eine Besonderheit im Kleidungskonsum gibt es bei den Chamula-Indianerinnen, die zur Verkaufstätigkeit in andere touristische Regionen Mexikos abgewandert sind: Anders als die im Hochland von Chiapas lebenden Chamula-Frauen sind sie sich der Attraktivität ihrer Tracht für Touristen besonders bewusst und ziehen diese in entsprechend

„hübscher“ Ausführung zur Arbeit an ihrem Verkaufsplatz an. Auch sonst bewegen sie sich in der Öffentlichkeit deutlich als Indianerinnen aus Chiapas erkennbar. Ganz anders sieht die Kleidung dagegen zu Hause aus: Vor allem in heißen Tieflandgebieten werden hier gerne Trägerhemdchen und leichte Stoffröcke getragen. Gut ist das, was gefällt und erschwinglich ist. Das Fernsehen übernimmt insgesamt bei Mode- und Schönheitsthemen eine wesentliche Informationsfunktion. Auch indianische Frauen beginnen, sich für Schminktipps und Cellulite zu interessieren. Vor allem junge, etwa 20-jährige Indianerinnen, die keine Textilien aus Chiapas an Touristen verkaufen, tauschen ihren dicken, schwarzen Wollrock gegen eine Jeans aus. Selbstbewusst sind sie z.B. als Verkäuferinnen in Souvenirläden anzutreffen, wo sie auch mit männlichen Touristen intensive Verkaufsgespräche führen oder auch freundschaftliche Beziehungen zu Bediensteten beiderlei Geschlechts in benachbarten Geschäften und Restaurants pflegen.

Nicht nur in anderen mexikanischen Regionen haben Chamula-Indianerinnen Kontakt zu Frauen, die andere Kleidungsgewohnheiten als sie selbst haben. Inzwischen haben einzelne Männer ihre Ehefrauen, die sie in einer anderen mexikanischen Region kennen gelernt und geheiratet haben, mit nach Chamula gebracht. Diese, in der Regel keine Chamula-Frauen, sorgen für ein ungewohntes Bild in Chamula: Sie tragen ihre hüftlangen Haare wie bei vielen Mexikanerinnen beliebt offen, also nicht wie in Chamula üblich geflochten, und verabschieden sich auch nicht von ihrem eng anliegenden Kleid oder ihrer Jeans.

Zu Beginn des neuen Jahrhunderts sind also weitere Differenzierungen in der Bekleidung der Chamula-Indianer offensichtlich geworden. Es unterscheiden sich nicht mehr nur eher früheren Traditionen gemäß in Weilern lebende Frauen von solchen, die sich in der „cabecera“ oder San Cristóbal auf den Verkauf von Souvenirprodukten an Touristen spezialisiert haben. Vielmehr gibt es neben den im Hochland lebenden und arbeitenden Händlerinnen außerdem solche Indianerinnen, die in andere touristische Regionen Mexikos abgewandert sind. In größeren Städten lebend eröffnen sich diesen Frauen und Mädchen ganz neue Möglichkeiten zur Gestaltung des eigenen Aussehens. Sie entwickeln neue Traditionen: Neue Möglichkeiten werden in verschiedensten Kombinationen ausprobiert. Die traditionelle Variante der Chamula-Tracht (schwarzer Wollrock und blaue Bluse) wird gezielt getragen, wo und wann es sinnvoll ist, ansonsten werden neue Blusenfarben und

-stoffe, Stickgarne und Perlen kombiniert. Armreifen, Nagellack, Haarschmuck und -frisuren werden jeweils auf die Trachtenkleidung oder die Jeans und das Trägershirt abgestimmt.

Ausblick

Der Einblick in Traditionen und Lebenswirklichkeiten der Chamula-Indianer gestern, heute und morgen hat kontinuierliche Transformationen deutlich gemacht. Besonders auffällig sind jüngere Entwicklungen in Kleidungsstil und -verhaltensweisen innerhalb der Gruppe der Chamula, die in Zusammenhang stehen mit dem jeweiligen sozialen und wirtschaftlichen Status einer Person. In zukünftigen Forschungen zu Textil- und Kleidungstraditionen der Maya kann es nicht um die Maya oder die Chamula als einheitliche Gruppe oder um die Geschichte der Brokatweberei mit dem Rückengurtwebgerät allein gehen. Vielmehr sind weitere detaillierte Hintergründe der hier dargestellten Transformationen für die verschiedenen sozio-kulturellen Gruppen herauszufinden. Auch sind Vergleiche zu Entwicklungen in anderen indianischen Gruppen anzustellen. Inwieweit kann von „indianischer Mode“ und neuen indianischen Traditionen gesprochen werden und wie werden sie sich weiter entwickeln? Welche Rolle spielt indianische Kleidung in einer globalisierten Welt?

Anmerkungen

1 Gerhard Heck und Manfred Wöbcke (Hg.): DuMont Reiseführer Mexiko. 5. aktualisierte Auflage. Köln 2003, S. 240ff.

2 Vgl. Birgitta Huse: Der Einfluß des Tourismus auf das Textilhandwerk der Chamula in Mexiko. Bonn 1994, S. 273 und S. 277. Zum Thema „Ethnic tourism“ in der Region siehe auch Pierre L. Van Den Berghe: The Quest For The Other. Ethnic Tourism in San Cristóbal, Mexico. Seattle u.a. 1994.

3 Ein „huipil“ ist eine rechteckige indianische Bluse, die aus zwei oder drei gewebten und nicht zugeschnittenen Streifen genäht wird.

4 Zu möglichen Folgen solcher Medienberichte im Bereich Kleidung und Textil siehe Birgitta Huse: Kleidertausch in Mexiko: Neue Kleidung für Indianer – Secondhand-Kleidung für Touristen. In: Birgitta Huse (Hg.): Von Kopf bis Fuß – Ein Handbuch rund um Körper, Kleidung und Schmuck für die interkulturelle Unterrichtspraxis. Münster u.a. 2004.

5 Siehe z.B. Mireille Holsbeke und Julia Montoya (Hg.): „With their hands and their eyes“. Maya Textiles, Mirrors of a Worldview. Antwerpen 2003; Walter F. Morris Jr.: A Millennium of Weaving in Chiapas. An Introduction to the Pellizzi Collection of Chiapas Textiles. Mexiko-Stadt 1986; Chloe Sayer: Mexican Textiles. London 1990; Marta Turok: Diseno y símbolo en el huipil ceremonial de Magdalenas. In: México Indígena. 3/1987. H. 19, S. 9–16.

6 Meyers grosses Taschenlexikon. 7. Auflage. Band 23. Mannheim 1999, S. 45.
7 Siehe Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH): Arte Textil. Colecciones del Centro de Textiles del Mundo Maya. Mexiko-Stadt 2003, S. 23. Siehe auch Morris: Millennium.
8 Siehe INAH: Arte Textil, S. 16.
9 Siehe Morris: Millennium, S. 3ff. Diese Zuordnung ist allerdings so nicht richtig. Miller und Taube erläutern z.B., dass zwar der Vollmond mit der Mondgöttin assoziiert wurde, es sich aber nicht um die Göttin Ixchel handele (Siehe Mary Miller und Karl Taube: An illustrated Dictionary of The Gods and Symbols of Ancient Mexico and The Maya. London 1993, S. 118f.). Die Göttin Ixchel sei vielmehr für Geburt, Schwangerschaft, Fruchtbarkeit zuständig und entspräche in ihrer Darstellung im Codex Dresden der Webgöttin Chac Chel als ältere Frau mit Schlangen im Haar nicht der jungen, hübschen Mondgöttin (Siehe Miller/Taube: Dictionary, S. 100f.). Auch Montoya und Teufel machen deutlich, dass es sich bei der Webgöttin um eine alte Göttin namens Chak Chel handelt, deren Kopf mit einer Schlange versehen ist (Siehe Julia Montoya: Maya Textile Motifs. Mirrors of a worldview. In: Mireille Holsbeke und Julia Montoya (Hg.): Maya Textiles. 2003, S. 92–128, hier S. 107; Stefanie Teufel: Die Webkunst. In: Nikolai Grube (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. Köln 2000, S. 354/355).
10 Siehe z.B. die Abrollung eines Gefäßes, auf dem Frauen und Hofangestellte dem Fürsten beim Ankleiden helfen (In: Stephen D. Houston und David Stuart: Der Hofstaat der Maya. In: Eva und Arne Eggebrecht (Hg.): Die Welt der Maya. Archäologische Schätze aus drei Jahrtausenden. Mainz 1992, S. 142–158, hier S. 151) oder die Wandmalerei aus Bonampak, Chiapas, aus Raum 2 (Siehe David A. Freidel: Krieg – Mythos und Realität. In: Eva und Arne Eggebrecht (Hg.): Welt der Maya. Mainz 1992, S. 158–177, hier S. 165).
11 Zur Herstellung eines Brokatgewebes wird ein zusätzlicher Zierfaden eingewebt (vgl. Annemarie Seiler-Baldinger: Systematik der textilen Techniken. Basel 1973, hier S. 77).
12 Vgl. z.B. Morris: Millennium; Turok: Diseno; Montoya: Maya Textile Motifs, S. 92–128.
13 Dies dokumentiert z.B. der Ausstellungskatalog des INAH: Arte Textil.
14 Ein Publikationsbeispiel: Instituto Chiapaneco De Cultura (Hg.): Trajes Regionales De Chiapas. Mexiko-Stadt 1988.
15 Siehe z.B. Sayer: Mexican Textiles.
16 INAH: Arte Textil.
17 Siehe Internetseite mit der Adresse www.manos-de-oaxaca.com/wr2mayan_textiles.htm (12.07.2004). Ein Boom rund um das Thema Ethnokleidung ist festzustellen (z.B. die Publikation von Frances Kennett: Ethnic dress. A comprehensive guide to the folk costume of the world, 1995, oder die Internetseiten „Ethnic Costume and Textile Links“ www.costumes.org/ethnik/1PAGES/ETHNOLNK.HTM oder www.coloresdelpueblo.org/“huipiles“.htm (12.07.2004)
18 Zu Gegenüberstellungen von Tradition und Moderne mit unterschiedlicher Wertigkeit vgl. Leslie W. Rabine: Global Suitcases. The Informal African Fashion Network. In: Leslie W. Rabine: The Global Circulation Of African Fashion. Oxford 2002, S. 1–27, hier S. 10ff.
19 Siehe Hilke Thode-Arora: Indianer und Inuit in Europa: Völkerschauen. In: Eva König (Hg.): Indianer. Photographische Reisen von Alaska bis Feuerland. 1858–1928. Hamburg 2002, S. 69–74, hier S. 70.
20 Der Anteil entsprechender Aufsätze ist auch im Sammelband von Margot Blum Schevill u.a. sehr gering und keiner davon behandelt die Maya-Kleidung in Südmexiko (Margot Blum Schevill u.a. (Hg.): Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes. An Anthology. New York 1991).

21 Tourismus-Studien gab es vor allem in den 1970er Jahren. Siehe z.B. Thomas Hamer: Tourismus und Kulturwandel. Sozio-kulturelle und ökonomische Auswirkungen des Tourismus auf die Indios von Panajchel in Guatemala. Starnberg 1979; Nelson Graburn (Hg.): Ethnic and Tourist Arts. Cultural Expressions from the Fourth World. Los Angeles 1976. Nach wie vor die einzige umfassende Arbeit zum Einfluss von Tourismus auf indianisches Textilhandwerk im südmexikanischen Hochland ist die von Birgitta Huse: Der Einfluß des Tourismus auf das Textilhandwerk der Chamula in Mexiko. Bonn 1994.

22 Siehe Linda Schele: Religion und Weltsicht. In: Eva Eggebrecht und Arne Eggebrecht (Hg.): Die Welt der Maya. Mainz 1992, S. 197–215, hier S. 197.

23 Wie wichtig diese Sichtweise für die Maya auch heute ist, zeigt sich z.B. am Ämtersystem mit regelmäßigem Wechsel in der Besetzung politisch-religiöser Ämter in Anlehnung an Zeit- und Welt-Vorstellungen der Maya (Siehe Linda Schele: Religion und Weltsicht. In: Eggebrecht/Eggebrecht: Die Welt der Maya, S. 197–215, hier S. 197). Das besondere Zeit-Verständnis heutiger Maya in Chamula zeigt auch die Unterscheidung von „tiempo kaxlan“ (von Menschen eingeführte Sommer-Zeit in Mexiko) und „tiempo s´tot“ (Zeit des Vaters (Gottes) in Chamula). Anfang November (Allerheiligen) werden die Verstorbenen auf den Friedhöfen auch besucht, um sie über aktuelle Entwicklungen zu informieren, so dass die Verstorbenen Anteil haben.

24 Dies betont Ruth D. Lechuga in ihrer Arbeit über indigene Kleidung seit 1500 v.Chr. bis in die 1980er Jahre hinein (Ruth Lechuga: El traje indígena de México. Su evolución, desde la época Prehispánica hasta la actualidad. Mexiko-Stadt 1987, hier S. 254f.)

25 Erst seit kurzem gibt es positive, von dieser Praxis abweichende Text-Beispiele z.B. zu Afrika (Siehe Kerstin Bauer: African Styles – Kleidung und Textilien in Afrika. Eine Einführung. In: Kerstin Bauer: African Styles. Kleidung und Textilien aus Afrika. Die Sammlung des Iwalewa-Hauses. Bayreuth 2001, S. 17–31.).

26 Z.B. Carol Hendrickson: Weaving Identities. Construction of Dress and Self in a Highland Guatemala Town. Austin 1995.

27 Die erste Forschung fand mit Unterstützung der Dirección de Culturas Populares des mexikanischen Bildungsministeriums statt. Die Forschungen in den Jahren 2002 und 2003 wurden im Rahmen einer internationalen Forschungskooperation mit der südmexikanischen Universität ECOSUR und CONACYT in Mexiko realisiert. Für die finanzielle Unterstützung sei hier DAAD, Deutschland, und CONACYT, Mexiko, gedankt.

28 Zur Form der Kleidungsstücke siehe Birgitta Huse: Gewebt, gewalkt und getragen. Rückengurtweben und Kleidung bei den Maya-Indianern, Mexiko. In: Birgitta Huse (Hg.): Von Kopf bis Fuß. Münster 2004, S. 173–182.

29 Zum Rückengurtweben siehe Birgitta Huse: Der Einfluß des Tourismus auf das Textilhandwerk der Chamula in Mexiko. Bonn 1994, S. 103–114.

30 Siehe Mireille Holsbeke: Textile as Text. Maya Traditional Dress and the Messages it conveys. In: Holsbeke/Mireille/Montoya (Hg.): Maya Textiles, S. 16–46, hier S. 31; Rosario Miralbés de Polanco, Barbara Knoke de Arathoon: Survival Strategies. The diversity of Maya Dress in Guatemala. In: Holsbeke (Hg.): Maya textiles, S. 46–72.

31 Touristischer Kunsthandwerksmarkt.

32 Platzmangel und häufige Unterbrechungen durch Touristen verhindern gutes Weben.

33 Z.B. die (finanzielle) Unterstützung durch die Familie oder gute Spanisch-, Schreib- und Rechenkenntnisse. Förderlich sind insbesondere Fähigkeit und Interesse, neue, unübliche Wege zu gehen.

34 Einige Händlerinnen nähen ihre Blusen mit einer Nähmaschine selbst.

35 Zum Teil scheint es sich um Basketballmannschaften zu handeln, um welche genau ist mir unbekannt. Basketball ist in jedem indianischen Dorf im Hochland von Chiapas sehr beliebt.

Literatur

Bauer, Kerstin: African Styles – Kleidung und Textilien in Afrika. Eine Einführung. In: Bauer, Kerstin: African Styles. Kleidung und Textilien aus Afrika. Die Sammlung des Iwalewa-Hauses. Bayreuth 2001, S. 17–31.

Freidel, David A.: Krieg – Mythos und Realität. In: Eggebrecht, Eva und Arne Eggebrecht (Hg.): Die Welt der Maya. Archäologische Schätze aus drei Jahrtausenden. Mainz 1992, S. 158–176.

Graburn, Nelson (Hg.): Ethnic and Tourist Arts. Cultural Expressions from the Fourth World. Los Angeles 1976.

Hamer, Thomas: Tourismus und Kulturwandel. Sozio-kulturelle und ökonomische Auswirkungen des Tourismus auf die Indios von Panajchel in Guatemala. Starnberg 1979.

Hendrickson, Carol: Weaving Identities. Construction of Dress and Self in a Highland Guatemala Town. Austin 1995.

Holsbeke, Mireille und Julia Montoya (Hg.): With their hands and their eyes. Maya Textiles, Mirrors of a Worldview. Antwerpen 2003.

Holsbeke,Mireille: Textile as Text. Maya Traditional Dress and the Messages it conveys. In: Holsbeke/Montoya: With their hands and their eyes, S. 16–46.

Houston, Stephen D. und David Stuart: Der Hofstaat der Maya. In: Eggebrecht, Eva und Arne (Hg.): Die Welt der Maya. Archäologische Schätze aus drei Jahrtausenden. Mainz 1992, S. 142–158.

Huse, Birgitta: Der Einfluß des Tourismus auf das Textilhandwerk der Chamula in Mexiko. Bonn 1994.

Huse, Birgitta: Kleidertausch in Mexiko: Neue Kleidung für Indianer – Secondhand-Kleidung für Touristen. In: Huse, Birgitta (Hg.): Von Kopf bis Fuß – Ein Handbuch rund um Körper, Kleidung und Schmuck für die interkulturelle Unterrichtspraxis. Münster u.a. 2004, S. 299–31.

Huse, Birgitta: Gewebt, gewalkt und getragen. Rückengurtweben und Kleidung bei den Maya-Indianern, Mexiko. In: Huse: Von Kopf bis Fuß, S. 173–182.

Instituto Chiapaneco De Cultura (Hg.): Trajes Regionales De Chiapas. Mexiko-Stadt 1988.

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH): Arte Textil. Colecciones del Centro de Textiles del Mundo Maya. Mexiko-Stadt 2003.

Kennett, Frances: Ethnic dress. A comprehensive guide to the folk costume of the world. o.O. 1995.

Lechuga, Ruth D.: El traje indígena de México. Su evolución, desde la época Prehispánica hasta la actualidad. 4. Auflage. Mexiko-Stadt 1987.

Miller, Mary und Karl Taube: An illustrated Dictionary of The Gods and Symbols of Ancient Mexico and The Maya. London 1993.

Miralbés de Polanco, Rosario und Barbara Knoke de Arathoon: Survival Strategies. The diversity of Maya Dress in Guatemala. In: Holsbeke/Montoya: With their hands and their eyes, S. 46–72.

Montoya, Julia: Maya Textile Motifs. Mirrors of a worldview. In: Holsbeke/Montoya: With their hands and their eyes, S. 92–128.

Morris, Walter F. Jr.: A Millennium of Weaving in Chiapas. An Introduction to the Pellizzi Collection of Chiapas Textiles. Mexiko-Stadt 1986.

Rabine, Leslie W.: Global Suitcases: The Informal African Fashion Network. In: Leslie W. Rabine: The Global Circulation Of African Fashion. Oxford 2002, S. 1–27.
Sayer, Chloe: Mexican Textiles. London 1990.
Schele, Linda: Religion und Weltsicht. In: Eggebrecht, Eva und Arne Eggebrecht (Hg.): Die Welt der Maya: archäologische Schätze aus drei Jahrtausenden. Mainz 1992, S. 197–215.
Schevill, Margot Blum u.a. (Hg.): Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes. An Anthology. New York 1991.
Seiler-Baldinger, Annemarie: Systematik der textilen Techniken. Basel 1973.
Teufel, Stefanie: Die Webkunst. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. Köln 2000, S. 354/355.
Thode-Arora, Hilke: Indianer und Inuit in Europa: Völkerschauen. In: König, Eva (Hg.): Indianer. Photographische Reisen von Alaska bis Feuerland. 1858–1928. Hamburg 2002, S. 69–74.
Turok, Marta: Diseno y símbolo en el huipil ceremonial de Magdalenas. In: México Indígena. 3/1987, H. 19, S. 9–16.
Van Den Berghe, Pierre L.: The Quest For The Other. Ethnic Tourism in San Cristóbal, Mexico. Seattle u.a. 1994.
Vela, Enrique (Hg.): Arqueología Méxicana. Indumentaria prehispánica. 3/1996. H. 17, Mexiko-Stadt 1996.

Internetadressen

www.coloresdelpueblo.org/“huipiles“.htm
www.costumes.org/ethnik/1PAGES/ETHNOLNK.HTM
www.manos-de-oaxaca.com/wr2mayan_textiles.htm

Abbildungen

Abb. 1: Türsturz 24, Yaxchilán, Chiapas. Aus: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH): Arte Textil. Colecciones del Centro de Textiles del Mundo Maya. Mexiko-Stadt 2003, S. 23.
Abb. 2: Tonfigur aus Jaina, Campeche. Aus: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH): Arte Textil. Colecciones del Centro de Textiles del Mundo Maya. Mexiko-Stadt 2003, S. 16.
Abb. 3: Chamula-Händlerin mit viel bestickter Bluse und langhaarigem Wollrock (Foto: Birgitta Huse).
Abb. 4: Chamula-Frau in Alltags-Woll-„huipil“ (Foto: Birgitta Huse).

Vera Bendt

Textilien aus Europa in Afrika – Afrikanische Textilien in Europa

Im Sommersemester 2001 wurde mit einem kulturwissenschaftlichen Thema am Institut für Textilgestaltung und ihre Didaktik/Kulturgeschichte der Textilien neu begonnen, das seit dem Wintersemester 2003/2004 mit dem Schwerpunkt „Perspektiven aktueller Museumsarbeit" fortgeführt wird und in die Planungsphase eines Forschungsprojektes übergegangen ist. Das Thema sind die afrikanischen Textilien, welches sowohl das einheimische Textilhandwerk in den Zentren afrikanischer Weberei als auch die Geschichte des Textilhandels nach Westafrika einbezieht. Die klassischen Werke von Ethnologen und Kunsthistorikern über afrikanische Kunst und Handwerke beinhalten in der Regel einige Kapitel über Weberei und Textilien, doch fachwissenschaftliche, thematisch fundierte Darstellungen sind eher spärlich, obgleich sie eine unerlässliche Quelle für das Studium der materiellen Kultur und der Geschichte subsaharischer Völker sind.[1] In einem „Workshop on Resources and Documentation in the Study of African Material Culture" referierte der Afrikanist und Historiker Adam Jones und legte am Beispiel der früheren Goldküste dar:

„Drawn into the system of transatlantic trade as early as the fifteenth century, it has over the past five centuries been subject to many external influences; and the pace of cultural change has certainly been more rapid than in many parts of Africa. On the other hand, it has the considerable advantage of being relatively well documented: whereas at least half of sub-Saharan Africa possesses virtually no written documentation from before the mid-nineteenth century, we have written records for the Gold Coast from the late fifteenth century onwards; for the immediate interior (including Asante) there are several eighteenth-century and many nineteenth-century sources. Furthermore, although no-one has yet published a comprehensive study of the material culture of this region (or even a small part of it), a certain amount of archaeological research has been undertaken and various aspects of the region's art have been examined in detail by anthropologists (from Rattray onwards) and art historians."[2]

John Picton und John Mack brachten 1979 eine wissenschaftliche Studie über afrikanische Textilien mit ausführlicher Bibliografie heraus, die auf den Sammlungen des Britischen Museums basiert und im angelsächsischen Sprachraum für mehr als ein Jahrzehnt das Standardwerk über die aus Ghana stammenden Kente-Stoffe der Ashanti und Ewe war. Die Autoren beziehen sich dabei explizit auf Ergebnisse aus den Feldforschungen der 1960er Jahre der Ethnologinnen Brigitte Menzel und Renée Boser-Sarivaxévanis.[3] Eine aus Feldforschungen bei den Ewe im Südosten von Ghana hervorgegangene Magisterarbeit wurde von Malika Kraamer vorgelegt.[4]

Das umfassendste deutschsprachige Werk, das eine Übersicht über Weberei und Textilien in Afrika bietet, kam in den 1980er Jahren heraus. Es basiert auf dem Literaturstudium historischer und zeitgenössischer Quellen, auf den eigenen Beobachtungen Karl-Friedrich Schaedlers während mehrerer Reisen in die Webereigebiete Afrikas und auf den Informationen von Wissenschaftlern, die sich der Weberei in Afrika zugewandt hatten.[5]

In dem 2000 erschienenen Begleitband der gleichnamigen Ausstellung „Boubou – c'est chic"[6] widmet Bernhard Gardi das Werk den Forscherinnen Brigitte Menzel und Renée Boser-Sarivaxévanis mit dem Hinweis, dass wir ihnen die ersten modernen Untersuchungen über westafrikanische Textilien verdanken.[7]

Das am Institut für Textilgestaltung und ihre Didaktik/Kulturgeschichte der Textilien geplante Forschungsvorhaben sieht vor, afrikanische Textilien nach einer kulturwissenschaftlichen Analyse zu befragen, die das Thema in den Kontext einer sich neu definierenden kulturanthropologischen Wissenschaftsdisziplin stellt. Die Feldforschungen von Ethnologen früherer Epochen bieten die Materialien und den Quellenfundus wie auch methodische Voraussetzungen, mit denen noch und immer wieder aufs Neue gearbeitet werden muss. Um jedoch neue Denkkategorien für das kulturwissenschaftliche Forschen im Zeitalter globalisierter Optimierungen, der Gentechnologie, uniformer kultureller und sozialer Prägungen im internationalen Kontext, des Identitätsverlustes durch ökonomische Umbrüche und politische Wendezeiten mit ihrer parallel einhergehenden Fragmentierung soziokultureller Bindungen entwickeln zu können, bedarf es einer Neudefinition der Forschungsinhalte und neuer grundsätzlicher Paradigmen, die auf den Prinzipien technologischer

Vermittlungsstrategien aufbauen. Ein wesentliches Element des geplanten Forschungsprojektes ist die Verbindung zur Museumsarbeit und museologischen Fragen und Problemen. Die enge Korrelation des Forschungsprojektes mit dem Lehrangebot der Seminare und den Museumspraktika ermöglicht den Studierenden, sich berufsperspektivisch zu orientieren und Erfahrungen bei wissenschaftlichen Recherchen zu sammeln.

Die klassischen Völkerkunde-Museen mit ihren ethnographischen Material- und Datensammlungen sind als „Inseln“ zu betrachten, die materiell-gegenständliche Dinge, aber auch das immaterielle „Wissen**“** von außereuropäischen Kulturen bewahren.[8] Die im 19. und 20. Jahrhundert aufgebauten völkerkundlichen Sammlungen bewahren das Erbe außereuropäischer Kulturen, während die Ethnien, aus denen die gesammelten Kulturobjekte stammen, teilweise nicht mehr existieren. Wenn auch die Sammler, die Ethnologen als „Zeitzeugen“ früherer Epochen, nicht mehr leben bzw. ihre Sammlungen unbearbeitet geblieben sind, entsteht in den Museen ein „Vakuum des Wissens**“** bzw. ein Wissensverlust trotz intensiver kuratorischer Betreuung des Sammlungsgutes. So bieten am Beginn des 21. Jahrhunderts die Völkerkunde-Museen ein teilweise unbekanntes Terrain für die Forschung, die auch im Zeitalter der Optimierung von Wissensspeicherung und Informationstransfer vielfach noch ein Desiderat geblieben ist. Zudem trägt die moderne Medientechnik und die allein auf Datenbanken bezogene Inventarisierung von Museumssammlungen dazu bei, dass die archivierten Informationen früherer Epochen in Vergessenheit geraten.[9]

Die museumspraktischen Untersuchungen sind methodisch darauf ausgerichtet, die terminologische Klassifizierung und Kontextualisierung der textilen Objekte in Museumssammlungen zu sichern, auszuwerten und mit den forschungsrelevanten Informationen und Daten aus veröffentlichter Literatur und unveröffentlichten Archivmaterialien zu korrelieren. Das Herzstück der zu bearbeitenden Sammlungen sind Kente und Adinkra, die Bekleidung der Ashanti in Ghana; die Weberei der Ewe in Ghana und Togo; die Indigo-Stoffe in Nigeria; die aus Nordafrika stammende Wollweberei in verschiedenen Regionen der westafrikanischen Sahel-Staaten (Abb. 1).

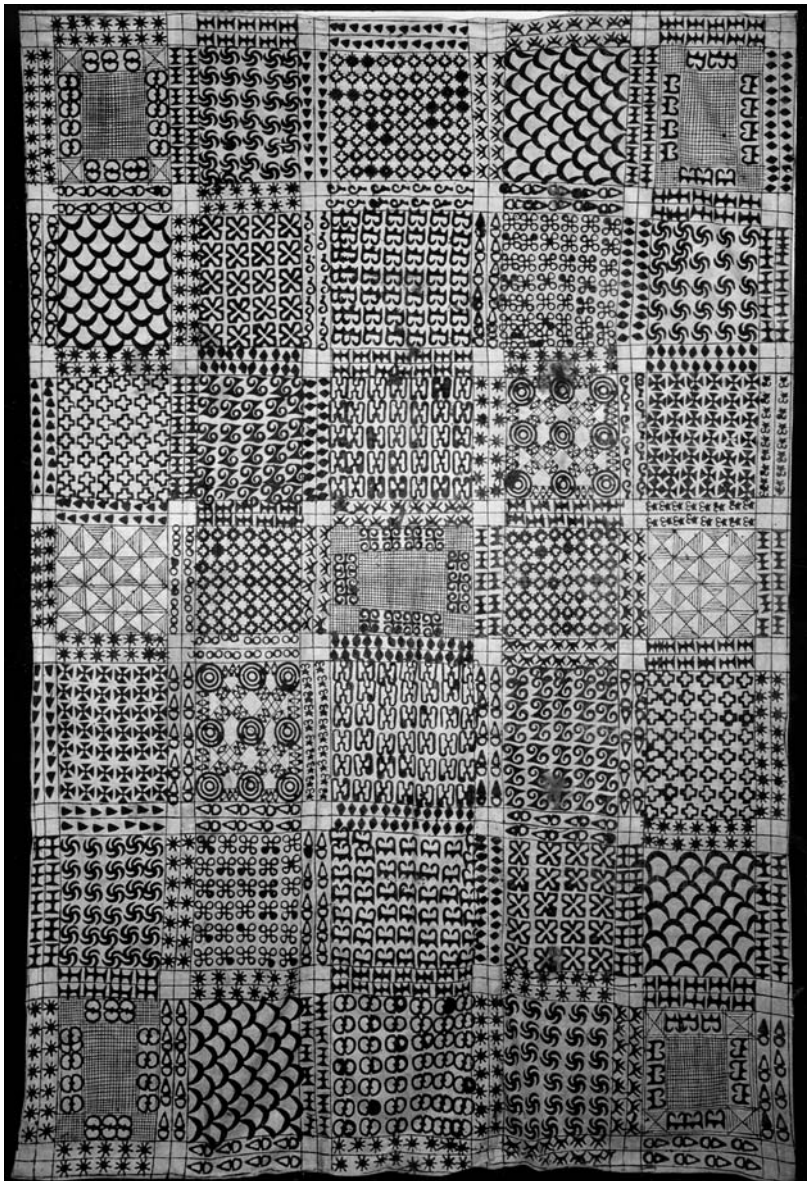


Abb. 1: Adinkra-Tuch der Ashanti: Textiles Medium einer matrilinearen Elite.

In der Geschichte Westafrikas reflektiert die Weberei die ganze Bandbreite sozialer, wirtschaftlicher, politischer und religiöser Formen und Vorstellungen, von denen der Einzelne und die Gruppe geprägt sind. Die Weberei und Textilproduktion mit ihren verwandten Handwerken sind der Spiegel für den 500-jährigen Kontakt mit Europa, denn vor dem

Hintergrund des transatlantischen Sklavenhandels der europäischen Seemächte vollzog sich die Binnengeschichte der afrikanischen Völker.
Für Gold und Sklaven wurde die portugiesische Festung Elmina im heutigen Ghana vom 15. bis 19. Jahrhundert zur zentralen Drehscheibe des Handels. Als „Gegenleistung" für die zu Millionen von Afrika nach Amerika verschleppten Menschen standen Textilien und Waffen an der Spitze der Waren, die von Europa in die westafrikanischen Hochburgen des Handels importiert wurden. In den Niederlanden, Portugal und Nordafrika wurden Stoffe als Zahlungsmittel ausschließlich für den Westafrika-Handel produziert, und ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Fabrikate englischer Manufakturen an gefärbten Baumwollgarnen, später synthetischen Garnen, zur Belieferung der afrikanischen Webereizentren importiert.[10] Die lokale Garnherstellung aus einheimisch angebauter Baumwolle ebenso wie die Handwerke der Spinner und Färber wurden von der importierten Massenware verdrängt. Die traditionelle Schmalbandweberei blühte mit dem Import der anilingefärbten Garne auf und erreichte in den Kente-Stoffen der Ashanti ihren Zenit.[11]
Im 20. Jahrhundert war Ghana der erste Staat Afrikas, der 1957 die Unabhängigkeit erlangte und die postkoloniale Epoche für die Länder südlich der Sahara einleitete. Ghana wurde ein vom afrikanischen Nationalismus und wirtschaftlichem Fortschritt geprägtes Kernland der Unabhängigkeitsbewegung in ganz Afrika, das in seiner Blütezeit mit Errungenschaften wie einem kostenlosen Erziehungs- und Gesundheitswesen von der unterversorgten Bevölkerung anderer westafrikanischer Staaten überlaufen wurde. Ab Mitte der 1970er Jahre setzte ein wirtschaftlicher Niedergang ein, Tausende von Ghanaern gingen ins afrikanische Ausland, vor allem nach Nigeria, Simbabwe und Südafrika, um sich dort als Lehrer, Ärzte und in anderen Ausbildungsberufen zu etablieren. Es folgte die dritte Phase, seit ca. 1990 verlassen jährlich Zehntausende Ghanaer mit schulisch geringer Bildung und ohne berufliche Qualifikation ihr Land, um in den Industrienationen von Westeuropa, Nordamerika und dem Fernen Osten, z.B. in Japan, nach Arbeit zu suchen.
Deutschland ist ein „Kernland" für die postkoloniale Afrika-Forschung und zugleich auch ein Land, in das Afrikaner einwandern, die in den letzten 30 Jahren ihrem Kontinent den Rücken kehrten, um in Europa, Amerika oder Asien eine neue Lebensexistenz zu gründen. Von der

Emigration ihrer Bürger sind Nordafrika und Westafrika am stärksten betroffen. Die überwiegende Zahl der westafrikanischen Auswanderer stammt aus Ghana, davon kommen ca. 80% aus den Regionen der Ashanti und Ewe im Zentrum und Südosten des Landes. Ein ähnliches Bild ergibt sich für die afrikanische Zuwanderung in die Niederlande.
Mit der Migration, die eine soziale und demographische Neuverteilung der Ressourcen nach sich zieht, werden biographische und kulturelle Gruppenzugehörigkeiten einzelner Individuen völlig verändert. Die Vereinheitlichung des Aussehens in Körper und Kleidung, der Verhaltenskodex und die Hierarchien der Arbeitswelt in den Industriestaaten setzen eine neue Identitätsbildung in Gang. Im alltäglichen Kontext der westlichen und internationalen Konsumkultur entstehen neue Ordnungsmodelle, von denen die Existenz individueller Ghanaer in Europa, Nordamerika und Asien dominiert wird. Auch die Lebensbedingungen und Strukturmodelle „zu Hause", in Ghana generell und in der Ashanti- und Ewe-Region im Besonderen, erfahren infolge der Auswanderung der jungen Generation tief greifende Veränderungen.
In den Kulturwissenschaften werden „Textilien" in steigendem Maße zum Gegenstand ökologischer Problemfelder. Hier setzt das Forschungsinteresse für Afrika bzw. Westafrika an. Im Fokus der Auseinandersetzung steht die massive Zerstörung natürlicher Lebensräume, beispielhaft hierfür ist die Abholzung tropischer Wälder und die damit einhergehende Austrocknung und Verwüstung der Landwirtschaft. Dem Export von Secondhand-Kleidung aus den Industrienationen ebenso wie von Mode im Global Look für westafrikanische Märkte steht das Image des „African Look" mit Stoffen gegenüber, die beispielsweise in den Niederlanden oder in Fernost als „typisch" afrikanisch hergestellt werden. Den Kulturwissenschaften kommt die Aufgabe zu, im Zeichen der kulturellen Assimilation an die demographischen Veränderungen aus Migration und Immigration neue Standards für die Afrika-Forschung zu entwickeln. „Textilien" in ihrer ganzen Bandbreite bieten das Themenspektrum für Follow-up-Studien mit Sach- und Informationsrecherchen nicht nur in Afrika selbst, sondern unter der afrikanischen Immigrantengemeinde in Europa.
Afrikanische Textilien" mit ihrer weit über die Materialität von Kleidung, Bekleidung und Stoff hinausgehenden historischen, sozialen und politischen Bedeutung und der „Immaterialität" ihrer Bildsprache und Bedeutungsmuster im historischen Kulturtransfer sind unerforschte

Quellen, nicht nur in Bezug auf die historischen Traditionen der Afrikaner und ihrer Geschichte, sondern auch auf die Geschichte Europas.
Das Anliegen des Forschungsvorhabens ist, ganz im Sinne der Kulturwissenschaften, einen Beitrag zur wissenschaftlichen Diskussion über eine neue Form der „Feldforschung“ unter den Bedingungen der kulturellen Assimilation an die demographischen Veränderungen aus Migration und Immigration zu leisten. Feldforschungen aus den Blütezeiten der Afrikanistik mit ihren Material- und Datensammlungen, die in den „Museen der Kulturen“ (hervorgegangen aus den klassischen europäischen Völkerkunde-Museen) lagern, sind ein Wissens- und Quellenfundus, den es auszuwerten gilt. Hier bietet sich eine Ausgangsbasis für Sach- und Informationsrecherchen. Es geht um die Fragen, wie der „Transfer“ von Kultur und kulturellen Strategien im kontinentalen Austausch „Europa – Afrika“ und „Afrika – Europa“ funktioniert; wie er auf die afrikanische und europäische Kultur gewirkt hat; welche Rolle dem Transfer heute zukommt; welche Bedeutung ihm beizumessen ist.
In der Dekodierung der Mechanismen, die den „Transfer“ charakterisieren, ist das Forschungsvorhaben „Textilien in Afrika“ (mit Forschungsschwerpunkt Ghana) geeignet, in seinem interdisziplinären Ansatz und seiner übergreifenden Themenkonzeption wie auch mit seinen Fall- und Mikrostudien zur Entwicklung von neuen soziokulturellen Orientierungsmodellen beizutragen. Für die Entwicklung einer positiven Dynamik in der politischen und sozialen Gegenwart und Zukunft in Deutschland, das geographisch und kulturell in der Mitte eines „Europa ohne Grenzen“ situiert und ein Zentrum afrikanischer Einwanderung in Europa ist, sind neue Orientierungsmodelle unerlässlich.

Anmerkungen

1 Jan Vansina: „The bells of kings“. In: The Journal of African History 10/1969. Cambridge University Press, S. 187–197; 2 Jan Vansina: Art History in Africa. An Introduction to Method. London 1984; James Anquandah: Rediscovering Ghana’s Past. London 1982.

2 Bellagio, 25.–27. Mai 1988. Adam Jones: Drink deep, or taste not. Thoughts on the use of early European records in the study of African material culture, zitiert nach: Typoscript des Vortrags, 28 Seiten, hier S. 2. Veröffentlicht 1994. In: David Henige (Hg.): History in Africa. A Journal of Method 21/1994. Published by African Studies Association. University of Wisconsin. Madison 1994, S. 349–370.

3 John Picton und John Mack: African Textiles. Looms, Weaving and Design. Published for The Trustees of the British Museum by British Museum Publications Limited. London 1979, S. 109.

4 Kleurrijke Veranderingen: De Dynamiek van de Kentekunstwereld in Ghana. Erasmus Universiteit. Rotterdam 1996. (Die geplante englischsprachige Dissertation wird voraussichtlich Ende 2005 herauskommen.)
5 Karl-Ferdinand Schaedler: Die Weberei in Afrika südlich der Sahara. München 1987, Einleitung, S. 5.
6 Bernhard Gardi: Boubou – c'est chic. Gewänder aus Mali und anderen Ländern Westafrikas. Museum der Kulturen Basel (Hg.). Begleitband der gleichnamigen Ausstellung vom 27.5.–31.10.2000. Basel 2000.
7 Gardi:Boubou, Vorwort.
8 Nouvelles de l'ICOM, vol. 56, 2003, no. 4: ICOM-Konferenz 2004 „Museums and Intangible Heritage" vom 2.–8.10.2004 in Seoul/Korea.
9 Brigitte Menzel: Textilien aus Westafrika. Museum für Völkerkunde Berlin (Hg.). Bände I und II. Berlin 1972; Band III. Berlin 1973.
10 Vgl. auch: Jasleen Dhamija und Jyotindra Jain (Hg.): Handwoven Fabrics of India. Ahmedabad 1989.
11 Doran H. Ross (Hg.): Wrapped in Pride. Ghanaian Kente and African American Identity. UCLA Fowler Museum of Cultural History Textile Series. No. 2. Los Angeles 1998.

Literatur

Anquandah, James: Rediscovering Ghana's Past. London 1982.
Dhamija, Jasleen und Jyotindra Jain (Hg.): Handwoven Fabrics of India. Ahmedabad 1989.
Gardi, Bernhard: Boubou – c'est chic. Gewänder aus Mali und anderen Ländern Westafrikas. Museum der Kulturen Basel (Hg.). Basel 2000.
Jones, Adam: Drink deep, or taste not. Thoughts on the use of early European records in the study of African material culture. In: Henige, David (Hg.): History in Africa. A Journal of Method 21/1994. Published by African Studies Association. University of Wisconsin. Madison 1994, S. 349–370.
Kraamer, Malika: Kleurrijke Veranderingen. De Dynamiek van de Kentekunstwereld in Ghana. M.-A. thesis. Erasmus Universiteit. Rotterdam 1996. (Die geplante englischsprachige Dissertation wird voraussichtlich Ende 2005 herauskommen).
Menzel, Brigitte: Textilien aus Westafrika. Museum für Völkerkunde Berlin (Hg.). Bände I und II. Berlin 1972; Band III. Berlin 1973.
Nouvelles de l'ICOM vol. 56, 2003. Nr. 4: ICOM-Konferenz 2004 „Museums and Intangible Heritage" vom 2.–8.10.2004 in Seoul/Korea.
Picton, John und John Mack: African Textiles. Looms, Weaving and Design. Published for The Trustees of the British Museum by British Museum Publications Limited. London 1979.
Ross, Doran H. (Hg.): Wrapped in Pride. Ghanaian Kente and African American Identity. UCLA Fowler Museum of Cultural History Textile Series. Nr. 2. Los Angeles 1998.
Schaedler, Karl-Ferdinand: Die Weberei in Afrika südlich der Sahara. München 1987.
Vansina, Jan: „The bells of kings". In: The Journal of African History 10/1969. Cambridge 1969, S. 187–197.
Vansina, Jan: Art History in Africa. An Introduction to Method. London 1984.

Abbildung

Abb. 1: Adinkra-Tuch der Ashanti. Copyright: Archiv der Autorin.

VI. Textil – Mode – Medien

Methodische Annäherungen

Regina Lösel

Gewebte Information

Vergleichende Überlegungen zu textilen und digitalen Medien

Vor dem spätmittelalterlichen Bildteppich mit der Geschichte des Wilhelm von Orléans und der Amelie von England[1] im Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt am Main steht eine junge Frau.[2] In der Hand hält sie eine Digitalkamera, mit der sie die einzelnen Szenen der dargestellten Liebesgeschichte filmt und fotografiert. Das Mikrofon läuft, und sie kommentiert mit klarer Stimme die textile Bilderfolge: Wie Wilhelm und Amelie sich beim Schachspiel begegnen. Er schwört ihr seine Liebe und hütet das Krankenlager, bis sie ihn durch ihr Liebesbekenntnis gesund macht. Daraufhin tritt er in ihren Minnedienst und zieht zum Herzog von Brabant. In der Fremde erreicht Wilhelm ein Brief von Amelie, in dem sie schreibt, dass ihr Vater sie an einen anderen Mann verheiraten will. Wilhelm kommt heimlich nach England zurück, um Amelie mit sich zu nehmen.

Fasziniert ist die junge Frau von der ineinander verschlungenen Komposition von Bild und Schriftbändern. Nun tritt sie näher heran, so dass sie den Farb- und Fadenverlauf des Gewebes genau studieren kann. Sie konzentriert sich auf die Stellen, an denen Details in den Gesichtern gestickt oder bemalt sind.

Später sitzt sie an einem Rechner im Computerlabor des Museums und lässt ihre Aufnahme abspielen, kopiert Sequenzen, bearbeitet und verschiebt einzelne Bilder, schneidet Motivfolgen aus und setzt sie neu zusammen. Darüber legt sie einen Klangteppich aus Stimme und Musik. Den kurzen Film will sie als Intro für ihre Website nutzen. Besondere Bilder schaffen eine Folie, auf dem der Text in ähnlicher Weise wie die Spruchbänder der textilen Vorlage eingeschrieben werden. Das Textmaterial wird verlinkt, Besucher der Seite können Anmerkungen, Ergänzungen vornehmen.

Tapisserie und Computertechnologie – Eine mediale Familientradition

Der Bildteppich des 15. Jahrhunderts und die Computertechnologie des späten 20. Jahrhunderts übermitteln Informationen. Im lateinischen „informare“ ist es noch gespeichert: Den Inhalten – Bildern, Texten, Daten – wird eine Gestalt gegeben, sie benötigen eine Form, es sind Medien. Diese begegnen uns in konkreten Gegenständen, Geräten, Objekten, Produkten.[3] Dieser Aufsatz sucht nach Traditionslinien und Verwandtschaftsverhältnissen zwischen dem Bildteppich und der Computertechnik.

Das textile Medium in Form des Bildteppichs verweist immer auf seinen Herstellungsprozess, besticht durch seine Materialität und lässt seine Produktionsweisen erkennen. Der Entstehung liegen bildende[4] Techniken, Gesten und Worte zugrunde. Diese werden untersucht, um sie mit digitalen Bildprozessen zu vergleichen und zu fragen: Lassen sich in der Abstraktion des Digitalen Spuren finden, die auf der Materialität des Textilen beruhen?

Es soll gezeigt werden, dass das textile Medium in einem doppelten Sinne begreifbar ist und dass es die Möglichkeit bietet, einen Materialbegriff denkbar zu machen: Im Sprechen und Tun. In der Erklärung und Erfahrung. Im Bereich des Kognitiven und Haptischen. In Theorie und Praxis. Somit kann dieser Text als Propädeutikum gelesen werden, in dem vernachlässigte Anteile des Textilen betrachtet werden, die zur Erweiterung von Erfahrungsweisen in und mit digitalen Medien führen.

Textil und Digital

Doch bevor die Textilwerkstatt betreten wird, sollen Strukturen des Textilen und Digitalen im jeweiligen Medium befragt werden: Was berechtigt einen Vergleich?

Die Sprachgeschichte gibt Auskunft, da sich in ihr gemeinsame Wurzeln und Verweise erhalten haben. Auslöser für ein bestimmtes Wort waren oft Handlungsmuster, Bilder oder ein konkretes Material, von dem die Sprache abstrahiert. Das Wort „textil“ stammt von dem lateinischen „textilis“ und wird mit „gewebt, gewirkt“[5] übersetzt. Beides sind Techniken, mit denen textile Flächen hergestellt werden. Das ebenfalls dem Lateinischen entlehnte „texere“, in der Bedeutung von „weben,

kunstvoll zusammenfügen“, entspricht dem griechischen „téchne“. Dies bildet als „Handwerk, Kunst, Fertigkeit, Technik“ [6] eine übergeordnete Kategorie für das tätige Weben, an dessen Ende die fertigen Textilien stehen.

Neben den praktischen Bezügen schafft die Etymologie Brücken zur Theorie. Aus dem Textilen hat sich der Begriff des Textes gebildet. Das lateinische Wort „Textus“ heißt im ursprünglichen Sinne „Gewebe“, dem dann der erklärende Zusatz „Gewebe der Rede“[7] gegeben wurde. In diesem zweiten Kontext wird es heute vor allem benutzt.[8]

Auch „digital“ kommt aus dem Lateinischen. Auf einer ersten Bedeutungsebene findet sich die Erklärung „zum Finger gehörig, mit dem Finger“. Der in der Medizin genutzte Terminus wird als „digit“ in das Englische übernommen und erfährt einen Wandel. Hier wird dem Finger eine bestimmte Tätigkeit zugesprochen, die des Zählens. Im weiteren Verlauf wird das menschliche Organ mechanisiert und zur Bezeichnung an Apparaten. Jetzt ist es die Ziffer bzw. Stelle in der Anzeige eines elektronischen Gerätes. Heute verwenden wir den Begriff im Sinne von „etwas (Daten, Bilder, Signale), was in Ziffern darstellbar wird“.[9] Das Wort hat seinen konkreten, körperlichen Bezug aufgegeben.

Die textile Produktion beginnt

Fadenspiel – Die erste Dimension

Die Grundlage zur Herstellung von textilen Flächen bildet der Faden. Die Fasern werden zuerst zu einem Faserband der Länge nach gleichmäßig verteilt. Im folgenden Arbeitsgang wird das Material verstreckt, so dass die Fasern parallel liegen. Im weiteren Verlauf entsteht das Vorgarn, das durch leichtes Zusammendrehen Struktur erhält. Den letzten Schritt bildet das Feinspinnen, bei dem die Drehung verstärkt wird, um den Faden strapazierfähiger zu machen.

Der Etymologie folgend verweist „spinnen“ zum einen auf „spannen, drehen“ und „Gespinst“,[10] wobei der technisch-materielle Aspekt betont wird. Zum zweiten bedeutet es „das Verfertigen von Gedanken“ bzw. „nachsinnen“ und ebenso im Sinne des „nicht recht im Kopf sein, verrückt sein“.[11] Dieser Fadenstrang zieht sich durch die Mythenwelt. Die Schicksalsgöttinnen spinnen den Lebensfaden. Der Faden der Ariadne führt Theseus wegweisend durch das Labyrinth. Die Funktion

der Orientierung wurde im 18. Jahrhundert zum roten Faden.[12] Die königlich-britische Marine begann, in alle Seile und Taue einen durchlaufenden roten Faden eindrehen zu lassen. Der Faden wird zu einem Symbol der Durchgängigkeit, der Bezeichnung von Eigentum und des Wiedererkennens.
Der Faden tritt außerdem in formalen Strukturen auf. Wörter und Zahlen werden an ihm entlang und bestimmten Gesetzen folgend aufgereiht und auf dem Faden der Zeile notiert. Der gesamte Text einer Erzählung führt den Faden mit sich.
Das Fadenmaterial liegt zur weiteren Verarbeitung bereit.

Gewebte Fläche – die zweite Dimension

Aus dem eindimensionalen Faden wird die zweidimensionale Textilfläche: Der Stoff. Die dazu am häufigsten verwendete Technik ist das Weben,[13] das mit zwei Fadensystemen arbeitet; der Kette und dem Schuss. Auf der ganzen Breite der späteren Textilfläche werden die längslaufenden Kettfäden parallel gespannt. Rechtwinklig dazu wird der Schussfaden mit dem Weberschiffchen zwischen die Kettfäden eingezogen, so dass er über bzw. unter den Kettfäden zu liegen kommt. Von Reihe zu Reihe wird mit der Oben- und Untenlage des Schussfadens gewechselt. Mit der Fortentwicklung der Weberei verschwindet hinter dem das Muster- oder Bildmotiv webenden Schuss die Stützkonstruktion der Kette.
Um jedoch einen Bildteppich zu arbeiten, der von detaillierten und figürlichen Zeichnungen lebt, bedient man sich vorwiegend der Wirkerei.[14] Diese Technik arbeitet ebenfalls mit einem Kett- und Schusssystem, jedoch nur in der Leinwandbindung. Anders als bei der Weberei wird bei der Wirkerei der Schuss nicht durch die gesamte Gewebebreite geführt. Stattdessen kehrt der farbige Eintrag mitten im Gewebe um, so wie es die Konturen der eingezeichneten Bildgegenstände verlangen. Somit wird nie die ganze Kettbreite bearbeitet. Die Konzentration liegt auf der Gestaltung eines Motivs, was dazu führt, dass in Kettrichtung ein unregelmäßiger, nicht linearer Begrenzungsverlauf entsteht.[15] Darstellungen, Figuren und Ornamente, die auf der Vorderseite des Bildteppichs zu sehen sind, stimmen mit der Rückseite überein. Doch die hintere Ansicht zeigt Knoten, Farbkanten, Nähte: Spuren der Technik.
Der Bildträger bei diesen Teppichen ist zugleich stabilisierender, die

Fläche schaffender Grund. Der Schusseintrag bildet das Gewebe und im gleichen Arbeitsgang das Bild. Es vereinigen sich Grund- und Oberfläche. Beides wird zum Bildträger, im physischen und im ästhetischen Sinne. Andere visuelle Künste arbeiten auf einem passiven Grund, der zugedeckt wird, verschwindet und keine Aussage mehr machen kann.

„Wenn [...] Bilder gemalt oder in Form von Wörtern auf Papier geschrieben werden, werden die Muster dem passiven Hintergrund von Leinwand oder Papier aufgezwungen. Textilbilder jedoch werden nie der Oberfläche aufgezwungen: ihre Muster tauchen immer aus einer aktiven Matrix auf, sie sind bereits im Gewebe enthalten und auf diese Weise Bestandteil der Prozesse, aus denen sie hervorgehen.“[16]

In dieser Symbiose von Technik und Gestaltung liegen Gewinn und Verlust. Bei der Wirktechnik entstehen an den Farbgrenzen Schlitze. Diese ergeben sich durch das Umkehren der Schüsse an den parallel zur Kette liegenden Rändern eines Motivs. Sie sind nicht nur ein notwendiges Übel der Technik, dem entweder durch Vernähen am fertigen Stück oder durch ein gegenseitiges Umschlingen und Verzahnen der Einträge abgeholfen werden kann, sondern sie dienen dem künstlerischen Ausdruck. Feine Innenstrukturen bei Gesichtern oder Händen können durch kleine, der Zeichnung entsprechend gesetzte Schlitze betont oder dadurch erst geschaffen werden.

Diese technische Möglichkeit lässt eine weitere Interpretation zu. Durch die Schlitze entstehen Lücken in der Oberfläche. Hier formt sich nichts: Kein Material, keine Farbe, keine Konturen. Die technisch bedingten Öffnungen schaffen ein Paradox. Zum einen dienen sie als Bildelement der Darstellung, zum anderen stehen sie jeder Bildlichkeit entgegen.

Durch die Verknüpfung von Bildträger und Darstellung verlor die Tapisserie nach dem Barock an Bedeutung. Die gewirkte Fadenzeichnung konnte nicht mehr mit der Feinheit des Pinsels Schritt halten. Trotz des Einsatzes von sehr fein gesponnener Seide, bietet der Faden immer einen Materialwiderstand. Farbwechsel oder Schatten- bzw. Gesichtsflächen verweigern sich im Textilen einem bruchlosen Übergang. Es entstehen getreppte Ränder, die auszufransen scheinen und keine klaren Grenzen ziehen. Das zeichnende Garn muss sich nach dem Koordinatensystem von Kette und Schuss richten. Der Bildteppich kann seine Fertigungsspuren nicht verleugnen.

Datenmaterial – Digitale Dimensionen

Die benötigten Materialien für eine Darstellung an dem Computer sind Bits, Pixel und der vermittelnde Bildschirm.[17] Dabei stellt das Bit die kleinste Informationseinheit dar. Ein Bit beschreibt einen Zustand: An oder aus. Richtig oder falsch. Schwarz oder weiß.[18] Dieser Zustand wird mit den Zahlen 1 oder 0 bezeichnet. Bits bilden neutrale Einzelbausteine, die durch Kettenbildung aus 1 und 0 Informationen verschiedenster Art speichern können. Die Inhalte sind im Falle einer bildlichen Darstellung farblicher Art und mit räumlicher Zuordnung versehen. Obwohl diese Informationsketten nicht die materielle Konsistenz des textilen Fadens besitzen, kann von einem Datengarn gesprochen werden: Eine Ziffer reiht sich an die andere Ziffer.

Das zweite Element trägt schon das Bild im Namen: Pixel, bestehend aus den Begriffen picture und element. Ein Pixel ist der kleinste darstellbare Teil des Bildschirmes. Je mehr Pixel zu einem Bild zusammengesetzt werden, desto höher ist es „aufgelöst". Diese Bildelemente gruppieren sich neben- und übereinander zu Reihen und Spalten. Es entsteht ein Raster. Das Pixel konstituiert einen Platz, an dem sich das Bit mit seiner Information einträgt. Um das Bild auf dem gläsernen Schirm zu zeigen, streift ein Kathodenstrahl jedes Pixel. Sobald ein Punkt berührt ist, werden die Bits[19] im Speicher aktiviert und informieren mit Farbe ein jeweiliges Pixel. Diese informierte Zuordnung geschieht mit hoher Geschwindigkeit, so dass das Auge den Bildaufbau nicht wahrnimmt und nur das fertige Bild sieht, das nie in seiner Gesamtheit am Schirm erscheint[20]: Denn der Elektrostrahl streift, aktiviert, läuft weiter, etc. Das Bild, dem trägen Auge nicht sichtbar, ist immer im Aufbau begriffen.

Ein Monitor-Effekt der frühen Computerjahre, der auch an der Tapisserie zu beobachten ist, sind so genannte Treppenkurven. An Buchstabenrändern gab es keine perfekten Übergänge, gekrümmte Linien erschienen dadurch nicht scharf gezeichnet. Unter Verwendung von mehr Bits pro Pixel konnte dem Abhilfe geschaffen werden. Doch einige Zeit galt es als schick, diese Treppenkurven als authentischen Computerlook einzusetzen.[21] Eine erfassbare Materialität und ein sichtbares Bild[22] im Sinne der Hände und Finger erhält die Computer generierte Darstellung erst mit einem Ausdruck z.B. auf Papier. Eine erste Vorstellung dessen tritt uns auf Bildschirmen entgegen. Eine gläsern-glatte Fläche, deren Bildschirmauflösung möglichst hoch sein soll.

Wie es Parallelen zwischen textilem Faden und dem Datengarn gibt, so können der sich zeilenweise von links nach rechts bewegende Kathodenstrahl und das Weberschiffchen zum Vergleich antreten. Per Befehl und Informationen mit sich tragend, einmal in Form des Fadens, ein andermal in der des Datenstromes, weben beide Werkzeuge ein Bild.
Die Frage nach der Oberfläche, dem Grund und Trägermaterial kann nur im übertragenen Sinne gestellt werden. Eine Gemeinsamkeit von textiler und digitaler Bildfläche lässt sich skizzieren, wenn die Oberfläche beider Medien als Haut betrachtet wird, die nach außen flächig abschließt. Darunter finden sich rhizomatische Verflechtungen. Der Bildteppich zeigt auf seiner Vorderseite klar erkennbare Figuren. Die Rückseite weist jedoch Fadenenden, Knoten, Abgeschnittenes, An- und Verknüpftes auf. Auf den Oberflächen der Computerbildschirme entstehen Bilder und Texte, wenn dahinter mathematische Verknüpfungen ineinander greifen, die dem Laien verschlungen erscheinen. In beiden Fällen schafft nur die unstrukturierte, scheinbar chaotische Rückseite das konturierte, klare Bild der Oberfläche.

Nur mit Hilfe einer Schablone

Der textilen Bildherstellung geht die Fertigung einer Vorlage voraus. Den Entwurf lieferte in der Regel ein Maler.[23] Dieser wird dann in der Folge vom Patronenmaler oder Kartonnier in eine spiegelbildliche Schablone[24] im Maßstab 1:1 übersetzt. Das Bild wird gerastert und jedem Farbton wird eine Stelle im Koordinatennetz der Musterpatrone zugeordnet. Während des Wirkens ist die Vorlage hinter der Kette aufgespannt, so dass der Fadeneintrag immer wieder überprüft werden kann.
Das gleiche Prinzip einer gerasterten Vorlage findet sich in der Weberei. In der Webtechnik gibt es unzählige Möglichkeiten der Über- und Unterführung des Schussfadens in die Kette. Diese Variationen werden als Bindungen bezeichnet, die im jeweiligen Patronenbild dargestellt werden. Ein Papier wird mit einem Netz paralleler Linien senkrecht und waagerecht überzogen. Die Streifen zwischen zwei senkrecht verlaufenden Linien stellen die Kettfäden, die Streifen zwischen zwei waagerecht verlaufenden Linien die Schussfäden dar. Jedes Quadrat bildet eine Verkreuzungsstelle der Kette mit dem Schuss. Liegt an den Kreuzungspunkten der Kettfaden über dem Schussfaden, so werden die entsprechenden Quadrate mit Farbe ausgefüllt. Liegt der Kettfaden

unter dem Schussfaden, bleibt das dazugehörige Quadrat leer. Mit dem Patronenbild der Weberei bzw. dem Karton der Wirkerei treffen sich die Pixel im Raster des Papiers. Die Information des Darüber oder Darunter entspricht dem An oder Aus, Richtig oder Falsch, Schwarz oder Weiß des Bits.

Diese Gemeinsamkeit nutzte ein direkter Vorläufer des Computers, der noch ganz im Dienste der Textilproduktion stand, der Jacquardwebstuhl.[25] Sein Erfinder Joseph Maria Jacquard stellte das mit Lochkarten arbeitende Webmaschinensystem 1805 in Lyon vor. Die Schwarz-Weiß-Rasterung des Patronenbildes wurde in die Information „Loch schlagen" oder „kein Loch schlagen" übersetzt. Ein Lesemechanismus am Jacquardwebstuhl gibt die Information vor jedem Schusseintrag weiter: Treffen die Lese-Nadeln auf eine ungelochte Stelle, werden Platinen zurückgedrängt und nehmen keinen Kettfaden auf, um ihn zu heben und damit den Schusseintrag möglich zu machen. Fahren die Nadeln in die Löcher der Karte, nehmen sie die Eisenhaken mit und heben die Kettfäden. Mit diesem Lochkartensystem konnte jeder einzelne Kettfaden gehoben und gesenkt werden, was am herkömmlichen Webstuhl nur in größeren Gruppen möglich war. Hiermit ließen sich nun komplizierte Bilder, Figuren, Ornamente weben, die vormals nur in der Technik des Wirkens zu realisieren waren.

Mit dem Jacquardwebstuhl des 19. Jahrhunderts beginnt also bereits ein Codierungsprozess, der im 20. Jahrhundert in digitalen Technologien zum Einsatz kam.

„Muster werden transformiert in Lochcodes, Textil wird zu Text, Bilder werden Code. Die Lochkarten von Jacquard machten Bilder erstmals zu Bildcodes und damit prozessierbar und maschinenlesbar."[26]

Die Geste der Herstellung

In den Herstellungsprozess des Webens und Wirkens ist der menschliche Körper mit allen seinen Sinnen involviert.[27]

Zum Spinnen läuft der Faden durch die Hände. Die Kettfäden werden beim Wirken mit der Hand auseinander genommen, um den Schuss einzutragen. Im Anschluss wird der Schussfaden erst mit der Hand, dann mit einem Werkzeug, dem Kamm oder Schlageisen angeschlagen. Per Fußpedal werden bei der Weberei Kettfäden gehoben und gesenkt,

damit die Hand das Weberschiffchen durchschießen kann. Die Hände greifen ein, nehmen auseinander, fühlen und begutachten die Stärke des Garnes, rollen auf, begreifen.
Das digitale Medium vertraut auf das menschliche Fingerspitzengefühl. Nur kurz werden die Tasten berührt, angeschlagen und wieder losgelassen, sonst entstehen Fehler. Diese können jedoch mit der gleichen Geste wieder gelöscht werden. Kein Materialverschleiß, keine ausgefransten Fasern tragen die Geste nach. Sie verschwindet und wird von einer neuen, zu einem richtigen Ergebnis führenden Geste ersetzt. Eine Analogie zum Tasten taucht symbolisch auf: Kleine Hände oder Zeigefinger werden als Icon an die Hand gegeben, mit denen Dinge am Bildschirm gegriffen und verschoben werden können. Fast scheint dies der Rekurs auf das zu sein, was in der Sprache präsent war. Der Ersatzfinger für die etymologischen Ursprünge des Digitalen.

Textile Gründe

Textile Flächen bilden „Software-Unterfutter“[28] für verschiedene Technologien, unabhängig davon, ob sie gemustert, bebildert oder einfach aus einer Kombination von Gewebebindungen gearbeitet sind. Die Malerei ist auf Leinwand angewiesen. Textilien schaffen die Grundlage für das Papier.[29] Stoffe fanden Verwendung als Währung: Feines Leinen oder Seidenstoffe waren so wertvoll wie Edelsteine und Edelmetalle. Ebenso trug Gewebe den Werkstattnamen und das Markenzeichen, lange bevor Künstler ihrem Werk die eigene Signatur einschrieben.
Das Gewebe ist vollendet – doch, still – es sind Stimmen, Gesprächsfetzen, Gelächter zu hören.

Plaudereien im Sprachnetz

Das Gespräch, der Schwatz und Tratsch waren wichtige Bestandteile der textilen Arbeit. Textilherstellung blieb Gemeinschaftsarbeit mit Gelegenheit zum Sprechen. Und nicht nur dies:

„Weben war bereits Multimedia: wenn Spinnerinnen, Weberinnen und Näherinnen bei ihrer Arbeit sangen, summten, Geschichten erzählten, tanzten und Spiele spielten, so waren sie auch und tatsächlich Netzwerkerinnen.“[30]

Diese Gespräche fanden parallel statt, wie die Wirktechnik, bei der kein geradlinig abschließender Schusseintrag entsteht, da der Faden immer nur partiell und nicht durchgängig von rechts nach links eingearbeitet wird. Dadurch können verschiedene Motive zur gleichen Zeit gewirkt werden.

Das Sprechen bei der Herstellung von Textilien spiegelt sich auf besondere Weise in der Mythologie wider:
Im Mythos von Odysseus und Penelope bildet das Textile das verbindende Element. Während Odysseus auf den Meeren segelt, wartet seine Frau auf ihn. Im Laufe der Zeit fordert man sie auf, neu zu heiraten, um dem Land einen Herrscher zu geben, da Odysseus nicht mehr zurückkäme. Penelope vertröstet die Freier, indem sie ihnen verspricht, einen von ihnen zu wählen, wenn sie das Totengewand für ihren Schwiegervater gewebt hat. Tagsüber arbeitet sie am Webstuhl, in der Nacht trennt sie das Gefertigte wieder auf. Die Verbindung zwischen den Eheleuten schafft Text und Textil. Odysseus, der Listenreiche, verwirrt mit seinen Texten: Dem Kyklopen stellt er sich als „Niemand“ vor. Penelope besitzt die Gabe, „wundervolle Gewande mit klugem Geist zu wirken“.[31] Penelopes Gewebe nimmt seine Erzählung in ihr Kett- und Schusssystem auf. Odysseus irrt im Mittelmeerraum umher, ohne voranzukommen. Sie löst das Gewebte Nacht für Nacht wieder auf. Doch das Gewebe hält. Während sein Schiff von Stürmen, Zufällen, Schicksals- und Götterlaunen hin und her getrieben wird, bewegt sich Penelopes Weberschiffchen kontinuierlich hin und her. Beide kommen voran und entfernen sich doch vom Ziel. Das Textile und der Text sind gleichberechtigte Partner, wie das mythische Paar.
Die Produktion von digitalen Daten geht lautloser vor sich. Sie wird nur begleitet von dem Anschlag der Tastatur. Doch die Netznutzer sprechen, diskutieren, plaudern und schwatzen in Chatrooms, auf Foren. Vielleicht gerade wegen der Anonymität erleichtern diese Räume andere Formen von Intimität, Zuneigung und Unförmlichkeit. So entstehen neue Weisen des Sprechens. In paralleler Manier wird die Technologie gleichzeitig zum Schreiben, Lesen, Hören genutzt.
Aber Penelopes List wirkt nicht mehr. Unser Text bleibt im digitalen Netz hängen. Der Versuch, die Spur zu verwischen, misslingt. Gesprächsfetzen und Informationsfäden verhaken sich und verweisen auf Rednerinnen und Redner. Das Betreten eines Chatrooms, die

Datenmengen, die auf die Rechner gezogen werden, das Einholen von Informationen wird protokolliert, informiert andere über Interessen, Einkaufsgewohnheiten, Adresse, Bankverbindung des Users.

Begriffenes

Die digitalen Medien haben unser Dasein verändert. Sie hielten Einzug auf Schreibtischen, in Sprache und Prozesse. Sie beeinflussen das Sehen und die Wahrnehmung. Das textile Medium in Form des Bildteppichs hat seine Geltung als Informationsmedium vor einigen Jahrhunderten verloren und trat in den Hintergrund. Doch aufgelöst hat es sich nicht. Herstellungsweisen, Prozessabläufe, Sprachwurzeln sowie mythische Bilder verweisen auf das Medium. So ist es zum Auslöser geworden bei der Suche nach verwandtschaftlichen Analogien zum modernen Bruder.
Im textilen Medium kann das Begreifen in einem doppelten Sinne verstanden und erfahren werden. Es lässt sich zum einen mit allen Sinnen wahrnehmen, in seinem Material, seinen Herstellungsweisen, mit den Händen in seiner taktilen und haptischen Qualität. Auf der anderen Seite dient es theoretischen Denkmodellen und der Sprache, es ging ein in mythologische und erzählerische Strukturen. Das textile Medium lässt sich be-greifen und begreifen. Es ist aus diesem zweifachen Grunde virulent geblieben, da in ihm eine anthropologische Grundverfasstheit des Menschen enthalten ist: Der kognitive und der sinnliche Erfahrungshorizont.

Anmerkungen

1 Um 1410–1430. Mittelrheingebiet. Technische Daten: Höhe: 0,80m. Breite: 6,50m. Kette: Leinen. Schuss: Wolle. Gewirkt, Details der Gesichter zum Teil Stickerei in Seide, zum Teil gemalt. In der Mitte der ganzen Höhe nach zusammengesetzt, es scheint jedoch nur ein schmaler Streifen zu fehlen. Am Ende fehlen ein oder zwei Bildsequenzen. Als literarische Vorlage diente die Erzählung „Willehalm“ des Rudolf von Ems (ca. 1240 entstanden). Siehe auch: Betty Kurth: Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters. Band I. Wien 1926. S. 246.

2 Ich habe die Szene im Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt a.M. angesiedelt, da dort vor einigen Jahren das Projekt „Digitalcraft. Kunsthandwerk im Zeitalter digitaler Werkzeuge“ initiiert wurde. Digitalcraft ist ein virtuelles wie reales Archiv digitaler Kultur, es archiviert Webdesign, PC-Games und Communities und versteht sich als Informationsportal für Experten und Surfer. Mit Ausstellungen zu Themen wie Computerviren, MP3-Technik und Demos wurde die scheinbar immaterielle, nur an den Rechner geknüpfte Form aufbereitet und prä-

sentiert. In den Werkstätten (ComputerLabs) sind alle Interessierte eingeladen, selbst den Umgang mit den digitalen Werkzeugen zu erlernen, auszuprobieren. (www.digitalcraft.org)

3 Lorenz Engell (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart 1999, S. 127.

4 Das Augenmerk liegt auf den verschiedenen medialen Prozessen, in denen ein Bild entsteht. Dabei stütze ich mich auf seine etymologischen Wurzeln. Das Bild besitzt demnach noch die alte, im Hochdeutschen bis in das 17. Jh. bestehende Bedeutung von: „Bildwerk in stofflich greifbarer Gestalt“. (Vgl. Kurt Bauch: Imago. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 275f.) In diesem Sinne liegt der Schwerpunkt auf seiner Materialität und dem Prozess der Bildentstehung.

5 Duden: Das große Fremdwörterbuch. Leipzig, Wien, Zürich 2000 (2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage), S. 1329.

6 Duden, S. 1329

7 Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin, New York 1999 (23. erweiterte Auflage), S. 823.

8 Die Verwendung von Gewebemetaphern und die textilsprachlichen Strategien von Texten in der gegenwärtigen Literatur- und Hypertexttheorie untersucht Olaf Eigenbrodt in einem Aufsatz: Olaf Eigenbrodt: Textnetze – Netztexte. Zur Gewebemetaphorik in poststrukturalistischer Literaturtheorie und Hypertexttheorie. In: Gabriele Mentges und Heide Nixdorff: Bewegung – Sprache – Materialität. Kulturelle Manifestationen des Textilen. Band 4. Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Berlin 2003, S. 89–183.

9 Duden: S. 332.

10 Kluge: Etymologisches Wörterbuch, S. 780.

11 Kluge: Etymologisches Wörterbuch, S. 780.

12 Andres Furger: Der rote Faden. Von der Redensart zum Geschichtsbild. Zürich 1995, S. 7.

13 Andere Techniken verwenden Maschen, Schlingen und Knoten. Dies entspricht dem Stricken, Häkeln und der Netztechnik. Hierbei wird nur mit einem Fadensystem gearbeitet.

14 Ein anderes Verfahren ist das Sticken. Auf einem gewebten Grundstoff werden mit Nadel und Faden die Motive gestickt. Der Faden ist maßgebliches Ausdrucksmittel und nach der Technik dieser Stiche sind die fertigen Stickereien benannt (z.B. Kreuzstich). Ein weiteres Verfahren ist das Knüpfen. In einen netzartigen, sehr locker gewebten Untergrund werden die Fäden durch Schlingen und Knoten eingeknüpft. Es entsteht neben der Darstellung eine Flor-Oberfläche.

15 Hans-Jürgen Kotzur (Hg.): Drache, Greif und Liebesleut‘ – Mainzer Bildteppiche aus gotischer Zeit. Ausstellungskatalog. Mainz 2000, S. 13f.

16 Sadie Plant: Nullen und Einsen. Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien. Berlin 1998, S. 74.

17 Im Unterschied zur textilen Produktion lässt sich die digitale Herstellung nicht nur auf einer Ebene beschreiben. Der Computerbildschirm beruht auf physikalischen Gesetzen. Die Codierung und Decodierung gehört in den Bereich der Informatik.

18 Nicholas Negroponte: Total digital. Die Welt zwischen 0 und 1 oder Die Zukunft der Kommunikation. München 1995, S. 22.

19 Pro Pixel werden 8 bzw. 24 Bit benötigt.

20 Jedes einzelne Pixel leuchtet nach, nachdem es von dem Kathodenstrahl gestreift wurde. Der Strahl, der der Auslöser dafür ist, geht jedoch weiter. Aktuell ist immer nur ein Pixel aktiv. Aus diesem Grunde lässt sich von dem nie vollständig erscheinenden Bild sprechen.

21 Negroponte: Total digital, S. 133f.
22 Speichermedien wie die Diskette, CD oder ZIP-Datei können nur in Verbindung mit dem Computer Bilder zeigen.
23 Vgl. dazu auch: Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer: zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche. Mainz 1993, S. 41ff.
24 Bis zum 15. Jahrhundert hieß diese Vorlage Bildner und bestand aus Leinwand, da es nicht möglich war, Papier in der erforderlichen Größe herzustellen. Nachfolgend wird diese Schablone Karton genannt und entspricht damit seinem Material Papier.
25 Ausführlich zur Entwicklung des Jacquardwebstuhls und der Parallele von textilen und digitalen Prozessen vgl.: Birgit Schneider: Textile Processing. Punkte, Zeilen, Spalten. Vorläufer elektronischer Bildtechniken. In: Hans Belting und Ulrich Schulze (Hg.): Beiträge zu Kunst und Medientheorie. Ostfildern b. Stuttgart 2000, S. 11–31.
26 Schneider: Textile Processing, S. 26.
27 Ich spreche hier von den traditionellen handwerklichen Herstellungsverfahren.
28 Plant: Nullen und Einsen, S. 68.
29 In frühen Zeiten wurde Papier aus Fasern gewebt. Heute werden Holzfasern zu Brei verarbeitet, gebleicht, gewaschen, geschöpft, auf einem Drahtnetz gefiltert und zu feinem Filz zusammengepresst.
30 Plant: Nullen und Einsen, S. 73.
31 Manfred Schneider: Die Namen der Liebenden. Odysseus und Penelope. Listen und Textilien. In: Manfred Schneider: Liebe und Betrug. Die Sprache des Verlangens. München 1994, S. 102.

Literatur

Bauch, Kurt: Imago. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 275–299.

Dudenredaktion (Hg.): Duden. Das große Fremdwörterbuch. Leipzig, Wien, Zürich 2000 (2. neu bearbeitete und erweiterte Auflage).

Eigenbrodt, Olaf: Textnetze – Netztexte. Zur Gewebemetaphorik in poststrukturalistischer Literaturtheorie und Hypertexttheorie. In: Mentges, Gabriele und Heide Nixdorff (Hg.): Bewegung – Sprache – Materialität. Kulturelle Manifestationen des Textilen. Band 4. Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Berlin 2003, S. 89–183.

Engell, Lorenz (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart 1999.

Furger, Andres: Der rote Faden. Von der Redensart zum Geschichtsbild. Zürich 1995.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin, New York 1999 (23. erweiterte Auflage).

Kotzur, Hans-Jürgen (Hg.): Drache, Greif und Liebesleut' – Mainzer Bildteppiche aus gotischer Zeit. Ausstellungskatalog. Mainz 2000.

Kurth, Betty: Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters. Band I. Wien 1926.

Negroponte, Nicholas: Total digital. Die Welt zwischen 0 und 1 oder Die Zukunft der Kommunikation. München 1995.

Plant, Sadie: Nullen und Einsen. Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien. Berlin 1998.

Rapp Buri, Anna und Monica Stucky-Schürer: zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche. Mainz 1993.

Schneider, Birgit: Textile Processing. Punkte, Zeilen, Spalten. Vorläufer elektronischer Bildtechniken. In: Belting, Hans und Ulrich Schulze (Hg.): Beiträge zu Kunst und Medientheorie. Ostfildern bei Stuttgart 2000, S. 11–31.
Schneider, Manfred: Die Namen der Liebenden. Odysseus und Penelope. Listen und Textilien. In: Schneider, Manfred: Liebe und Betrug. Die Sprache des Verlangens. München 1994, S. 99–109.

Heike Jenß

Ethnographische Modeforschung

Die Entwicklung der Ethnographie bzw. der empirischen Feldforschungsmethode, die als eine der „durchschlagenden Errungenschaften“ der Kulturanthropologie angesehen wird,[1] signalisierte in den 1920er Jahren eine „empirische Wende“ innerhalb der Disziplin der Ethnologie/Völkerkunde. Einer ihrer Mitinitiatoren war der polnische Naturwissenschaftler Bronislaw Malinowski (1884–1942), der zwischen 1914 und 1918 einen mehrjährigen Aufenthalt auf den Trobriand-Inseln vor Papua-Neuguinea verbrachte. Malinowski lebte in den Siedlungen der Einheimischen, nahm an ihren Alltagsroutinen, Ritualen und Festen teil, beobachtete deren Familien- und Verwandtschaftsformen und gewann so mittels „Teilnehmender Beobachtung“ seine Forschungsdaten direkt aus erster Hand im „Feld“.[2] Diese (zu Zeiten europäischer Kolonialpolitik) in der „kulturellen Situation der Fremdheit“ entwickelte Forschungsmethode, die auf der „aktiven Teilnahme an kulturellen Prozessen als wesentlichem Erkenntnismoment“[3] basiert, hat die Entwicklung qualitativer Forschung in unterschiedlichen Fachdisziplinen wie der Europäischen Ethnologie/Volkskunde und der Soziologie entscheidend mitgeprägt.[4]

Davon ausgehend, dass Bedeutungen den „in der Welt gegebenen Gegenständen nicht äußerlich sind, sondern sich überhaupt erst über einen Handlungs- und Kommunikationskontext konstituieren“,[5] zielt die ethnographische Feldforschung auf die Beschreibung von Kultur als Praxis. Sie kann heute als eine „flexible, methodenplurale kontextbezogene Strategie“[6] verstanden werden, die die Erforschung unterschiedlichster Gegenstandsfelder und Lebenskontexte ermöglicht. Über sie wird sich längst nicht mehr nur weit entfernten, „fremden“ Kulturen genähert, vielmehr wird Ethnographie auch „zu Hause“ in der eigenen, vertrauten Gesellschaft betrieben.[7] Insbesondere mit den Forschungspraktiken der Teilnehmenden Beobachtung und Qualitativer Interviews hat sie die Fragestellungen und methodischen Zugangsmöglichkeiten in der Erforschung der textilen Sachkultur sowie die Inblicknahme unterschiedlicher Handlungsfelder von Kleidung und Mode deutlich erweitert. Methoden und Ansätze der Ethnographie zeigen sich in

Studien zu regional getragener Kleidung, in Untersuchungen zu Unternehmenskleidung, Sonntagskleidung, Kleidung in religiösen Orden, in Jugendkulturen, zu transnationalem Handel und Produktion und den Bekleidungspraktiken gegenwärtiger, sozialer Eliten, kultureller Gruppen oder in der Diaspora.[8] Gemeinsam ist diesen Untersuchungen die Fokussierung von Kleidung und Mode als materieller Kultur und kultureller Handlungspraxis. Eine Schwerpunktsetzung, die auch in engem Zusammenhang steht mit der sich in den 1980er Jahren verstärkt durchsetzenden Abwendung gegenüber einer kulturkritischen Perspektive auf die Konsumkultur, hin zu einer Anerkennung von Konsum als einem komplexen kulturellen Handlungsfeld.[9] Vor diesem Hintergrund wurde die Sicht auf „die Mode" als ein von den Produzenten gesteuertes System oder von der sozialen Elite bestimmtes Diktat (wie sie z.B. von Werner Sombart oder Georg Simmel beschrieben wurde) zunehmend als obsolet erklärt.[10] Als Akteure gestalten Konsumenten modische Prozesse aktiv im Alltag in unterschiedlichsten Kontexten durch ihre Konsum- und Inszenierungspraktiken mit und sind nicht einfach dem Angebot des Marktes oder „der Industrie" passiv ausgeliefert. Die gegenwärtige Designermode versteht Jennifer Craik als eine spezifische Variante der Mode, die zwar die allgemeine Vorstellung von Mode dominiert, jedoch mit einer Vielzahl weiterer Modesysteme koexistiert, konkurriert und interagiert.[11] Mode, von Craik in einem weiteren Sinne unter dem Begriff der „Körpertechnik" gefasst,[12] entwickelt sich in unterschiedlichsten Zusammenhängen und sozialen Gruppen, wie sich an diversen kulturellen Gruppen, Szenen, alternativen Lebensstilen, im Arbeitsleben wie in der Freizeit zeigt.[13] Die Methode der ethnographischen Feldforschung bietet einen Zugang, um diese unterschiedlichen Bekleidungskulturen und Modefelder in den Blick zu nehmen.

Das Feld abstecken

Bedeutungen von Mode, so Grant McCracken, werden auf unterschiedlichen Ebenen kreiert:

„advertising and the fashion system move meaning from the culturally constituted world to consumer goods, while consumer rituals move meaning from the consumer good to the consumer."[14]

Aus einer kulturanthropologischen Perspektive interessiert sich die Bekleidungsforschung im Sinne einer übergeordneten Fragestellung genau dafür, wie diese Bedeutungen mit der materiellen Kultur der Kleidung und den mit ihr verwobenen Körperpraktiken innerhalb bestimmter Kontexte generiert werden.[15] Sie fokussiert also nicht allein das fertige Produkt – das Kleidungsstück, das Modebild oder einen bestimmten Kleidungsstil –, sondern interessiert sich auch für die damit verbundenen Handlungsprozesse und Handlungszusammenhänge. Sie geht in ihrer Forschungsmethode empirisch vor, indem sie die textile Sachkultur und den Umgang mit Mode im Alltag (teilnehmend und beobachtend) in Annäherung an die Perspektive der Akteure fokussiert. Die Produktion der „Daten" als Forschungsgrundlage erfolgt hier also unmittelbar über den Austausch zwischen dem Forschenden und den Akteuren der zu untersuchenden Kultur. D.h. indem man beispielsweise an den Aktionen einer Jugendszene teilnimmt, das Geschehen verfolgt, damit vertraut wird, mit den Personen informelle Gespräche führt und/oder diese direkt in Interviews zu ihren Umgangsweisen mit Mode oder Modemedien befragt, ihre Körperdarstellungen durch Kleidung beobachtet, eventuell technisch aufzeichnet und möglichst unmittelbar nach der Teilnahme am Geschehen in einem Feldtagebuch beschreibend festhält.[16]

Ethnographie ist nicht einfach eine Methode der Datenerhebung, sondern, wie Sarah Pink herausstellt, „a process of creating and representing knowledge (about society, culture and individuals) that is based on ethnographer's experience."[17] Als Forschungsprozess gliedert sich die Ethnographie grob in die miteinander verschränkten Prozessmomente der Datenerhebung, ihrer Aufbereitung, Auswertung, Interpretation und der Darstellung als Text. Ethnographie bezeichnet damit sowohl eine bestimmte Form der Forschung als auch das durch sie hervorgebrachte geschriebene Produkt, die schriftliche Darstellung oder Repräsentation der Forschungsergebnisse.[18] Obwohl sie so nah am Geschehen, so dicht an der „natürlichen Lebensweise" der zu untersuchenden Kultur ist, stellt die ethnographische Feldforschung damit, wie jede andere Wissenschaft auch, einen Konstruktionsprozess dar. Dieser beginnt bereits mit der Formulierung der Fragestellung, die dem „Forschungsgegenstand" ein thematisches Profil und damit eine bestimmte Bedeutung verleiht.[19]

Meist wird sich dem eigentlichen Feld zunächst über die Literatur angenähert. Ausgehend von Feld und Fragestellung werden geeignete methodische Instrumente entwickelt wie etwa ein grober Leitfaden für die Durchführung von Interviews. Diese können nach unterschiedlichen Methoden mit der ausgewählten Personengruppe durchgeführt werden.[20] Die Interviews werden auf Band aufgezeichnet, danach meist am Computer transkribiert, also in Textform überführt, durchgearbeitet, inhaltlich gegliedert und beispielsweise kategoriengeleitet ausgewertet. Auf diese Weise wird das empirische Material gefiltert und interpretiert. Das gleiche gilt für die Auswertung von Beobachtungsprotokollen. Paul Hodkinson beschreibt in seiner ethnographischen Studie zur Subkultur der Gothics die Teilnehmende Beobachtung als die zentrale Vorgehensweise, um aus erster Hand Einsichten in die Erfahrungen und Bedeutungskonstruktionen der von ihm untersuchten Akteure zu erhalten. Gleichzeitig ermöglicht ihm diese Methode durch einen Vergleich zwischen dem in den Interviews Gesagten und dem von ihm Beobachteten eine kritischere Form der Analyse.[21] Denn bei Interviews ist zu berücksichtigen, dass das im Interview Gesagte nur „für das und aus dem Hier und Jetzt" gilt: „Es ist ein bewußtes und deutendes Erzählen über Vergangenes aus der Sicht der Gegenwart bzw. über Gegenwärtiges aus der Sicht des Sprechenden."[22] Aber auch die eigenen Aufzeichnungen in Feldtagebüchern sind keine „getreuen Wiedergaben" des Geschehens, sondern nachträglich aufgeschriebene Erinnerungen. Sie sind, wie Christian Lüders notiert, das Ergebnis eines Transformationsprozesses, nämlich:

„Texte von Autoren, die mit den ihnen jeweils zur Verfügung stehenden sprachlichen Mitteln ihre Beobachtungen und Erinnerungen nachträglich sinnhaft verdichten, in Zusammenhänge einordnen und textförmig in nachvollziehbare Protokolle gießen."[23]

Im Sinne des „Constructing the Field"[24] erfolgt eine ethnographische Feldforschung mit einem Abstecken des Feldes, also mit dem Ziehen von (u.a. thematischen, räumlichen, zeitlichen, kulturellen, sozialen) Eingrenzungen. Für Lioba Keller-Drescher ist der Begriff des Feldes daher mehrdeutig und metaphorisch zu sehen.

„Er bezieht sich nicht nur auf den Zugang zu den Gegenständen der Forschung, sondern auch auf den Vorgang der Forschung. Der Forschungsprozess selbst stellt sich als ein Weg durch ein Feld dar. [...] Ein konstituierender Rahmen des Feldes wird wie üblich aus der behandelten Zeit und dem behandelten Raum gebildet.“[25]

Dies bedeutet in der Konsequenz, dass die ethnographisch erkundeten Felder teilweise überhaupt erst dadurch entstehen, indem sie thematisch „abgesteckt“, ein- und abgegrenzt werden und im Hinblick auf bestimmte Problemstellungen über sie geforscht und geschrieben wird.[26]

Die im Feld beobachtete Lebenssituation kann insofern auch nicht wirklich als „natürlich“ bezeichnet werden.[27] Schon allein deshalb nicht, weil man als Forschender mit dem Feld in Interaktion tritt und damit bereits in dieses eingreift. Die Fragen des Untersuchenden, so Michel Leiris,

„seine Äußerungen, ja der bloße Kontakt schaffen für den Befragten Probleme, die er sich sonst nie gestellt hätte; dies zeigt ihm seine Gewohnheiten in einem anderen Licht.“[28]

Dies gilt gerade in Bezug auf eine so alltäglich angesehene Sache wie die Bekleidung. Die forschende Person ist damit immer ein Teil des Feldes, sie bewegt und verändert etwas darin, z.B. indem sie den Befragten dazu anregt, darüber nachzudenken und zu sprechen wie er sich kleidet. Das Erfassen fremder Realitäten schließt auch die Objektivität des Forschenden von vornherein aus, denn diese sind selbst „unaufhebbar mit dem eigenen und dem fremden Deutungsversuch verbunden, schon über seine bloße Präsenz als Wissenschaftler und Mensch.“[29]

Die damit verbundenen Probleme enden schließlich nicht mit einem Abschied aus dem Feld, der Beendigung von Interviews oder Teilnehmender Beobachtung, vielmehr verlängert sich das Feld zum Schreibtisch durch den Prozess des Interpretierens der Daten und die kulturelle Praxis des Schreibens.[30] Die Forderung nach Zuverlässigkeit und Nachprüfbarkeit der in dieser Forschungspraxis generierten Ergebnisse wird durch das Offenlegen der „Beziehung von Feldforschung und Ethnographie, von Kontext und Text“[31] eingelöst. Dazu gehört insbesondere die Darstellung des Feldzugangs und des Forschungsprozesses, d.h. die Offenlegung des ethnographischen Weges bzw. der unternommenen methodischen Schritte.

Unterschiedliche Krisen der Ethnographie, insbesondere ausgelöst durch die Diskussionen um Repräsentation und Legitimation ethnographischer Forschung sowie durch die Veränderungen in der globalisierten Welt, haben zu einem Wandel und einer weiten Ausdifferenzierung ethnographischer Ansätze geführt.[32] Zwar eignet sich die Feldforschung mit Teilnehmender Beobachtung und Qualitativen Interviews als die wichtigsten Methoden der Datenerhebung vor allem für die Erforschung gegenwärtiger Alltagskontexte, sie ist in ihrem Anwendungsbereich aber nicht durch zeitliche Grenzen eingeschränkt. So wie die Ethnographie Annäherungen an verschiedene geographische und kulturelle Bereiche ermöglicht, so erlaubt sie auch Annäherungen an verschiedene historische Zeiten. Daher kann auch die historische Alltagskulturforschung, wie Lioba Keller-Drescher am Beispiel der ländlichen Mode in Württemberg zwischen 1750–1850 dargestellt hat, als ethnographische Feldforschung verstanden werden, „insofern das Feld eben einen zu beschreibenden, zu erforschenden und zu erklärenden wissenschaftlichen Gegenstandsbereich bezeichnet und das Ziel der Forschung eine Annäherung an den historischen Alltag ist."[33]

Fokussierungen

Zur Gewinnung oder Erhebung der Daten gehören neben der Teilnehmenden Beobachtung und der Durchführung von Interviews auch das Sammeln und Auswerten unterschiedlicher Bild- und Schriftquellen. Um bei dem Beispiel der Erforschung einer Jugendkultur zu bleiben, können dies u.a. sein: Zeitschriften, Flyer, Werbung, Fanzines, Internetseiten, Musikträger und sämtliche andere Konsumprodukte.[34] Diese dienen bereits vor dem direkten Zugang zum Feld auch in einem hermeneutisch „naiven" Sinne der Kenntnisnahme von „forschungsrelevanten Informationen und damit der adäquateren Einstellung zum Feld und der besseren Orientierung im Feld."[35]

Zentral für die ethnographische Modeforschung ist die Analyse der Kleidung anhand ihrer zweidimensionalen Repräsentation und in Form der Dokumentation und Interpretation realer Kleidungsstücke. Untersucht man jugendkulturelle Modepraktiken, können selber fotografische Dokumente erstellt werden oder auch Fotos von den befragten Personen erbeten werden. Letztere zeigen, wie sich die Personen selbst repräsentieren (wollen). Die Bilder zeigen, wie die

Kleidung zusammengestellt und mit dem Körper arrangiert wird.[36] Reale Kleidungsstücke präsentieren hingegen Kleidung als komplexe Materialität mit haptischen, olfaktorischen und akustischen Eigenschaften – also sinnlich wahrnehmbaren Qualitäten –, deren Erleben in der Betrachtung von zweidimensionalen Kleiderbildern ausgeblendet bleibt. Die genaue Analyse der Kleidungsstücke, der Materialbeschaffenheit, der Schnittkonstruktion, Form und Silhouette, der Gebrauchsspuren und Änderungen geben Aufschluss darüber, wie mit dem Kleidungsstück der Körper gestaltet und modelliert wird, wie die Kleidung an den Körper angepasst wird, wie und auch wie lange sie getragen wird.[37]

„Als Modethema hat das Thema Mode in den letzten Jahren viel Beachtung gefunden“, schreibt Kerstin Kraft, gleichzeitig zeigt sich bei den vielen Veröffentlichungen zum Thema eine deutliche „Vernachlässigung des Materiellen, d.h. des Erkennens und Erschließens der textilen Objekte als Quelle.“[38] Dies wird auch in Studien deutlich, die sich mit der Bedeutung von Mode und Stil in Jugendkulturen beschäftigen – ohne jedoch die Kleidung selbst oder die damit verbundenen Praktiken näher zu beleuchten und damit auch nicht danach zu fragen, wie z.B. die Selbstdarstellung mit der Kleidung überhaupt direkt materiell ausagiert wird.[39] Ethnographische Erkundungen der Handlungskontexte der Kleidung und Mode erlauben es neben der zweidimensionalen Betrachtungsebene der Modebilder und der dreidimensionalen Analyse textiler Objekte, die Kleidung auch in der konkreten zeitlich- und raumgebundenen, körperlichen (Inter-) Aktion in den Blick zu nehmen. Dies geschieht insbesondere durch die Konzentration auf den alltäglichen Umgang mit Kleidung auf der Ebene des Gebrauchs bzw. im weiteren Sinne des Konsums und den damit verbundenen Praktiken der Körperinszenierung durch Kleidung. Als Konsumgut hat die Kleidung heute gegenüber vorindustriellen Gesellschaften einen anderen Stellenwert. Vor dem Hintergrund von (globaler) Massenproduktion und Massenkonsum unterliegt der Umgang mit ihr, wie Andrea Hauser betont, „einer starken ‚Vermodung‘, werden Objekte zu Zeichen von Lebensstilen, zunächst unabhängig vom Individuum selbst; erst der Konsum stellt Objektbeziehungen her.“[40] Die Beziehung zu Dingen oder „der Umgang mit Dingen“ hat dabei immer eine symbolisch-ästhetische Dimension.[41]

„Damit wird nicht nur der Mensch in die Kultur aufgenommen, ebenso werden die Dinge und das, was mit ihnen verbunden ist, in das Selbst integriert. [...] Damit sind Dinge nicht von unserem Wesen abtrennbar, sie sind Bezugsrahmen subjektiver Erfahrung. Im Umgang mit ihnen strukturiert sich das Selbst.“[42]

Die Berücksichtigung der kulturellen Biographie der Dinge, die Igor Kopytoff fordert, impliziert den Blick über die Herstellungspraktiken hinausgehend auf ihren Konsum und die damit einhergehenden Transformationen, die ein Objekt wie die Kleidung „erlebt“.[43] Der Prozess des Konsumierens schließt Prozesse der Selektion und Aneignung, die Orientierung an Leitbildern und Medien und damit den Konsum von Bildern ebenso ein wie Beschaffungswege und -orte, also räumliche Bezüge, den Gebrauch oder den „Umgang mit den Dingen“,[44] ihre Aufladung mit Bedeutungen, ihre Änderung, Zusammenstellung und Verbindung mit anderen Dingen, das Verbrauchen und Entsorgen.[45] Karen Ellwanger hat hier hilfreiche Fragestellungen skizziert, über die man den Konsum von Kleidung in Interviews recherchieren kann:

„Wie und wo beschafft man sich Bekleidung? Wie lange trägt man seine Kleidung, ehe sie ausrangiert wird? Nach welchen Kriterien wählt man morgens Bekleidung für den Tag aus? Nach welchen Anlässen zieht man sich an, oder hat man den Anspruch, Persönlichkeit und gegenwärtige Befindlichkeit in Bekleidung auszudrücken?“[46]

Konsum bezeichnet also nicht einfach den „Verbrauch“ (consumere, lat. verbrauchen, verzehren) von Dingen, sondern einen kommunikativen Akt und eine kulturelle Beziehung zwischen Menschen und Dingen.[47] Hier hat die Kleidung gegenüber anderen Dingen eine herausragende Bedeutung, sie ist das Material, mit dem der Körper kulturell sichtbar gemacht wird[48] und mit dem Identitätsprozesse und die Artikulation kultureller Abgrenzungen und Zugehörigkeiten unmittelbar auf stofflicher Ebene verhandelt werden. Kleidung ist nicht nur Instrument für die Konstruktion personaler Identität, sie stiftet auch soziale Beziehungen und kann Gefühle der Stabilität und Zugehörigkeit sowie Differenzerfahrungen vermitteln.[49] Mit dem Tragen von Kleidung erfolgt – bewusst oder unbewusst – ein simultanes „Fitting in“ und „Sticking out“.[50]
Über ethnographische Zugänge zum Umgang mit Mode lässt sich erforschen, wie es überhaupt seitens der Akteure zu der Entwicklung, Annäherung oder Annahme einer bestimmten Kleidung kommt. Welche Kompetenzen werden damit entwickelt? Welche Kleidung wird ausge-

wählt, wie wird sie am Körper zu einem bestimmten Ensemble zusammengestellt, wie wird sie ergänzt durch Accessoires, Frisur, Make-Up? Wie wird der Körper damit zur Erscheinung gebracht, bewegt, positioniert? Dabei wird mehr oder weniger bewusst der mit der Kleidung präsentierte Körper auf spezifische Kontexte und Anlässe abgestimmt. Gemeint ist damit nicht nur die Badebekleidung für den Strand, die Schutzkleidung für das Motorrad, der Anzug für die Bank, sondern immer auch die Übernahme milieu- oder szenespezifischer Kleidungscodes.

Einen weiteren hilfreichen Arbeitsbegriff für die ethnographische Erforschung von Modepraktiken bildet hier neben dem Begriff des Konsums der aus dem Bereich des Theaters entlehnte Begriff der Inszenierung.[51] Inszenierungen begegnen uns in den Bildwelten der Mode, in der Warenpräsentation sowie in den alltäglichen Zusammenhängen, in denen Körper und Selbst „zur Darstellung gebracht“ werden. Der alltägliche Umgang mit Kleidung beinhaltet wie die Inszenierung „ein kalkuliertes Auswählen, Organisieren und Strukturieren von Darstellungsmitteln, das in besonderer Weise strategisch auf Publikumswirksamkeit berechnet wird.“[52] Selbstinszenierungen versteht Barbara Stauber als Formen, „sich selbst – individuell oder kollektiv – in Szene zu setzen und hierüber eine Art der (Selbst) Vergewisserung herzustellen.“[53] Für sie verweisen Selbstinszenierungen in Anlehnung an Scott Lash auf eine ästhetische Dimension der Reflexivität,[54] sie sind körperbezogenes Handeln mit symbolischer Bedeutung. Der Körper transportiert die Selbst-Repräsentation, die nie nur auf eine Außendarstellung zielt, sondern im Sinne einer Unterscheidung zwischen Körper und Leib, über ein äußeres Zur-Schau-Stellen wie über ein eigenes inneres Erleben erfolgt: „Nach außen wird gezeigt, nach innen wird erlebt und empfunden.“[55] Die Kleidung ist mit dieser Handlungsebene untrennbar verknüpft, sie beeinflusst das leibliche Erleben wie die Darstellung nach außen. Die Kleidung braucht den Körper, sie benötigt seine Gestalt, seine Bewegung, seine Gestik und Mimik, um sich zu entfalten. Gleichzeitig modelliert die Kleidung in ihrer Konstruktion durch Schnitt, Farbe, stofflicher und formaler Gestalt selbst die körperliche Erscheinung, seine Haltung und Bewegung, sie setzt ihn in Beziehung zu Raum und Zeit. Sie bedingt damit, wie Gabriele Mentges schreibt, „zugleich eine bestimmte Körpersprache und formt einen jeweiligen Körperhabitus aus.“[56] Stoff, Form und

Schnittkonstruktion strukturieren die Körpererscheinung. Die Materialität und Gestalt der Kleidung, die Weite der Hosen, der Sitz der Taille, die Weite der Armausschnitte, die Länge eines Kleides etc. erlauben dem Körper bestimmte Bewegungen und produzieren damit ein ganz bestimmtes Bild von Körper. Sie ist das Material, mit dem im Sinne „textiler Geschlechterkonstruktion“[57] kulturelle Geschlechtszuschreibungen codiert werden. Damit sind Selbstinszenierungen immer auch interaktives bzw. intersubjektives Handeln. Über diese Ebene werden mit dem Körper Abgrenzungen und Zugehörigkeiten ausgehandelt. Dabei geht es um das Ausbalancieren von Identität(en), um die Unterscheidung von den einen und das Erreichen der Anerkennung von den anderen, um die Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischen Zuschreibungen oder Ansprüchen.[58] Selbstinszenierungen sind Positionierungen, die die Verortung innerhalb der Geschlechterverhältnisse und eine Revision oder eine Reproduktion der klassischen Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit ermöglichen. Und sie vermitteln Positionierung im Hinblick auf das Generationenverhältnis.[59] Stauber begreift Selbstinszenierungen auch als eine Form von produktivem, kulturschaffendem Handeln. Sie sind Teil der Produktion von Konsum und Lebensstilen. Sie schaffen Märkte und sind damit eingebunden in die Ökonomie. Sie sind auch im Sinne „symbolischer Kreativität“ (Willis) produktiv, indem sie „eigene Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit, von Erwerbsarbeit, von Lebensentwürfen, von Freundschaften und sozialen Zusammenhängen“ entwickeln.[60]

Die Begriffe Konsum und Inszenierung beschreiben die mit der Kleidung verwobenen Praktiken und die Dimensionen, in der diese wirken. Neben der Analyse der materiellen Kultur der Kleidung stellen sie hilfreiche Orientierungsinstrumente, um den Umgang mit Mode innerhalb bestimmter Felder und deren Bedeutungen in der Alltagspraxis zu fokussieren, zu befragen, zu beschreiben und zu deuten. Über Konsum- und Inszenierungspraktiken wird das Individuum unmittelbar in das ökonomische System, in Modernisierungs- und Globalisierungsprozesse und in die damit verbundenen Machtstrukturen eingebunden. Die Möglichkeiten, die sich mit Konsum und Selbstinszenierung eröffnen, werden durch kulturelle, soziale, politische und wirtschaftliche Faktoren, Technik, mediale Bilder und von den je individuellen finanziellen Möglichkeiten mitbestimmt. Die Mode eröffnet gewisse Freiheiten der

Selbstdarstellung und ist gleichzeitig ein mächtiges Instrument sozialer und kultureller Ausgrenzung. Wie wahrscheinlich kein anderes Objekt der Sachkultur kann die Mode hier Marginalisierungsprozesse und soziale Benachteiligung leiblich spürbar machen.[61]

Vernetzungen

Die Soziologin Angela McRobbie hat einen Teil der kulturwissenschaftlichen Modeforschung dafür kritisiert, dass sie ihr Augenmerk in den letzten beiden Jahrzehnten zu einseitig auf den Bedeutungsprozess von Mode (vornehmlich seitens der Mittelklasse) gerichtet hat und die Bedingungen, unter denen z.B. junge Modedesigner gegenwärtig arbeiten (müssen), nahezu ignoriert. Im Rahmen ihrer Studie über Modedesign in Großbritannien hat McRobbie eine Vielzahl von Interviews mit unterschiedlichen Akteuren in den Bereichen Modedesign und Modemedien geführt und liefert anhand dieser aus erster Hand gewonnenen Informationen Einblicke hinter die Kulissen der Modeindustrie.[62]
Der für die Max Mara Gruppe arbeitende Designer Ian Griffiths macht mit einer anderen Schwerpunktsetzung auf ein Unverhältnis zwischen Theorie und Praxis aufmerksam. Mit dem Titel seines Aufsatzes „The Invisible Man“ verweist er auf die Tatsache, dass der Bereich des Designs als komplexer und kreativer „decision making process“ in der theoretischen Beschäftigung mit Mode (er bezieht sich hier vor allem auf die Beiträge in dem Journal Fashion Theory) nahezu vollständig unberücksichtig – eben „unsichtbar“ – bleibt. Ein Problem sieht er hier vor allem für die Ausbildung von zukünftigen Praktikern im Feld der Modeindustrie, die die akademischen Diskurse als zu „hölzern“, zu praxis- und materialentfernt empfinden, zugleich aber einen großen Bedarf an Kenntnissen der Modegeschichte und Designtheorie haben.[63] Griffiths fordert eine stärkere Einbindung der in dem Modediskurs überwiegend abwesenden Perspektive und Stimme der Designer sowie der tatsächlichen Kleidung und nicht zuletzt die Berücksichtigung wirtschaftlicher Daten (etwa in welchen Stückzahlen eine Kollektion überhaupt produziert oder was für ein Umsatz erzielt wird). „The voices of practitioners, or indeed the practice of fashion do not figure large in its academy, and consequently a whole world of information is hidden from view“,[64]

schreibt Griffiths und zeigt damit ein großes, weitestgehend „unbeackertes“ Forschungsfeld auf. Unsere Erfahrung von Kleidung wird stark durch Mode strukturiert, so Joanne Entwistle,

„sie stellt das Rohmaterial der Alltagskleidung, produziert von einer Vielzahl von Körpern, die über eine Vielfalt von Ebenen operieren. Um Mode zu verstehen, bedarf es eines Verständnisses der Beziehungen zwischen diesen innerhalb des Modesystems operierenden Körpern: Modeschulen und Studenten, Designern und Modehäusern, Schneidern und Näherinnen, Models und Fotografen sowie Moderedakteuren, Vertrieben, Händlern, Einkäufern, Geschäften und Konsumenten.“[65]

Zudem gibt es nicht ein System der Mode, sondern eine Vielzahl von Systemen, die sich an bestimmte Märkte richten:[66] z.B. an den so genannten Massenmarkt, der von großen Bekleidungsketten und Marken bedient wird und auf ganz anderen Formen der Produktion, Distribution und Konsumption basiert als etwa der Haute Couture Markt; oder an den Secondhand-Markt, der einen zweiten Konsumkreislauf der Dinge generiert und sich wiederum in unterschiedliche Märkte ausdifferenziert.[67] Ethnographische Annäherungen an die Mode können hier dazu beitragen, die hinter den sichtbaren Dingen verborgenen Prozesse zu erhellen. Dies kann keinesfalls allein durch die Fokussierung von Konsumpraktiken erfolgen, sondern durch eine Berücksichtigung sämtlicher Ebenen oder Felder, durch die sich Mode bewegt.

Gabriele Mentges beschreibt die Mode als „ein gewachsenes sozialhistorisches Konzept von ökonomischen wie soziokulturellen Praktiken im Kontext der Modernisierungsprozesse in westlichen Gesellschaften seit der Neuzeit“.[68] Sie ist als Bekleidungssystem längst nicht mehr auf die „westliche“ Kultur beschränkt. Vielmehr führen die in den Handlungsfeldern der Mode (Kommunikation, Design, Produktion, Konsumption, Ausbildung und nicht zuletzt der Theorie) aktiven Globalisierungsprozesse zu einem Zusammenbruch „konventioneller Modegrenzen“.[69] Insbesondere die Organisation post-fordistischer Produktion und weltweit agierende Handelsunternehmen machen Mode zu einem globalen Phänomen, quasi zu einer „Welt in Mode“. Allerdings bleibt diese, wie Karen Tranberg Hansen in ihrem Artikel „The World in Dress“ argumentiert, durch die wirtschaftliche Macht des Westens dominiert (wie sich u.a. in dem Unverhältnis zwischen „Dritte-Welt“-Produktion/„Erste-Welt“-Konsumption zeigt), auch wenn dieser längst nicht mehr allein in den kreativen Feldern der Mode bestimmend ist.[70]

Die komplexe Rahmung der Sachkultur der Kleidung durch Systeme der Mode ist bei ihrer Untersuchung immer mitzudenken. Der Begriff der Modeforschung wurde gewählt, um diese Dimension deutlich zu machen und um begrifflich zu verankern, dass der alltägliche Umgang mit Kleidung – wie sich bereits an der Reichweite der Begriffe Konsum und Inszenierung andeutet – eben nicht von der globalen und historischen Reichweite von Mode isoliert erfolgt oder behandelt werden kann. Ethnographische Untersuchungen, die sich in der Modeforschung der letzten Jahre verstärkt durchsetzen, eröffnen dabei vielfältige innovative Wege, um zu einem entsprechend differenzierten und empirisch fundierten Verständnis für die Felder und Praktiken der Mode beizutragen.

Anmerkungen

1 Doris Bachmann-Medick: Kulturanthropologie. In: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hg.): Konzepte der Kulturwissenschaften. Stuttgart 2003, S. 86–107, hier S. 86.

2 Vgl. Wolfgang Kaschuba: Einführung in die Europäische Ethnologie. München 1999, S. 66.

3 Kaschuba: Einführung, S. 68.

4 Vgl. für einen Überblick über die Kritik an den traditionellen Ansätzen qualitativer Forschung: Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln: Introduction. Entering the Field. In: Norman K. Denzin und Yvonna S. Lincoln (Hg.): Collecting and Interpreting Qualitative Materials. London 1998, S. 1–34.

5 Irmtraud Stellrecht: Interpretative Ethnologie. Eine Orientierung. In: Thomas Schweizer, Margarete Schweizer (Hg.): Handbuch der Ethnologie. Berlin 1993, S. 29–79, hier S. 35/36.

6 Christian Lüders: Beobachten im Feld und Ethnographie. In: Uwe Flick, Ernst von Kardoff und Ines Steincke (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg 2000, S. 384–401, hier S. 389.

7 Vgl. Noel Dyck: Home Field Advantage. Exploring the Social Construction of Children's Sports. In: Vered Amit: Constructing the Field. Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World. London 2000, S. 32–53. Darin auch Virginia Caputo: At Home and Away. Reconfiguring the Field for Late Twentieth-Century Anthropology, S. 19–31.

8 Aus Platzgründen hier nur eine sporadische Auswahl: Elke Gaugele: Schurz und Schürze. Kleidung als Medium der Geschlechterkonstruktion. Köln 2002; Annette Lynch: Dress, Gender and Cultural Change. Asian American and African American Rites of Passage. Oxford 1999; Alexandra Palmer und Hazel Clark (Hg.): Old Clothes, New Looks. Second Hand Fashion. Oxford 2005; Chloe Colchester (Hg.): Clothing the Pacific. Oxford 2003; Michaele Thurgood Haynes: Dressing Up Debutantes. Pageantry and Glitz in Texas. Oxford 1998; Alexandra Palmer: Couture and Commerce. The Transatlantic Fashion Trade in the 1950s. Vancouver 2001; Elke Gaugele und Christina Reiss (Hg.): Jugend, Mode und Geschlecht. Die Inszenierung des Körpers in der Konsumkultur. Frankfurt a.M. 2003; Heike Willingmann: Kleid auf Zeit. Über den Umgang mit der Vergänglichkeit von Bekleidung. In: Gabriele Mentges und Heide Nixdorff (Hg.): Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 1. zeit.schnitte. Kulturelle Konstruktionen von Kleidung und Mode. Dortmund, Berlin 2001, S. 141–223;

Andrea Jentsch: „...immer wieder sonntags...“ Eine kulturwissenschaftlich-empirische Untersuchung zur Sonntagskleidung im 20. Jahrhundert. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Universität Dortmund 2003; Sandra Niessen, Ann Marie Leshkowich und Carla Jones: Re-Orienting Fashion. The Globalization of Asian Dress. Oxford 2003. Vgl. auch die Studien des an den Universitäten Dortmund und Frankfurt angesiedelten Forschungsprojekts „Uniform in Bewegung: zum Prozess der Uniformität von Körper und Kleidung“ (www.uni-frankfurt.de/uniform).

9 Vgl. Daniel Miller (Hg.): Acknowledging Consumption. A Review of New Studies. London 1995.

10 Jennifer Craik: The face of fashion: Cultural Studies in Fashion. London 1994. Auch Gertrud Lehnert: Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1993.

11 Craik: The face of fashion, S. xi.

12 Vgl. dazu ausführlich den Beitrag von Jennifer Craik in diesem Band.

13 Craik: The face of fashion, S. xi.

14 Grant McCracken: Culture and Consumption. New Approaches to the Symbolic Character of Consumption. Bloomington 1988, S. 89.

15 Vgl. Gabriele Mentges: Überlegungen zu einer Kleidungsforschung aus kulturanthropologischer Perspektive. In: Birgitta Huse (Hg.): Von Kopf bis Fuß. Ein Handbuch rund um Körper, Kleidung und Schmuck für die interkulturelle Unterrichtspraxis. Münster 2004, S. 73–82, hier S. 73/74. Lioba Keller-Drescher: Die Ordnung der Kleidung. Ländliche Kleidung in Württemberg 1750–1850. Tübingen 2003, S. 288.

16 Anwendungsorientierte Einführungen in die unterschiedlichen methodischen Vorgehensweisen und Forschungsmomente ethnographischer Feldforschung liefern die interdisziplinär angelegten Publikationen von Silke Göttsch und Albrecht Lehmann (Hg.): Methoden der Volkskunde. Berlin 2001; Kaschuba: Einführung; Uwe Flick, Ernst von Kardoff und Ines Steinke (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg 2000; Denzin/Lincoln: Collecting and Interpreting Qualitative Materials.

17 Sarah Pink: Doing Visual Ethnography. London 2001, S. 18.

18 Vgl. Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur. In: Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M. 1987, S. 7–44.

19 Kaschuba: Einführung, S. 199.

20 Vgl. zur Einführung Brigitta Schmidt-Lauber: Das qualitative Interview oder: Die Kunst des Reden-Lassens. In: Göttsch/Lehmann: Methoden der Volkskunde, S. 165–187.

21 Paul Hodkinson: Goth. Identity, Style and Subculture. Oxford 2003, S. 5

22 Kaschuba: Einführung, S. 210.

23 Lüders: Beobachten im Feld, hier S. 396.

24 Vgl. Amit: Constructing the Field.

25 Keller-Drescher. Die Ordnung der Kleider.

26 Norman K. Denzin: Interpretive Ethnography. Ethnographic Practices for the 21st Century. Thousand Oakes 1997, S. xii.

27 Vgl. Philipp Mayring: Einführung in die qualitative Sozialforschung. München 1999, S. 61.

28 Michel Leiris: Die eigene und die fremde Kultur. Frankfurt a.M. 1987, S. 54.

29 Stellrecht: Interpretative Ethnologie, S. 46.

30 Kaschuba: Einführung, S. 253.

31 Stellrecht: Interpretative Ethnologie, S. 63.

32 “The ethnographic project has changed because the world ethnography confronts has changed.“ Denzin: Interpretive Ethnography, S. xii.

33 Keller-Drescher: Die Ordnung der Kleider, S. 15.
34 Vgl. z.B. die Vorgehensweise der Jugendkultur-Sammlung an der Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt, Institut für Kunstpädagogik/Bereich Neue Medien. Siehe den Anhang zu Birgit Richard: Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex. In: Kunstforum International, Band 141, Juli–September 1998, S. 49–95, hier S. 94/95.
35 Ronald Hitzler und Anne Honer: Einleitung: Hermeneutik in der deutschsprachigen Soziologie. In: Ronald Hitzler und Anne Honer (Hg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik: Eine Einführung. Opladen 1997, S. 7–30, hier S. 13, Anm. 6.
36 Vgl. zur Methode der Ikonologie und Ikonographie von Kleidung im Bild: Karin Mann: Jugendmode und Jugendkörper. Die Modeseite der Zeitschrift Bravo im Spiegel vestimentärer Ikonologie und Ikonographie. Hohengehren 2002, S. 51ff.
37 Vgl. zur Einführung in die Bekleidungsanalyse z.B. Kerstin Kraft: Akademisches Puppenspielen? Für eine objekt-basierte Bekleidungsforschung. In: Waffen- und Kostümkunde, Heft 3, 2003. S. 77–96; Josephine Miller: The study of Dress and Textiles. In: Hazel Conway (Hg.): Design History: A Student's Handbook. Boston 1987, S. 15–37; die Aufsätze in der Sonderausgabe "Methodology" von Fashion Theory, Volume 2/ Issue 4, Dezember 1998; Lou Taylor: The Study of Dress History. Manchester 2002; siehe auch den Beitrag von Alexandra Palmer in diesem Band; als allgemeine Orientierung zur Sachkulturforschung auch: Hermann Heidrich: Von der Ästhetik zur Kontextualität. Sachkulturforschung. In: Göttsch/ Lehmann: Methoden der Volkskunde, S. 33–55.
38 Kraft: Akademisches Puppenspielen, S. 82.
39 Vgl. David Muggleton: Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style. Oxford 2000.
40 Andrea Hauser: Dinge des Alltags: Studien zur historischen Sachkultur eines schwäbischen Dorfes. Tübingen 1994, S. 22.
41 Vgl. zur symbolisch-ästhetischen Dimension der Dinge: Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Frankfurt a.M. 1997; Gottfried Korff: Umgang mit Dingen. In: Fächergruppe Designwissenschaft (Hg.): Lebens-Formen. Alltagsobjekte als Darstellung von Lebensstilveränderungen am Beispiel der Wohnung und Bekleidung der „Neuen Mittelschichten". Berlin 1991, S. 35–51, hier S. 35.
42 Hauser 1994, S. 25.
43 Igor Kopytoff: The Cultural Biographie of Things. Commodization as Process. In: Arjun Appadurai (Hg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge 1986, S. 64–94.
44 Vgl. Gottfried Korff: Vom Umgang mit Dingen. Der Begriff Ding ist ein Oberbegriff, der sich auf alles Stoffliche bezieht, was sowohl naturgegeben wie erarbeitet sein kann. Mit „Sachen" werden „hingegen ausschließlich die Gegenstände bezeichnet, die Produkte menschlicher Absicht und Arbeit sind."
45 Vgl. Ann Smart Martin: Makers, Buyers and Users: Consumerism as a Material Culture Framework. In: Winterthur Portfolio. Vol. 28. 1993, S. 140–157.
46 Karen Ellwanger: Blinde Flecken in der Bekleidungsforschung. In: Fächergruppe Designwissenschaft (Hg.): Lebens-Formen. Alltagsobjekte als Darstellung von Lebensstilveränderungen am Beispiel der Wohnung und Bekleidung der „Neuen Mittelschicht". Berlin 1991, S. 91–101, hier S. 100/101.
47 Smart Martin: Makers, Buyers and Users, S. 141. Vgl. auch die ausführliche Definition in: Ulrich Wyrwa: Consumption, Konsum, Konsumgesellschaft. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte. In: Hannes Siegrist, Hartmut Kaelble und Jürgen Kocka (Hg.): Europäische Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert). Frankfurt a.M. 1997, S. 747–762, hier S. 747.

48 Kaja Silverman: Fragments of a Fashionable Discourse. In: Shari Benstock und Suzanne Ferris (Hg.): On Fashion. New Brunswick 1994, S. 183–195, hier S. 189.
49 Vgl. Gabriele Mentges: Zwischen Casual Wear und Szenelook. Zum Verhältnis von Jugend und Mode. In: Jan Carstensen, Thomas Düllo und Claudia Richard-Sasse (Hg.): ZimmerWelten. Wie junge Menschen heute wohnen. Essen 2000, S. 70–81.
50 Vgl. Steven Miles: „Fitting In and Sticking Out". Consumption, Consumer Meanings and Construction of Young People's Identities. In: Journal of Youth Studies 1, 1998, Nr. 1, S. 81–86.
51 Vgl. die Einführung von Rüdiger Ontrup und Christian Schicha: Die Transformation des Theatralischen. In: Rüdiger Ontrup und Christian Schicha: Medieninszenierungen im Wandel: Interdisziplinäre Zugänge. Münster 1999, S. 7–18. Auch: Josef Früchtl und Jörg Zimmermann: Ästhetik der Inszenierung: Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. In: Josef Früchtl und Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt a.M. 2001, S. 9–47; Stefan Müller-Doohm und Klaus Neumann-Braun: Kulturinszenierungen: Einleitende Betrachtungen über die Medien kultureller Sinnvermittlung. In: Stefan Müller-Doohm und Klaus Neumann-Braun (Hg.): Kulturinszenierungen. Frankfurt a.M. 1995, S. 9–26; Herbert Willems und Martin Jurga (Hg.): Inszenierungsgesellschaft: Ein einführendes Handbuch. Opladen, Wiesbaden 1998.
52 Ontrup/Schicha: Die Transformation des Theatralischen, S. 7. Vgl. hier zum Zusammenhang von Konsum und Inszenierung auch Heike Jenß: Anziehende Vergangenheit. Über den Konsum und die Inszenierung vergangener Zeit in Jugendszenen. In: Ellen Harlizius-Klück und Annette Hülsenbeck (Hg.): selfactor. Zeitformen des Textilen – Schnittformen der Zeit. Berlin 2002, S. 215–236, hier 226; Heike Jenß: Sixties Dress Only! The Consumption of the Past in a Retro Scene. In: Palmer/Clark: Old Clothes, New Looks, S. 177–196.
53 Barbara Stauber: Übergänge schaffen: Jugendkulturelle Zusammenhänge und ihre Bedeutung für das Erwachsen(?)werden am Beispiel Techno. In: Ronald Hitzler (Hg.): Techno-Soziologie. Opladen 2001, S. 119–135, hier S. 119.
54 Lash sieht in der ästhetischen Dimension der Reflexivität das „Grundprinzip des ‚expressiven Individualismus' im Alltagsleben des heutigen Verbraucherkapitalismus." Vgl. Scott Lash: Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft. In: Ulrich Beck, Anthony Giddens und Scott Lash (Hg.): Reflexive Modernisierung: Eine Kontroverse. Frankfurt a.M. 1996, S. 235.
55 Stauber: Übergänge schaffen, S. 125. Sie bezieht sich hier auf Gabriele Klein, die mit Helmut Plessner unter Leib die „Innenperspektive, das Feld der psycho-physischen Erfahrung" und mit Körper die Außenperspektive, die Sicht der „Anderen" und damit die „physische Gestalt und Erscheinung" meint. Vgl. Gabriele Klein: Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie. Hamburg 1999, S. 268.
56 Mentges: Zwischen Casual Wear und Szenelook, S. 70.
57 Gaugele: Schurz und Schürze.
58 Stauber: Übergänge schaffen, S. 127/128.
59 Vgl. Stauber: Übergänge schaffen, S. 124.
60 Stauber: Übergänge schaffen, S. 131.
61 Vgl. Anne Schlüter: Kleiderkampf als Trauma – oder: Die Kleiderordnung als Erfahrung sozialer Ungleichheit. In: metis: Zeitschrift für historische Frauenforschung, Heft 12, 1997, S. 72–77; Angela McRobbie: Bridging the Gap. Feminismus, Mode und Konsum. In: Jan Engelmann (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader. Frankfurt a.M. 1999, S. 201–220.
62 Angela McRobbie: British Fashion Design. Ragtrade or Image Industry. London 1998.
63 Ian Griffiths: The Invisible Man. In: Nicola White und Ian Griffiths (Hg.): The Fashion Business. Oxford 2000, S. 69–90.

64 Griffiths: The Invisible Man, S. 89/90.
65 Joanne Entwistle: The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory. Cambridge 2000, S. 1.
66 Entwistle: The fashioned body, S. 2.
67 Vgl. beispielsweise die ethnographisch angelegte Studie von Nicky Gregson und Louise Crewe: Second-Hand Cultures. Oxford 2003.
68 Mentges: Überlegungen zu einer Kleidungsforschung, S. 78.
69 Karen Tranberg Hansen: The World in Dress: Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion and Culture. In: Annual Review of Anthropology, Vol. 33/ 2004, S. 369–392. Vgl. die Onlineveröffentlichungen unter: http://arjournals.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.anthro.33.070203.143805
70 Tranberg Hansen: The World in Dress.

Literatur

Amit, Vered (Hg.): Constructing the Field. Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World. London 2000.
Bachmann-Medick, Doris: Kulturanthropologie. In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg.): Konzepte der Kulturwissenschaften. Stuttgart 2003, S. 86–107.
Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Frankfurt a.M. 1997.
Caputo, Virginia: At Home and Away. Reconfiguring the Field for Late Twentieth-Century Anthropology. In: Amit, Vered: Constructing the Field. Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World. London 2000, S. 19–31.
Colchester, Chloe (Hg.): Clothing the Pacific. Oxford 2003.
Craik, Jennifer: The face of fashion: Cultural Studies in Fashion. London 1994.
Denzin, Norman K.; Yvonna S. Lincoln: Introduction. Entering the Field. In: Denzin, Norman K. und Yvonna S. Lincoln (Hg.): Collecting and Interpreting Qualitative Materials. London 1998, S. 1–34.
Denzin, Norman K.: Interpretive Ethnography. Ethnographic Practices for the 21st Century. Thousand Oakes 1997.
Dyck, Noel: Home Field Advantage. Exploring the Social Construction of Children's Sports. In: Amit, Vered (Hg.): Constructing the Field. Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World. London 2000, S. 32–53.
Ellwanger, Karen: Blinde Flecken in der Bekleidungsforschung. In: Fächergruppe-Designwissenschaft (Hg.): Lebens-Formen. Alltagsobjekte als Darstellung von Lebensstilveränderungen am Beispiel der Wohnung und Bekleidung der „Neuen Mittelschicht". Berlin 1991, S. 91–101.
Entwistle, Joanne: The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory. Cambridge 2000.
Fashion Theory, Volume 2/ Issue 4, Dezember 1998.
Flick, Uwe, Ernst von Kardoff und Ines Steinke (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg 2000.
Früchtl, Josef und Jörg Zimmermann: Ästhetik der Inszenierung: Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. In: Früchtl, Josef und Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt a.M. 2001, S. 9–47.
Gaugele, Elke: Schurz und Schürze. Kleidung als Medium der Geschlechterkonstruktion. Köln 2002.
Gaugele, Elke und Christina Reiss (Hg.): Jugend, Mode und Geschlecht. Die Inszenierung des Körpers in der Konsumkultur. Frankfurt a.M. 2003.
Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur. In: Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M. 1987, S. 7–44.

Göttsch, Silke und Albrecht Lehmann (Hg.): Methoden der Volkskunde. Berlin 2001.
Gregson, Nicky und Louise Crewe: Second-Hand Cultures. Oxford 2003.
Griffiths, Ian: The Invisible Man. In: White, Nicola und Ian Griffiths (Hg.): The Fashion Business. Oxford 2000, S. 69–90.
Hauser, Andrea: Dinge des Alltags. Studien zur historischen Sachkultur eines schwäbischen Dorfes. Tübingen 1994.
Heidrich, Hermann: Von der Ästhetik zur Kontextualität. Sachkulturforschung. In: Göttsch, Silke und Albrecht Lehmann: Methoden der Volkskunde, S. 33–55.
Hitzler, Ronald und Anne Honer: Einleitung: Hermeneutik in der deutschsprachigen Soziologie. In: Hitzler, Ronald und Anne Honer (Hg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik: Eine Einführung. Opladen 1997, S. 7–30.
Hodkinson, Paul: Goth. Identity, Style and Subculture. Oxford 2003.
Jenß, Heike: Anziehende Vergangenheit. Über den Konsum und die Inszenierung vergangener Zeit in Jugendszenen. In: Harlizius-Klück, Ellen und Annette Hülsenbeck (Hg.): selfactor. Zeitformen des Textilen – Schnittformen der Zeit. Berlin 2002, S. 215–236.
Jenß, Heike: Sixties Dress Only! The Consumption of the Past in a Retro Scene. In: Palmer, Alexandra und Hazel Clark (Hg.): Old Clothes, New Looks. Second Hand Fashion. Oxford 2005, S. 177–196.
Jentsch, Andrea: „...immer wieder sonntags...“ Eine kulturwissenschaftlich-empirische Untersuchung zur Sonntagskleidung im 20. Jahrhundert. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Universität Dortmund 2003.
Kaschuba, Wolfgang: Einführung in die Europäische Ethnologie. München 1999.
Keller-Drescher, Lioba: Die Ordnung der Kleidung. Ländliche Kleidung in Württemberg 1750–1850. Tübingen 2003.
Klein, Gabriele: Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie. Hamburg 1999.
Kopytoff, Igor: The Cultural Biographie of Things. Commodization as Process. In: Appadurai, Arjun (Hg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge 1986, S. 64–94.
Korff, Gottfried: Umgang mit Dingen. In: Fächergruppe Designwissenschaft (Hg.): Lebens-Formen. Alltagsobjekte als Darstellung von Lebensstilveränderungen am Beispiel der Wohnung und Bekleidung der „Neuen Mittelschichten“. Berlin 1991, S. 35–51.
Kraft, Kerstin: Akademisches Puppenspielen? Für eine objekt-basierte Bekleidungsforschung. In: Waffen- und Kostümkunde, Heft 3, 2003, S. 77–96.
Lash, Scott: Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft. In: Beck, Ulrich, Anthony Giddens und Scott Lash (Hg.): Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse. Frankfurt a.M. 1996, S. 195–286.
Lehnert, Gertrud: Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1993.
Leiris, Michel: Die eigene und die fremde Kultur. Frankfurt a.M. 1987.
Lüders, Christian: Beobachten im Feld und Ethnographie. In: Flick, Uwe, Ernst von Kardoff und Ines Steincke (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg 2000, S. 384–401.
Lynch, Annette: Dress, Gender and Cultural Change. Asian American and African American Rites of Passage. Oxford 1999.
Mann, Karin: Jugendmode und Jugendkörper. Die Modeseite der Zeitschrift Bravo im Spiegel vestimentärer Ikonologie und Ikonographie. Hohengehren 2002.
Mayring, Philipp: Einführung in die qualitative Sozialforschung. München 1999.
McCracken, Grant: Culture and Consumption. New Approaches to the Symbolic Character of Consumption. Bloomington 1988.
McRobbie, Angela: British Fashion Design. Ragtrade or Image Industry. London 1998.

McRobbie, Angela: Bridging the Gap. Feminismus, Mode und Konsum. In: Engelmann, Jan (Hg.): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader. Frankfurt a.M. 1999, S. 201–220.

Mentges, Gabriele: Überlegungen zu einer Kleidungsforschung aus kulturanthropologischer Perspektive. In: Huse, Birgitta (Hg.): Von Kopf bis Fuß. Ein Handbuch rund um Körper, Kleidung und Schmuck für die interkulturelle Unterrichtspraxis. Münster 2004, S. 73–82.

Mentges, Gabriele: Zwischen Casual Wear und Szenelook. Zum Verhältnis von Jugend und Mode. In: Carstensen, Jan, Thomas Düllo und Claudia Richard-Sasse (Hg.): ZimmerWelten. Wie junge Menschen heute wohnen. Essen 2000, S. 70–81.

Miles, Steven: „Fitting In and Sticking Out". Consumption, Consumer Meanings and Construction of Young People's Identities. In: Journal of Youth Studies 1, 1998, Nr. 1, S. 81–86.

Miller, Daniel (Hg.): Acknowledging Consumption. A Review of New Studies. London 1995.

Miller, Josephine: The study of Dress and Textiles. In: Conway, Hazel (Hg.): Design History: A Student's Handbook. Boston 1987, S. 15–37.

Muggleton, David: Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style. Oxford 2000.

Müller-Doohm, Stefan und Klaus Neumann-Braun: Kulturinszenierungen: Einleitende Betrachtungen über die Medien kultureller Sinnvermittlung. In: Müller-Doohm, Stefan und Klaus Neumann-Braun (Hg.): Kulturinszenierungen. Frankfurt a.M. 1995, S. 9–26.

Niessen, Sandra und Ann Marie Leshkowich, Carla Jones: Re-Orienting Fashion. The Globalization of Asian Dress. Oxford 2003.

Ontrup, Rüdiger und Christian Schicha: Die Transformation des Theatralischen. In: Ontrup, Rüdiger und Christian Schicha: Medieninszenierungen im Wandel: Interdisziplinäre Zugänge. Münster 1999, S. 7–18.

Palmer, Alexandra: Couture and Commerce. The Transatlantic Fashion Trade in the 1950s. Vancouver 2001.

Pink, Sarah: Doing Visual Ethnography. London 2001.

Richard, Birgit: Die oberflächlichen Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex. In: Kunstforum International, Band 141, Juli–September 1998, S. 49–95.

Schlüter, Anne: Kleiderkampf als Trauma – oder: Die Kleiderordnung als Erfahrung sozialer Ungleichheit. In: metis: Zeitschrift für historische Frauenforschung, Heft 12, 1997, S. 72–77.

Schmidt-Lauber, Brigitta: Das qualitative Interview oder: Die Kunst des Reden-Lassens. In: Göttsch, Silke und Albrecht Lehmann: Methoden der Volkskunde. Berlin 2001, S. 165–187.

Silverman, Kaja: Fragments of a Fashionable Discourse. In: Benstock, Shari und Suzanne Ferris (Hg.): On Fashion. New Brunswick 1994, S. 183–195.

Smart Martin, Ann: Makers, Buyers and Users: Consumerism as a Material Culture Framework. In: Winterthur Portfolio Vol. 28, 1993, S. 140–157.

Stauber, Barbara: Übergänge schaffen: Jugendkulturelle Zusammenhänge und ihre Bedeutung für das Erwachsen(?)werden am Beispiel Techno. In: Hitzler, Ronald (Hg.): Techno-Soziologie. Opladen 2001, S. 119–135.

Stellrecht, Irmtraud: Interpretative Ethnologie. Eine Orientierung. In: Schweizer, Thomas und Margarete Schweizer (Hg.): Handbuch der Ethnologie. Berlin 1993, S. 29–79.

Taylor, Lou: The Study of Dress History. Manchester 2002.

Thurgood Haynes, Michaele: Dressing Up Debutantes. Pageantry and Glitz in Texas. Oxford 1998.

Tranberg Hansen, Karen: The World in Dress: Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion and Culture. In: Annual Review of Anthropology Vol. 33/ 2004, S. 369–392.

Willems, Herbert und Martin Jurga (Hg.): Inszenierungsgesellschaft: Ein einführendes Handbuch. Opladen, Wiesbaden 1998.

Willingmann, Heike: Kleid auf Zeit. Über den Umgang mit der Vergänglichkeit von Bekleidung. In: Mentges, Gabriele und Heide Nixdorff (Hg.): Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 1. zeit.schnitte. Kulturelle Konstruktionen von Kleidung und Mode. Dortmund, Berlin 2001, S. 141–223.

Wyrwa, Ulrich: Consumption, Konsum, Konsumgesellschaft. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte. In: Siegrist, Hannes, Hartmut Kaelble und Jürgen Kocka (Hg.): Europäische Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert). Frankfurt a.M. 1997, S. 747–762.

Internetadresse

http://arjournals.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurey.anthro.33.070203.143805

Karin Mann

„Stark und soft“

Mode, Medien und Geschlecht am Beispiel der Modefotografie in Vogue

Mode und Medien stehen in einer komplexen, interdependenten Beziehung zueinander. Auf der einen Seite kommt der medialen Vermittlung von Mode eine große Bedeutung zu. Zum anderen sind auch die Medien in ihrer jeweiligen technischen Ausprägung und ihrer inhaltlich-ästhetischen Gestaltung einem stetigen „modischen“ Wandel unterworfen. Darüber hinaus ergibt sich ein Zusammenhang zwischen Mode und Medien aus der Tatsache, dass es sich bei der Kleidermode selbst um ein (Kommunikations-)Medium handelt.
Im Folgenden soll das Verhältnis von Mode und Medien an einem Beispiel näher erläutert werden. Zunächst wird eine kurze Begriffsdefinition von Mode und Medien gegeben. Im Anschluss daran erfolgt eine Übersicht zur Darstellung von Mode in den verschiedenen Medien seit dem Mittelalter. Das Hauptaugenmerk wird dabei auf die Fotografie gelenkt: Die verschiedenen Wirklichkeitsebenen des technischen Bildes sollen mit Hilfe der Methode der vestimentären Ikonografie und Ikonologie erfasst werden. Dabei wird auch die Mode als Kommunikationsmedium bedeutsam.
Exemplarisch wird eine Modefotografie aus der deutschen „Vogue“ aus dem Jahr 2003 in das Blickfeld gerückt. In der an die ausführliche Analyse dieses Bildes anschließenden Interpretation soll insbesondere der Frage nachgegangen werden, inwieweit durch Mode und Modefotografie das Konstrukt einer Zweigeschlechtlichkeit aufrechterhalten wird. Damit wird zugleich die Frage aufgeworfen, inwiefern Modemedien zur Stabilisierung traditioneller Geschlechterrollen beitragen.

Mode und Medien

Das Wort Medium (lat.: Mitte) weist in seiner ursprünglichen Bedeutung darauf hin, dass es sich um ein Beziehungswort handelt. Das Medium

als Mitte zwischen zwei Dingen nimmt eine Vermittlerfunktion ein, es befindet sich zwischen zwei, sich aufeinander beziehenden Gegenständen. Die Identität des Mediums konstituiert sich erst in Beziehung zu diesen Gegenständen.[1]

Im Zusammenhang mit dem Themenbereich Mode ist diese Vermittlerfunktion in verschiedener Hinsicht gegeben: Die Kleidermode als Medium vermittelt zwischen Selbst und Welt. Die Mode kommuniziert dem Körper der Trägerin bzw. des Trägers gesellschaftlich (re-) konstruierte Körperbilder, die sich durch Schnitt und Passform in diesen Körper einschreiben. Nach außen werden durch die Mode Informationen über die Trägerin bzw. den Träger weitergegeben. Dieser Bereich, der in der Literatur in der Regel als vestimentäre Kommunikation bezeichnet wird, stellt ein Encoding-Decoding-Modell dar, das neben relativ offensichtlichen Zeichen auch auf Missverständnisse angelegt sein kann.[2] Darüber hinaus können (Massen-)Medien die Vermittlerfunktion zwischen dem „Gegenstand" Mode (im Sinne einer vestimentären ästhetischen Innovation) und dem Menschen (als Konsumenten dieser Innovation) einnehmen. Hier wird Mode selbst zum Inhalt der medialen Vermittlung.

Der Begriff Mode (von lat. modus: Art und Weise) wird in der Regel durch die drei Dimensionen Zeit, Sozialität und Sache definiert. Die Sachdimension bezieht sich dabei auf die Frage, welche Gegenstände, Verhaltensweisen, gesellschaftlichen Bereiche etc. einem modischen Wandel unterworfen sind. Silvia Bovenschen warnt in diesem Zusammenhang vor einer „inflationären Überdehnung des Mode-Begriffs",[3] bei der „jede Veränderung unserer Lebenswelt zu einem Datum der Mode wird, bis schließlich der Begriff Mode synonym mit dem der Veränderung selbst ist und jegliche Aussagekraft verliert".[4] Innerhalb der Mode- und Textilwissenschaft findet dementsprechend eine Einschränkung auf den Aspekt der Bekleidung statt, aber auch Soziologen, Psychologen oder Literaturwissenschaftler, die sich gerne mit dem „modischen" Thema Mode beschäftigen, beziehen sich in der Regel bei ihren Überlegungen auf die Kleidermode.

Mit dem Problem der Ausbreitung von Mode (soziale Dimension) und dem zeitlichen Rahmen, in dem eine Mode entsteht und wieder verschwindet (Zeitdimension), setzen sich seit jeher zahlreiche Modetheoretiker auseinander. Einigkeit herrscht dabei meist über den Dualismus von Distinktion und Integration als treibender Kraft des Modewandels.[5]

Das sogenannte Trickle-Down-Modell von Georg Simmel, bei dem die Ausbreitung einer Mode von höheren auf niedrigere soziale Schichten erfolgt, bis die höheren Schichten zur Distinktionssicherung eine neue Mode kreieren müssen, trifft primär auf stark hierarchisch gegliederte Gesellschaftsformen zu.[6] In der gegenwärtigen Situation ist dagegen u.a. das Modell der Stiltransformation von Carlo Michael Sommer verortet, das Modestile, deren „Erfindung“ und deren Ausbreitung auf soziale Milieus bezieht.[7] Er macht dabei die Arbeiten von Pierre Bourdieu zum sozialen Habitus für die deutsche Gesellschaft fruchtbar.[8] Sommer zufolge ist insbesondere die positive Reaktion des technokratisch-liberalen Milieus auf den Wertewandel einer Gesellschaft (gerne auch mit dem dehnbaren Begriff des „Zeitgeistes“ beschrieben) verantwortlich für die Etablierung und Ausbreitung neuer (Kleider-)Moden. Innovatoren sind dabei häufig „Randgruppen“ der Gesellschaft wie beispielsweise Jugendkulturen.[9] Den Medien wird durch Modetheoretiker eher eine unterstützende und beschleunigende als eine eigenständig gestaltende Funktion zugesprochen.

Die Geschichte der medialen Verbreitung von Mode

Die enge Verbindung von Mode und Medien zeigt sich bereits seit den vormodernen Ausprägungen dieser beiden gesellschaftlichen Bereiche.[10] Mode als soziales Phänomen kann sich nur dann als Mode bezeichnen, wenn ein gewisser Verbreitungsgrad eingetreten ist. Um diese Verbreitung zu sichern, existierten lange vor der Erfindung und Etablierung von Massenmedien andere Vermittlungsformen von Mode.
Eine wichtige Bedeutung hat in diesem Zusammenhang die Mode am Körper des Trägers: Insbesondere Reisende waren in hohem Maße geeignet, ihre eigene Mode in andere Regionen zu bringen und so für Ausbreitung zu sorgen. „Sie kamen als Händler oder Krieger in fremde Länder, trugen Kleidung, die dort unbekannt war, und wußten von fremden Moden zu berichten.“[11]
Ein beliebtes Medium zur Verbreitung von Mode ist seit dem Ende des 14. Jahrhunderts die sogenannte Modepuppe, auch „mannequin“,[12] „poupée modèle“ oder „Pandora“ genannt. Diese französischen Puppen waren weniger als Spielwaren, sondern als Darstellungs- und Verbreitungsform der jeweils aktuellen Mode im Einsatz.[13] Ihre Größe reichte von einer Spielzeugpuppe bis hin zu lebensgroßen Puppen, die

in ihrer Wirkung den heutigen Schaufensterpuppen wohl recht ähnlich waren. „Der Brauch, die gerade herrschende Mode durch entsprechend gekleidete Puppen, die man einander zuschickte, zu verbreiten, wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in gewisser Weise ersetzt durch das Aufkommen handkolorierter Modekupfer.“[14] Im Gegensatz zu diesen Drucken konnten die Modepuppen nur schwer vervielfältigt werden und auch ihr Transport war wesentlich aufwändiger. Daher wurden die Modepuppen im Laufe der Etablierung der Printmedien völlig verdrängt.

Die Modepuppe war eine zutiefst aristokratische Erscheinung – es ging fast ausschließlich um die Vermittlung von Modeinformationen zwischen den europäischen Fürsten- und Königshöfen. Aus diesem Grund ist das Verschwinden der Modepuppen sicherlich auch mit den tief greifenden gesellschaftlichen Wandlungen des 19. Jahrhunderts und der Entwicklung der Mode zur Massenmode in Zusammenhang zu sehen.

Die oben genannten Modekupfer gelten als Vorläufer der späteren Modejournale.[15] Bereits seit dem 14. Jahrhundert wurden Holzschnitte, Radierungen und Kupferstiche als Reproduktionstechniken von Modebildern – unter anderem auch von Modekarikaturen – eingesetzt. Eine Verbindung von ikonischer und verbaler Struktur,[16] von schriftlicher und bildlicher „Modenachricht“ wurde Ende des 18. Jahrhunderts hergestellt: Im Verbund von Nachrichten, Erläuterungen der Modebilder und Modebildern selbst, in mehreren Blättern zusammengefasst, entwickelten sich die ersten Modejournale.[17] 1786 kommt in Deutschland das „Journal des Luxus und der Moden“ auf den Markt.[18] Heute bilden Modezeitschriften, Frauenzeitschriften, Jugendzeitschriften und Lifestylemagazine einen enormen Markt, der im Verbund mit der Modebranche ausgeklügelte Vermarktungsstrategien fährt, die nicht ausschließlich in Form der Werbung ihren Niederschlag finden.[19] Die gegenseitige Abhängigkeit von Modepresse und Modeproduzenten verhindert dabei einen kritischen Diskurs, der im Feld Mode durchaus angebracht wäre. In diesem Zusammenhang stellt Angela MacRobbie die rigiden und konservativen Praktiken der Modepresse in Frage. Ein negativer Diskurs über Mode ist MacRobbie zufolge schon allein dadurch ausgeschlossen, dass die Modejournalisten in einem Abhängigkeitsverhältnis zu Top-Designern und Modezeitschriften stehen.[20]

Das Medium Modefotografie steht in enger Verbindung mit der Entwicklung der Fotografie, der Drucktechnik und damit auch der Modezeitschriften. Nach der Erfindung des technischen Bildes durch Joseph Nicphore Niépce (1765–1833), Louis Jaques Daguerre (1787–1851) und William Henry Fox Talbot (1800–1877) wird die Fotografie auch bald als Medium der Mode eingesetzt. Fotografen wie Nadar und Adolphe-Eugène Disderi bilden Frauen der High-Society (Adelige, Schauspielerinnen etc.) in ihrer eigenen Mode ab. Diese Fotos werden zwar nicht in Zeitschriften veröffentlicht, finden in Form von Bildreihen in kleinen Auflagen aber dennoch ihren Weg in die Öffentlichkeit. Es kann bei diesen Fotos also durchaus bereits von Modefotografie gesprochen werden, auch wenn die Übergänge von gesellschaftlicher Portraitfotografie zu Modefotografie fließend sind.

1892 erscheint in den USA die erste „Vogue“. Conde Nast als Herausgeber nimmt die Fotografie als Darstellungsform von Mode von Anfang an in die Zeitschrift auf. Fotografen wie Adolphe de Meyer und Edward Steichen werden durch die „Vogue“ berühmt und tragen selbst wiederum zum Erfolg des Blattes bei. 1979 wird die erste deutsche „Vogue“ verlegt – im September 2004 erscheint eine – interessanterweise durch Modezeichnungen beworbene – Sonderausgabe zum 25-jährigen Jubiläum. Galt zu Anfang der Geschichte der Modezeitschrift die Modefotografie als eine Besonderheit, so ist es heute die Modezeichnung, die Extravaganz signalisieren soll.

Das Modebild (ob Zeichnung oder Fotografie) fungiert – innerhalb der Modezeitschrift – als Vermittlungsinstanz: Auf einer ersten Ebene vermittelt es Informationen von der Fotografin oder vom Fotografen (als ProduzentIn) zum/zur BetrachterIn bzw. LeserIn (als RezipientIn). Dabei kann die Leseart des/der jeweiligen RezipientIn durchaus von der intendierten Botschaft abweichen. Mit den Lesearten medialer Botschaften hat sich unter anderem das Center of Contemporary Cultural Studies in verschiedenen Studien auseinander gesetzt.[21] Auf einer zweiten Ebene handelt es sich beim Modebild um einen Vermittler zwischen Modehaus bzw. DesignerIn als Produzenten der dargestellten Mode und dem/der KonsumentIn dieser Mode. Auch wenn die Modefotografie zurecht einen Anspruch auf künstlerische Darstellung von Körper und Mode erhebt, entsteht sie letztlich doch zum Zweck der Produktwerbung. „Um ihr Ziel zu erreichen, muß die Modefotografie verführen.“[22] Es geht also darum, Werbebotschaften zu verschlüsseln,

die Welt der Mode und der (weiblichen) Schönheit im technischen Bild zu entwerfen und zu fixieren und dadurch den Wunsch der Betrachterin oder des Betrachters nach Angleichung an diese Welt zu wecken.

Modefotografie in der „Vogue“ – exemplarische Analyse und Interpretation

Abb. 1: Modefotografie aus der „Vogue“, September 2003 (Foto: Greg Lotus).

Die Zeitschrift „Vogue“ war neben „Hapers Bazar“ von Anfang an eines der wichtigsten Medien, wenn es um die Verbindung der Bereiche Mode und Fotografie ging. Der avantgardistische Anspruch machte es möglich, dass der so oft beschworene „Zeitgeist“ in der „Vogue“ in besonderer Weise seinen Niederschlag fand.

Im Folgenden soll eine Modefotografie aus der „Vogue“ einer eingehenden Analyse und Interpretation unterzogen werden. Es handelt sich um eine Fotografie von Greg Lotus, die in der Septemberausgabe im Jahr 2003 erschien. Das Bild ist Teil einer Fotoserie, die sich unter der Überschrift „Stark und soft“ mit dem Aufeinandertreffen von femininen und maskulinen Seiten in der aktuellen Mode beschäftigt (Abb. 1).

Zur Methode der vestimentären Ikonografie und Ikonologie

Die Bildanalyse und -interpretation der Modefotografie in der „Vogue“ soll mit Hilfe der Methode der vestimentären Ikonografie und Ikonologie erfolgen. An dieser Stelle wird in der gebotenen Kürze dieses

methodische Vorgehen erläutert.[23] Das Bild als Bedeutungsträger ist in der Kulturwissenschaft ein beliebtes Medium, um Informationen aus Vergangenheit und Gegenwart zu generieren. Dabei ist oft eine gewisse Nachlässigkeit zu beobachten, die weder der Vielschichtigkeit der Bildinhalte, noch den jeweils subjektiven Intentionen von Produzenten und Rezipienten gerecht wird. In der naturalistischen Illusion des fotografischen Bildes ist nicht einfach Wirklichkeit eingefangen, sondern es konstituiert sich eine eigene subjektive Realitätserfahrung.[24] Diese Probleme beim Umgang mit Bildern hat bereits Erwin Panofsky für die Methoden der Kunstgeschichte postuliert. Er stellt ein Verfahren vor, das in drei Ebenen dem Bild in seiner Vielschichtigkeit gerecht werden soll: Nach der vorikonografischen Beschreibung der Bildinhalte, die den so genannten Phänomensinn erfasst, wird das Bild einer ikonografischen Analyse unterzogen. Hier wird der Bedeutungssinn zu Tage gefördert, indem die Bildinhalte mit kulturellem Wissen zu bestimmten Darstellungsweisen und -inhalten abgeglichen werden. Auf einer dritten Ebene der ikonologischen Interpretation wird schließlich der von Panofsky als Dokumentsinn bezeichnete Gehalt des Bildes erfasst. Hier wird entschlüsselt, was im Bild an Grundhaltung und Geist der Entstehungszeit transportiert wird. Die Interpretation zeigt die „ungewollte und ungewusste Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt“,[25] das im Bild eingefangen ist.

Für die Kulturwissenschaft wurde dieser Ansatz insbesondere von Stefan Müller-Doohm und Klaus Neumann-Braun fruchtbar gemacht: Es geht ihnen um eine kultursoziologische Bildanalyse, die dem Bild als Datenquelle gerecht werden[26] und die Dominanz von Textquellen in diesem Bereich aufbrechen soll.[27]

Auch innerhalb der Mode- und Textilwissenschaft sind methodische Überlegungen zum (Mode-)Bild unumgänglich. Mode ist ein Bestandteil der Massenkultur und wird u.a. innerhalb von Zeitschriften visuell vermittelt.[28] Das Verstehen dieser kulturellen Produkte (der Mode und der spezifischen Präsentation im Bild) sollte methodisch kontrolliert sein, um die so gewonnenen Ergebnisse von einer alltagshermeneutischen Herangehensweise zu unterscheiden. An dieser Stelle setzt die von Mann entwickelte vestimentäre[29] Ikonografie und Ikonologie als eine speziell auf die Darstellung von Kleidermode bezogene Bildanalyse und -interpretation an.[30]

Bei der vestimentären Ikonografie und Ikonologie handelt es sich (in Anlehnung an Panofsky) um ein dreistufiges Schema, das die verschiedenen Bedeutungsebenen des Modebildes erfasst. Anhand eines auf den Gegenstand der Kleidermode bezogenen Leitfadens wird zunächst eine detaillierte Deskription des Bildes erstellt. Dieser Schritt dient primär der Wissenschaftlerin bzw. dem Wissenschaftler als Rückversicherung, um alle Elemente des Bildes zu registrieren. Ikonische Strukturen werden „Wort für Wort" in verbale Strukturen übersetzt und bilden so die Grundlage für eine weiterführende Analyse und Interpretation.

Der Leitfaden gliedert sich in Objektbeschreibung, bildräumliche Komponenten und Relationen, bildästhetische Elemente und Textelemente. Die Bildobjekte werden dabei in Mode (Kleidungsstücke und Schnitte, Farben, Muster, Stoffe und Accessoires), Körper (Figur/Körperform, Haltung, Gestik und Mimik) und Hintergrund/Requisiten unterteilt.

Abgeschlossen wird die Deskription durch den so genannten Bildtotalitätseindruck, der auch als Einleitung zur Analyse dienen kann.[31]

Demselben Schema folgt der nächste Schritt: die vestimentäre Ikonografie. Es handelt sich um eine Analyse des Bildes, bei der wesentliche Inhalte der Deskription in einen zusammenhängenden Text gebracht werden. Die Inhalte der Analyse werden dabei auch mit Informationen aus anderen Quellen – beispielsweise Kostümkunden und Modebüchern – in einen Vergleich gesetzt. So entsteht eine ausführliche Beschreibung des Modebildes und dessen Verbindung zu modischen, kulturellen und gesamt-gesellschaftlichen Gegebenheiten der Entstehungszeit. Der Untersuchung der Textinhalte kommt innerhalb der Analyse einer Modeseite ein relativ hoher Stellenwert zu: Eine der Eigenarten der Darstellung von Mode in Zeitschriften ist die Verknüpfung von Bild und Text, wie sie Roland Barthes in seinen Arbeiten beschrieben hat. Durch den Text wird das prinzipiell polysemische Bild auf eine (intendierte) Bedeutung hin fixiert.[32]

In einem dritten Schritt wird das Bild schließlich einer Interpretation, im Fall des Modebildes einer vestimentären Ikonologie unterzogen.

Die Interpretation baut auf den vorangegangenen Stufen auf und wird durch ein spezifisches Erkenntnisinteresse, d.h. eine übergeordnete Fragestellung, geleitet.

Schritt 1: Deskription		
Funktion	Vorgehen	Aufbau
Verbale Paraphrasierung der Bildinhalte um alle benennbaren Details des Modebildes zu erfassen. Die Deskription dient primär dem Forscher/ der Forscherin als Vorstufe zur Analyse des Bildes. Sie wird in der Regel im Anhang einer Arbeit aufgeführt (ähnlich der Transkription eines Interviews).	Stichwortartige „Übersetzung“ der Bildinhalte in einen Text entlang eines Leitfades, der sich auf den Gegenstand der Kleidermode und den (Mode-) Körper bezieht.	1. Objektbeschreibung - Mode (Kleidungsstücke, Schnitte, Materialen, Farben, Muster) - Körper (Körperformen, Haltung, Gestik) - Hintergrund und Requisiten 2. Bildräumliche Komponenten (u.a. mit Schemazeichnung) 3. Bildästhetische Elemente 4. Textelemente 5. Bildtotalitätseindruck

Schritt 2: Vestimentäre Ikonografie		
Funktion	Vorgehen	Aufbau
Analyse des Modebildes und dessen Verortung innerhalb modischer, kultureller und ges.-gesellschaftlicher Gegebenheiten. Verknüpfung der Bildinhalte mit kulturellem Wissen. Die Analyse bildet den quantitativen Schwerpunkt der vestimentären Ikonografie und Ikonologie.	Ausführliche Beschreibung der Bildinhalte. Vergleich der einzelnen Bildinhalte mit Informationen aus der Literatur (u.a. zur Mode der Entstehungszeit z.B. in Mode- und Kostümkunden etc.).	Der Aufbau orientiert sich am Leitfaden der Deskription. Dabei müssen nicht alle Punkte des Leitfadens in die Analyse mit einbezogen werden (Reduktion und Schwerpunktbildung möglich). Als Einleitung zur Analyse kann der Bildtotalitätseindruck herangezogen werden.

Schritt 3: Vestimentäre Ikonologie		
Funktion	Vorgehen	Aufbau
Interpretation der Bildinhalte: Es wird eine tiefere Bedeutungsebene des Bildes zu Tage gefördert, die je nach Interpretationsparameter variiert.	Ausgehend von einer spezifischen Fragestellung werden die Inhalte der Analyse einer Interpretation unterzogen.	Der Aufbau der Interpretation orientiert sich an der Analyse: Es werden diejenigen Punkte der Analyse in die Interpretation mit einbezogen, die im Hinblick auf die übergeordnete Fragestellung hilfreich sind und zu einer Bedeutungsfestlegung des bis dahin polysemischen Bildes im Sinne des Erkenntnisinteresses beitragen können.

Abb. 2: Die Methode der vestimentären Ikonografie und Ikonologie (schematische Übersicht)

„Die Bedeutung des Bildes [...] stellt demnach eine Synthese zweier Intentionen dar: jener, die sich im Bild manifestiert, und jener des Betrachters. Es folgt, daß Bilder nicht ‚denotative' [eindeutige] Symbolkomplexe sind [...], sondern ‚konnotative' [mehrdeutige] Symbolkomplexe: Sie bieten Raum für Interpretation."[33]

Abbildung 2 zeigt eine schematische Übersicht über die vestimentäre Ikonografie und Ikonologie.
Im Folgenden soll nun die hier umrissene Methode auf eine Modefotografie aus der „Vogue" angewandt werden.

„Stark und soft" – Vestimentäre Ikonografie

Die Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt eine Frau in einer eleganten Abendrobe, zu der schwere Lederstiefel kombiniert werden. Modern im Sinne von modisch aktuell wirkt zum einen dieser Mix aus femininem Kleid, zarter Frauenfigur und derben, maskulinen Stiefeln. Zum anderen hat das Bild eine „souveräne Dosis Unordnung", die einer zeitgemäßen Form von Ästhetik Rechnung trägt. Der erste Eindruck des Bildes wird vor allem von der extravaganten Körperhaltung des Modells und der auffälligen Geste des Raffens des Kleides und der eben beschriebenen „Kombination einer grandiosen, spitzenüberzogenen Abendrobe [...] mit Schnürstiefeln"[34] geprägt.
Dieser modisch-avantgardistische Eindruck wird jedoch fast schon wieder überdeckt von den „historisierenden" Komponenten: Die Schwarz-Weiß-Ästhetik, Make-up und Haare des Modells im 1970er-Jahre-Style, die nostalgisch wirkende schwarze Spitze und der 1950er-Jahre-Look des Kleiderschnittes schaffen gemeinsam einen unbestimmten Vergangenheitsbezug. Auch die bildästhetischen Elemente weisen zurück in die Geschichte der Modefotografie, indem sie an die statische Bewegtheit der Modelle bei Erwin Blumenfeld erinnern.
Das Kleid ist bodenlang und schulterfrei geschnitten. Aus dem Bildtext[35] auf der gegenüber liegenden Seite geht hervor, dass es sich um ein Kleid des Modehauses Rochas handelt. Neuer Chef-Designer bei Rochas ist seit November 2002 der junge Belgier Oliver Theyskens (geboren 1977), der versucht, in einer zeitgemäßen Adaption die Traditionen des Hauses wiederzubeleben. Die Modernisierung klassischer Labels durch progressive Designer ist in der Modewelt eine verbreitete Strategie.[36] Beispiele sind Karl Lagerfeld bei Chanel, Stella McCartney bei Chloé,

Tom Ford bei Gucci – und Theyskens bei Rochas.[37] Das auf dieser Modeseite gezeigte Kleid ist Teil der in Paris präsentierten Herbstkollektion 2003. Die Abendrobe sitzt an Brust und Hüfte körpernah, ab der Hüfte fällt sie weit, mit einer enormen Stofffülle zu Boden. Hier zeigt sich Theyskens' Vorliebe für das Spiel mit Größen: „I love to work with size, to have something very snug and then it poufs out and away.“[38] Durch Querfalten des Stoffes an der Brust und einen durch die Geste des Raffens noch verstärkten Faltenwurf des Rockes wird der Eindruck eines drapierten, gewickelten Gewandes hervorgerufen. Der voluminöse Rock lässt Assoziationen zu den Kreationen von Christobal Balenciaga und den Abendroben der 1950er Jahre zu. Materialien und Farben sind ebenfalls im Zusammenhang mit Theyskens Designkonzept für Rochas zu sehen: Das Kleid besteht aus zwei Schichten, einem hellen (laut Bildtext roséfarbenen) Seidenkleid und einer darüber drapierten Schicht aus schwarzer Spitze. Damit folgt das Kleid dem Design des berühmten Parfums des Hauses Rochas, das in einer blassrosa Schachtel, dekoriert mit schwarzer Spitze seit den 1920er Jahren verkauft wurde.[39] In der schwarzen Spitze des Kleides sind florale Muster zu erkennen und der helle Seidenstoff ist (laut Bildtext) mit orangeroten Blüten bestickt, was allerdings auf der Fotografie nicht ohne weiteres zu erkennen ist. Bereits der Firmengründer Marcel Rochas (1902–1955) „often worked with flower-paterned fabrics“.[40] Dieser Umstand liefert ein weiteres Indiz für die Aufarbeitung der „ästhetischen Traditionen“ des Modehauses durch Theyskens.

Die romantisch-verspielte Abendrobe wird kontrastiert durch schwere, schwarze Lederstiefel von der ebenfalls aus Belgien stammenden Designerin Ann Demeulemeester (geboren 1954).

Die Dichotomie zwischen femininem, eleganten Abendkleid und derben, klobigen Stiefeln wird auch durch die Stile der beiden ModemacherInnen weitergeführt. „Theyskens verkörpert den Romantiker par excellence.“[41] Bei Demeulemeester, als einer der so genannten „Antwerp Six”, ist es dagegen „abwegig, Blumenmuster in ihren Kreationen zu erwarten“.[42] Sie vertritt einen eher minimalistischen Stil, der von der Modepresse wahlweise als „trostlos und deprimierend“ oder als „äußerst reduziert, poetisch und introvertiert“ bezeichnet wird.[43] Lehnert beschreibt Demeulemeesters Stil als „Ästhetik des Unfertigen“.[44] Auch die Adaption von ursprünglich männlichen Kleidungsstücken und Accessoires und das Stilmittel der Asymmetrie prägen ihr Design.[45] Die Farbe Schwarz

ist die Grundlage jeder ihrer Kollektionen, was sich auch an den hier abgebildeten Stiefeln zeigt. Durch die Körperhaltung des Modells und die Länge des Kleides ist lediglich einer der Stiefel zu sehen. Die Schuhbänder sind offen und hängen lang auf den Boden hinab. Form, Farbe und Material der Stiefel von Demeulemeester lassen Assoziationen zu Springerstiefeln bzw. Doc Martens zu, die eine Rezeption von Arbeiterschuhen durch Jugendkulturen darstellen.[46] Die Schnürstiefel werden durch fotografische Mittel in den Blick des Betrachters gerückt, um so auf ihre Bedeutung innerhalb der Stilmix-Ästhetik hinzuweisen: Die Kamera ist von unten auf das Modell gerichtet, Fotograf und Betrachter befinden sich zu Füßen des Modells, so dass durch diese Perspektive die Stiefel größer erscheinen. Darüber hinaus laufen die geschwungenen Kompositionslinien der Figur auf die Stiefel zu, wo sie ihren Endpunkt finden. Durch diesen Bildaufbau landet der schweifende Blick des Betrachters immer wieder bei den Stiefeln.

Die Mode wird präsentiert von einer jungen Frau, die, entsprechend dem vorherrschenden Schönheitsideal, sehr schlank ist. Der unbedeckte, lange, schlanke Arm und der durch die Haltung besonders lang und dünn wirkende Hals verstärken diesen Eindruck noch. Augenfällig ist der Kontrast zwischen dünner, fragiler Frau und voluminösem Kleid mit schweren Stiefeln.

Beim Betrachten des abgebildeten Modekörpers fällt die extravagante Körperhaltung des Modells auf: Die Hüfte ist stark nach vorne gebogen, der Oberkörper neigt sich nach hinten. Das Standbein ist unter dem Kleid nicht sichtbar, das Spielbein ist abgewinkelt und nach hinten ausgestellt, so dass nur die Fußspitze den Boden berührt. Der rechte Arm wird vom Körper verdeckt, der linke Arm hängt nach unten, wobei die linke Hand das Kleid rafft und den Stoff bis zum Knie des ausgestellten Beines nach oben zieht. Die so verdrehte, angestrengte Körperhaltung wirkt ausgesprochen expressiv, als ob es sich um eine eingefrorene Tanzbewegung handele.

Die Mimik des Modells ist ernst, der Mund bleibt geschlossen. Durch den nach hinten geneigten Kopf, das zum Betrachter gewandte Gesicht und die Kameraeinstellung fällt der Blick der Frau von oben auf den Betrachter herab – wie auch ihr offenes, leicht gewelltes Haar, das wie ein Vorhang seitlich nach unten fällt. Die Mimik wirkt, unterstützt durch die vollen Lippen und die fast geschlossenen Augenlider sinnlich, fast lasziv. Auch das Make-up unterstreicht diesen Eindruck: Die Lippen glänzen

leicht, die Augen sind stark mit hellem, schimmerndem Lidschatten, dunklem Lidstrich und dunkler Wimperntusche geschminkt.

Die Umgebung, in der das Modell verortet ist, fällt durch nichts außer durch eine unbestimmte Raumweite auf: Es handelt sich um eine Studioaufnahme vor unifarbenem Hintergrund in Graustufen, ein Übergang vom Boden zur Wand ist nicht ersichtlich. Alleine der Schlagschatten des Beines, der durch die von rechts oben kommende Beleuchtung auf den Boden geworfen wird, zeugt von der Existenz eines Raumes um die Figur. Durch die Lichtquellen werden starke Schatten im Faltenwurf des Kleides erzeugt. Die schwarze Spitze auf dem hellen Kleid trägt ebenfalls zu einer kontrastreichen Wirkung des Kleides bei. Auch Arme, Hals und Gesicht sind durch Schatten stark modelliert. Figur und Kleid wirken so ausgesprochen plastisch, und ihre Dreidimensionalität wird kontrastiert durch den nur vage angedeuteten Raum des Hintergrundes. Infolge dieser Raumstruktur wird die Komposition des Bildes primär von der Figur bestimmt: Durch die Körperhaltung bildet das Modell einen Halbkreis, der wie ein gespannter Bogen fast das gesamte Bild ausfüllt. Ein Teil des Kleides wird vom linken Bildrand abgeschnitten. In diese Richtung scheint sich das Modell zu bewegen.

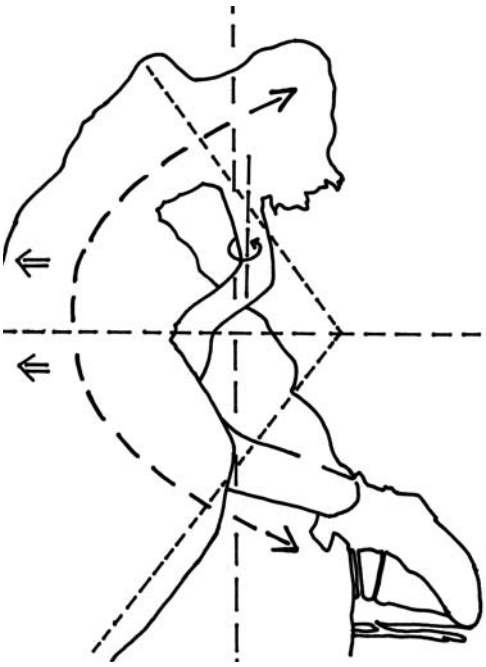


Abb. 3: Schemazeichnung.

Der Arm, der wie eine Drehachse des Körpers wirkt, befindet sich in der Bildmitte. Horizontal verläuft die „Spiegelachse“ des durch den Körper geformten Halbkreises ebenfalls in der Bildmitte. Verfolgt man die Linien, die oben im Bild durch die Schulterpartie und unten im Bild durch den Kleidsaum gebildet werden, entsteht eine Dreieckskomposition (die sich durch den abgewinkelten Arm nochmals wiederholt), die

dem Halbkreis des gespannten Körpers entgegengesetzt ist. Durch diese geometrisierte Bildstruktur (Abb. 3) wirkt die Fotografie trotz dynamischer Körperhaltung sehr ausgewogen, fast statisch.

Neben dem Bildtext, der primär in einem Ergänzungsverhältnis zu den Inhalten des Bildes steht, sind weitere Texte auf die hier zu analysierende Fotografie bezogen. Die Bildserie wird durch eine Hauptüberschrift und einen kurzen Text eingeleitet. Die Hauptüberschrift „Stark und soft" fixiert die prinzipiell polysemischen Bilder der Reihe auf eine eindeutige Botschaft: Im Mittelpunkt steht das Aufeinandertreffen von weiblicher und männlicher Mode. Dabei wird auf die kulturelle Vorprägung aufgebaut, der Leser bzw. die Leserin verbinde das Adjektiv „stark" mit dem männlichen, „soft" mit dem weiblichen Geschlecht. Die Zweigeschlechtlichkeit und die damit in Verbindung stehenden Machtverhältnisse werden in einem Mix dieser Elemente in der hier fotografierten Frauenmode zusammengeführt.

Spezifiziert wird die Überschrift durch den folgenden Text: „Maskulin + Feminin = Androgyn? Passé. Jetzt betont die Mode die weiblichen wie die männlichen Seiten – in elektrisierend gemixten Looks."[47] Die Textstruktur zeichnet sich dadurch aus, dass eine „Rechenformel" als Frage formuliert wird, um anschließend mit einem Wort „falsifiziert" zu werden. Die der Vergangenheit (und damit der Geschichte der Mode) zugeordnete Formel wird im Anschluss durch einen ausformulierten Satz ersetzt. Das Wort „elektrisierend" soll auf die erotische, verführerische Seite dieser Mode hinweisen.

An das Ende der Fotoreihe ist ergänzend ein halbseitiger Artikel gesetzt, der die oben prägnant formulierten Bildintentionen weiter erläutert. Die Literaturwissenschaftlerin Ingeborg Harms, die neben ihrer wissenschaftlichen Arbeit in den Themengebieten Gender und Mode auch als Mitarbeiterin der „FAZ" und der „Vogue" tätig ist, macht in ihrem Begleittext zu den Modefotos deutlich, dass die hier gezeigte Mode widersprüchliche Signale sendet, um die vielschichtige Persönlichkeit der Trägerin zum Ausdruck zu bringen.[48] An anderer Stelle weist Harms darauf hin, dass die aktuelle Mode permanent mit dem klassischen Schönheitsbegriff bricht:

„Aus dem Reflex, der dem natürlich Schönen gilt, auch wenn es in Wahrheit konstruiert und hergeholt sein mag, wird ein Reflex, der sich dem hergeholten Konstrukt verschreibt und gerade das als anziehend empfindet, was den traditionellen Schönheitsbegriff brüskiert."[49]

Dies geschieht auch innerhalb der Fotoserie „Stark und soft“, wo das Ausspielen der (kulturell und sozial konstruierten) Gegensätze von männlich und weiblich zu ästhetischen Brüchen führt, die das „klassisch Schöne“ dekonstruieren.

„Stark und soft“ – Vestimentäre Ikonologie

Bei der Analyse wurde unter anderem herausgearbeitet, dass die im Modebild festgehaltene Frauenmode ein spezifisches Verhältnis der Geschlechter darstellen soll: „Typisch weibliche“ werden mit „typisch männlichen“ Zeichen kontrastiert. Ziel dieser Kombination ist es, der individuellen, zwischen diesen Polen schillernden Persönlichkeit der Trägerin gerecht zu werden und durch den Mix der Zeichen den Betrachter zu „elektrisieren“. Tendenzen der Modeentwicklung im 20. Jahrhundert, die eine Aufhebung der Geschlechtergrenzen zugunsten eines androgynen Schönheitsideals oder auch eine gezielte (in einzelnen Komponenten der Mode sichtbare) Annäherung der Geschlechter propagieren, werden hier bewusst in Frage gestellt. Weiblichkeit und Männlichkeit sollen erhalten bleiben. Gleichzeitig besteht die Möglichkeit eines Mischens dieser Gegensätze, jedoch ohne dass diese sich gegenseitig aufheben. Es wird dabei suggeriert, dass die neue Mode einem emanzipierten Ideal der Frau entspricht, ohne dabei das „typisch Weibliche“ zu negieren. Eine identische Nachricht wird auch 2004 durch die „Vogue“ gesendet: Unter der Überschrift „Ich & er“ geht es in einer Reihe von Modefotografien erneut um den „Flirt der Gegensätze“.[50] „Weibliche und männliche Stilelemente fügen sich zu harmonischen Looks. Die Ausstrahlung? Ultra-feminin statt androgyn.“[51]

In der folgenden Interpretation der oben analysierten Bilddaten soll nun heraus gearbeitet werden, dass die Bemühungen um eine solche emanzipierte Weiblichkeit, die männliche Anteile der Persönlichkeit zulässt, bei der hier fotografisch abgebildeten Mode fehlschlägt.

Auf den ersten Blick verweist die verbale Struktur auf eine nicht hierarchisch gedachte Kombination männlicher und weiblicher Attribute. „Stark“ als männlich konnotiertes Adjektiv wird einem weiblichen „soft“ gegenübergestellt. Die selbstverständliche Bedeutungssetzung dieser Begriffe zeigt, dass Hierarchien zwischen den Geschlechtern durch diese Mode nicht aufgehoben, sondern eher verstärkt werden. Allein die Reihenfolge der Begriffe in der Überschrift – zuerst das Männliche, dann

das Weibliche – deutet auf das spezifische Machtverhältnis hin. Um die Rolle des „schwachen Geschlechts“ für die Leserin positiv zu gestalten, wird als Gegensatz zu „stark“ nicht „schwach“, sondern der Anglizismus „soft“ verwendet. „Soft“ bedeutet im Deutschen „weich“ – und „weich“ ist wesentlich besser als „schwach“ dazu geeignet, die Konstruktion von weiblicher Unterlegenheit positiv zu besetzten und aufrechtzuerhalten.
Auch der unbestimmte Vergangenheitsbezug der gesamten Bildästhetik wirkt wie eine nostalgische Rückwendung zu „besseren Zeiten“, als die Rolle der Frau und ihr Verhältnis zum Mann noch klar definiert waren. Bei der Frisur handelt es sich um langes, gelöstes Haar mit Parallelen zur Hippiemode, das leicht zerzaust fällt. Das Attribut des Natürlichen, das mit dieser Frisur assoziiert wird, verweist auf eine „natürliche“ Rolle der Frau (in der Gesellschaft). Trotz der Haarrevolutionen der späten 1960er und frühen 1970er Jahre bleibt die Zuweisung von langem Haar zur Frau und kurzem Haar zum Mann größtenteils aufrechterhalten.[52]
Auch die körpersprachlichen Zeichen verweisen auf ein spezifisches Bild der Frau: Der extrem exponierte Hals (zusammen mit dem schulterfreien Schnitt des Kleides) stellt eine klassische Unterwürfigkeitsgeste dar. Es wird Verwundbarkeit und Ausgeliefert-Sein signalisiert. Ebenfalls für den „männlichen Blick“ bestimmt ist die Geste, das Kleid zu raffen: Zieht die Frau den Rock nach oben oder lässt sie ihn (wieder) nach unten fallen? Das Spiel von Verhüllen und Enthüllen hat immer auch einen erotischen Charakter, der die Frau und ihre Mode auf eine sexuelle Rolle reduziert.
Das Modell trägt ein roséfarbenes Kleid, das mit schwarzer Spitze bedeckt ist, in Anlehnung an ein Parfum des Modehauses Rochas: Die Frau wird hier „eingewickelt“ wie ein Parfum. Duft und Weiblichkeit werden gleichgesetzt. Bei der Aufnahme von Reizen aus der Umwelt ist der Teil des Gehirns, der den Geruchssinn verarbeitet, mit dem der Emotionen eng verknüpft. Duft und Emotionen sind daher ebenso miteinander verbunden, wie Emotionen mit Weiblichkeit – im Gegensatz zur Ratio, die traditionell dem Mann zugesprochen wird.
Auch das einzige männliche Kleidungszeichen, die Stiefel, werden bei genauerem Hinsehen ihrer maskulinen Bedeutung enthoben. Man gewinnt den Eindruck, die Stiefel seien zu schwer, um von der dünnen, fragilen Frau vom Boden gehoben werden zu können. Auch die offenen Schnürsenkel wären bei dem Versuch zu laufen hinderlich. Mobilität (die den Frauen in der Geschichte durch mannigfaltige Restriktionen

und vestimentäre Einschränkungen abgesprochen wurde) ist mit diesen Schuhen nicht möglich. In diesem Zusammenhang erzeugt die Bildkomposition eine Pseudo-Dynamik: Die bewegte Körperhaltung wird durch den oben beschriebenen, statischen Bildaufbau angehalten und fixiert. Eine Bewegung im Raum wird nicht nötig bzw. möglich, da kein klar definierter Raum vorhanden ist. Durch die Verbindung der Plastizität der Figur mit dem unbestimmten Raum des Hintergrundes wird der Frau ein ikonenhafter Status verliehen. Sie hat eher die Wirkung eines Standbildes als die einer mobilen Frau.

Wie die Ausführungen der vestimentären Ikonologie gezeigt haben, werden alle „männlichen“ Zeichen beim zweiten Blick umdeutbar als weibliche Unterwürfigkeit und Abhängigkeit. Es wird im Bild eine Welt der Zweigeschlechtlichkeit entworfen, deren Ästhetik den Wunsch nach Angleichung weckt und damit Einfluss auf das modische Handeln der Betrachterin nimmt. Die Produzenten im Verbund von Mode- und MedienmacherInnen sind weit davon entfernt, durch Modebilder die Machtverhältnisse der Geschlechter in Frage zu stellen.

Anmerkungen

1 Dietrich Kerlen: Einführung in die Medienkunde. Stuttgart 2003, S. 9.
2 Zur Kleidung als Medium der nonverbalen Kommunikation vgl. z.B. Carlo Michael Sommer: Soziopsychologie der Kleidermode. Regensburg 1989; Karin Holdermann: Kleidung und Identität. Reihe: Mode- und Textilwissenschaft. Band 2. Doris Schmidt (Hg.). Baltmannsweiler 2004.
3 Silvia Bovenschen (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986, S. 7.
4 Bovenschen: Listen der Mode, S. 7.
5 Vgl. hierzu Thomas Schnierer: Modewandel und Gesellschaft. Die Dynamik von „in“ und „out“. Opladen 1995.
6 Vgl. Georg Simmel: Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie. In: Heinz-Jürgen Dahme (Hg.): Schriften zur Soziologie. Frankfurt a.M. 1983, S. 131–139.
7 Vgl. Carlo Michael Sommer: Soziopsychologie der Kleidermode. Regensburg 1989.
8 Vgl. hierzu Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M. 1982.
9 Vgl. Sommer: Soziopsychologie der Kleidermode; Schnierer: Modewandel und Gesellschaft.
10 Innerhalb der Theorie sozialer Systeme werden Mode und Massenmedien als gesellschaftliche Systeme definiert. Zu systemtheoretischen Betrachtungsweisen der Mode vgl. Doris Schmidt: Ansatz zu einem Fach Mode und Textil unter besonderer Berücksichtigung der Verbindung von „Theorie“ und „Praxis“. In: ...textil... Wissenschaft, Forschung, Unterricht 3/ 2000, S. 112–117; Elena Esposito: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode. Frankfurt a.M. 2004 und Daniela Mauch: Zur Ausdifferenzierung der Sportmode – eine systemtheoretische Untersuchung. Reihe: Mode- und Textilwissenschaft. Band 3. Doris Schmidt (Hg.). Baltmannsweiler 2005.

11 Annemarie Kleinert: Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848. Berlin 1980, S. 21.

12 Mannequin bedeutet wörtlich übersetzt soviel wie „Männchen“ und ist im Französischen nicht nur die Bezeichnung für Frauen, die Mode vorführen, sondern auch für Schaufensterpuppen. Etymologisch wurde der Begriff zunächst für Gliederpuppen gebraucht, die Künstlern als Modell für Bewegungsstudien des menschlichen Körpers dienten (vgl. Mary Hillier: Puppen und Puppenmacher. Frankfurt a.M. 1968, S. 43). Es kann also davon ausgegangen werden, dass der Begriff Mannequin sich von den oben beschriebenen Modepuppen später als Bezeichnung auf die „lebenden Modepuppen“, die Mannequins, übertragen hat.

13 Mary Hillier: Puppen und Puppenmacher. Frankfurt a.M. 1968, S. 43. Über die Herstellungsart der Modepuppen ist nicht viel bekannt: vermutlich wurden sie primär aus einer Art Papiermasse hergestellt, die in Hohlformen gepresst wurde (vgl. Hillier: Puppen, S. 44). Daneben gab es auch Modepuppen aus Holz, Wachs oder Porzellan (vgl. Kleinert: Modejournale, S. 22).

14 Hillier: Puppen, S. 47.

15 Trotz der Verdrängung der Modepuppen durch die Modejournale war die Idee der Puppe als „Botschafterin der Mode“ nicht ganz aufgegeben: Die Journale enthielten häufig Ausschneidebögen, bei denen ein Modell aus Papier mit verschiedenen Kleidungsstücken „angezogen“ werden konnte. Als Form der Modepuppe für Erwachsene entwickelt, wurde diese Idee schnell auch als Kinderspielzeug beliebt. (Vgl. Hillier: Puppen, S. 47f.)

16 Erste schriftliche Verbreitungsformen von Mode stellen die Kleiderordnungen des Mittelalters und der frühen Neuzeit dar: Zur Maßregelung des Kleiderprunks des aufstrebenden Bürgertums waren diese Verordnungen unter anderem mit einer detaillierten Aufstellung der erlaubten Kleidung der verschiedenen Stände versehen. Unfreiwillig wurden diese Verordnungen, ähnlich wie auch die Modekarikaturen, zu Beschreibungen der zeitgemäßen Mode. (Vgl. Kleinert: Modejournale, S. 24f.)

17 In Deutschland erschien das erste Modejournal im Jahre 1758 in Erfurt. Das Journal „Neue Mode- und Galanteriezeitung“ widmet sich Modeneuigkeiten, ohne diese jedoch durch Bilder zu illustrieren. Ein Modejournal im Sinne der heutigen Verknüpfung von verbaler und ikonischer Struktur erscheint 1782 mit dem „Hamburger Damen-, Kunst- und Modejournal“. (Vgl. Kleinert: Modejournale, S. 59.)

18 Vgl. www. weimar-klassik.de/de/haab/journal.html: Das Journal des Luxus und der Moden (30.9.2004)

19 Zum Thema Modemarketing in Printmedien vgl. z.B. Manfred Baumann: Die Bedeutung der Medien im Mode-Marketing. In: Arnold Hermans (Hg.): Handbuch Mode-Marketing. Frankfurt a.M. 1991, S. 833–851.

20 Angela MacRobbie: Fashion as a culture industry. In: Stella Bruzzi und Pamela Church Gibson: Fashion Cultures. London, New York 2000, S. 253–263, hier S. 260.

21 Vgl. hierzu z.B. Stuard Hall: Encoding/Decoding. In: Ann Gray und Jim Mc Guigan (Hg.): Studying Culture. An Introductory Reader. Oxford 1974/1993, S. 28–34 und John Fiske: Understanding Popular Culture. Boston 1989. Ein guter Überblick über das Themenfeld findet sich bei Andreas Hepp und Rainer Winter (Hg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen 1997.

22 Alexander Liberman: Vogue. Geschichte der Mode-Photographie. Hersching 1980, S. 7.

23 Karin Mann: Jugendmode und Jugendkörper. Die Modeseite der Zeitschrift Bravo im Spiegel vestimentärer Ikonografie und Ikonologie. Reihe: Mode- und Textilwissenschaft. Band 2. Doris Schmidt (Hg.). Baltmannsweiler 2002.

24 Uwe Flick (Hg.): Handbuch qualitative Sozialforschung. Weinheim 1995, S. 228.
25 Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Bonn, Baltimore 1974, S. 93.
26 Müller-Doohm sieht dabei im Bild einen reinszenierten symbolischen Text und läuft damit Gefahr, der Komplexität des Bildes nicht voll gerecht werden zu können. Mit seiner kultursoziologischen Bildhermeneutik hat er jedoch einen großen Schritt in Richtung Bildverständnis in der Kulturwissenschaft vollzogen.
27 Stefan Müller-Doohm und Klaus Neumann-Braun (Hg.): Kulturinszenierungen. Frankfurt a.M. 1995; Stefan Müller-Doohm: Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In: Ronald Hitzler und Anne Honer (Hg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Opladen 1997, S. 81–108.
28 Roland Barthes: Rhetorik des Signifikats: Die Welt der Mode. In: Silvia Bovenschen (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986, S. 291–308, hier S. 305.
29 Von lat. Vestimentum: Kleidungsstück.
30 Mann: Jugendmode.
31 Zur ausführlichen Darstellung des Leitfadens vgl. Mann: Jugendmode, S. 73ff.
32 Vgl. Roland Barthes: Die Sprache der Mode. Frankfurt a.M. 1967/1985 und Roland Barthes: Rhetorik des Signifikats: Die Welt der Mode. In: Silvia Bovenschen (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986, S. 291–308.
33 Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen 1989, S. 8.
34 Ingeborg Harms: Stark und soft. In: Vogue 9/ 2003, S. 186 und 295, hier S. 295.
35 Als Bildtext wird der direkt der Fotografie zugeordnete Informationstext verstanden. Er steht mit der Modefotografie in einem Ergänzungsverhältnis: Hier werden Informationen gegeben, die aus der Fotografie nicht ersichtlich sind und als Kundeninformation fungieren, wie etwa Aussagen zu Material, Hersteller, Preis etc.
36 Hier zeigt sich der von Pierre Bourdieu herausgearbeitete Machtkampf innerhalb des Feldes Mode: Die Herrschenden halten Kapital in Form ihres tradierten Namens. Mit diesem haben sie die Möglichkeit, Objekte zu seltenen Objekten zu machen. Sie fahren Konservierungsstrategien, um das Monopol der Distinktion zu wahren. Neulinge im Feld verfügen dagegen über wenig spezifisches Kapital. Sie streben einen Umsturz der Machtverhältnisse an, um sich im Feld etablieren zu können. (Vgl. Pierre Bourdieu: Haute Couture und Haute Culture. In: Bovenschen: Listen, S. 187–196.) Durch die neue Strategie der Modehäuser, Neulinge und ihre Ideen zu integrieren, wird nun der Subversivität der Wind aus den Segeln genommen: Der Umsturz von Machtstrukturen findet lediglich auf personeller Ebene statt, die Kapitalhalter der Modehäuser bleiben davon unberührt.
37 Lynn Hirschberg: The Shape of Jackets to Come. In: The New York Times 30.11.2003. www.umsl.edu (20.7.2004)
38 Oliver Theyskens zitiert nach Lynn Hirschberg: The Shape of Jackets to Come. In: The New York Times 30.11.2003. www.umsl.edu (20.7.2004)
39 Hirschberg: Shape of Jackets.
40 www.designhistory.com/history of fashion/rochas.html (20.7.2004)
41 www.stern.de: Die Retter von Paris. Meldung vom 9. Okober 2003. (20.7.2004)
42 Nicole Dölle: Gothic Style. In: www.vogue.de, 8.3.2004 (19.7.2004).
43 Ursula Graf: Martin Margiela und Ann Demeulemeester. In: www.kultur.orf.at (19.7.2004)
44 Gertrud Lehnert: Frauen machen Mode. München 2000, S. 169.
45 Lehnert: Frauen machen Mode, S. 171.
46 Zu Springerstiefeln und Doc Martens innerhalb verschiedener jugendkultureller Moden vgl. z.B. Doris Schmidt (Hg.): Jugendkulturelle Moden. Von Hippie bis HipHop. Baltmannsweiler 2003.
47 Harms: Stark und soft. In: Vogue 9/ 2003, S. 286/295, hier S. 286.
48 Harms: Stark und soft. In: Vogue 9/ 2003, S. 286/295, hier S. 295.

49 Ingeborg Harms: Hardbody – Softbody. Die Schönheit trägt Waffen. In: Figurationen. Gender, Literatur, Kultur 1/2000, H. 2, S. 51–66, hier S. 59/60.
50 Vogue 8/ 2004, S. 184.
51 Vogue 8/ 2004, S. 184.
52 Zur kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Haar und Frisur vgl. Christian Janecke (Hg.): Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung. Köln 2004.

Literatur

Barthes, Roland: Die Sprache der Mode. Frankfurt a.M. 1967/1985.
Barthes, Roland: Rhetorik des Signifikats: Die Welt der Mode. In: Bovenschen, Silvia: Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986, S. 291–308.
Baumann, Manfred: Die Bedeutung der Medien im Mode-Marketing. In: Hermanns, Arnold (Hg.): Handbuch Mode-Marketing. Frankfurt a.M. 1991, S. 833–851.
Belting, Hans: Bild-Anthropologie. München 2001.
Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M. 1982.
Bourdieu, Pierre: Haute Couture und Haute Culture. In: Bovenschen, Silvia: Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986, S. 187–196.
Bovenschen, Silvia: Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986.
Esposito, Elena: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode. Frankfurt a.M. 2004.
Faulstich, Werner: Medienkulturen. München 2000.
Fiske, John: Understanding Popular Culture. Boston 1989.
Flick, Uwe: Handbuch qualitative Sozialforschung. Weinheim 1995.
Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen 1989.
Hall, Stuard: Encoding/Decoding. In: Gray, Ann und Jim Mc Guigan (Hg.): Studying Culture. An Introductory Reader. Oxford 1974/1993, S. 28–34.
Harms, Ingeborg: Hardbody – Softbody. Die Schönheit trägt Waffen. In: Figurationen. Gender, Literatur, Kultur. 1/2000, S. 51–66.
Harms, Ingeborg: Stark und soft. In: Vogue 9/2003, S. 286 und 295.
Hepp, Andreas und Rainer Winter (Hg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen 1997.
Hiller, Mary: Puppen und Puppenmacher. Frankfurt a.M. 1968.
Holdermann, Karin: Kleidung und Identität. Die Bedeutung der Kleidung im Handlungsfeld Typberatung. Reihe: Mode- und Textilwissenschaft Band 2. Doris Schmidt (Hg.). Baltmannsweiler 2004.
Janecke, Christian: Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung. Köln 2004.
Kerlen, Dieterich: Einführung in die Medienkunde. Stuttgart 2003.
Kleinert, Annemarie: Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848. Berlin 1980.
Lehnert, Gertrud: Frauen machen Mode. München 2000.
Liebermann, Alexander: Vogue. Geschichte der Mode-Photographie. Hersching 1980.
Mann, Karin: Jugendmode und Jugendkörper. Die Modeseite der Zeitschrift Bravo im Spiegel vestimentärer Ikonografie und Ikonologie. Reihe: Mode- und Textilwissenschaft. Band 1. Doris Schmidt (Hg.). Baltmannsweiler 2004.
MacRobbie, Angela: Fashion as a culure industry. In: Bruzzi, Stella und Pamela Church Gibson: Fashion Cultures. London, New York 2000, S. 253–263.

Mauch, Daniela: Die Ausdifferenzierung der Sportmode – eine systemtheoretische Untersuchung. Reihe: Mode- und Textilwissenschaft. Band 3. Doris Schmidt (Hg.). Baltmannsweiler 2005.
Müller-Doohm, Stefan und Klaus Neumann-Braun (Hg.): Kulturinszenierungen. Frankfurt a.M. 1995.
Müller-Doohm, Stefan: Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In: Hitzler, Ronald und Anna Honer (Hg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Opladen 1997, S. 81–108.
Panofsky, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Bonn, Baltimore 1974.
Schmidt, Doris (Hg.): Jugendkulturelle Moden. Von Hippie bis HipHop. Baltmannsweiler 2003.
Schmidt, Doris: Ansatz zu einem Fach Mode und Textil unter besonderer Berücksichtigung der Verbindung von „Theorie“ und „Praxis“. In: ...textil... Wissenschaft, Forschung, Unterricht 3/2000, S. 112–117.
Schnierer, Thomas: Modewandel und Gesellschaft. Die Dynamik von „in“ und „out“. Opladen 1995.
Simmel, Georg: Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie. In: Dahme, Heinz-Jürgen (Hg.): Schriften zur Soziologie. Frankfurt a.M. 1983, S. 131–139.
Sommer, Carlo Michael: Soziopsychologie der Kleidermode. Regensburg 1989.

Internetadressen

www.umsl.edu: Hirschberg, Lynn: The Shape of Jackets to Come. In: New York Times 30.11.2003. (20.7.2004)
www.designhistory.com/history of fashion/rochas.html (20.7.2004)
www.stern.de: Die Retter von Paris. Meldung vom 9.10.2003. (20.7.2004)
www.vogue.de: Dölle, Nicole: Gothic Style. 8.3.2004. (20.7.2004)
www.kultur.orf.at: Graf, Ursula: Martin Margiela und Ann Demeulemeester. (20.7.2004)
www.garfnet.org.uk: Fashion Photography – A Historical Perspektive (17.5.2004)
www. weimar-klassik.de/de/haab/journal.html: Das Journal des Luxus und der Moden (30.9.2004)

Abbildungen

Abb. 1: Bild aus der Reihe „Stark und soft“, in: Vogue 9/2003, S. 288 (Foto: Greg Lotus).
Abb. 2: Vestimentäre Ikonografie und Ikonologie, schematische Übersicht (vgl. hierzu Mann: Jugendmode, S. 51–76).
Abb. 3: Schemazeichnung (Zeichnung: Karin Mann).

Daniel Devoucoux

Film und Kleidung

Zur Kulturanthropologie zweier Medien

Grand Spectacle

Im März 2004 stand das Bild des Filmregisseurs Peter Jackson auf der ersten Seite der Weltpresse anlässlich der Verleihung von 11 Oscars für den dritten Teil seiner Filmtrilogie „Der Herr der Ringe“. Auch die Masken- und KostümbildnerInnen des Films – Richard Taylor, Peter King und Ngila Dickson – gewannen zwei Oscars. Drei Jahre zuvor hatte bereits ein im Drehbuch beschriebenes Schmuckstück für öffentliche Aufregung gesorgt. Als die Bomben über Bagdad fielen, ging eine E-Mail um die Welt: Darin wurde der damalige amerikanische Präsident George W. Bush sitzend vor einem Mikro dargestellt. Er trug an der Hand einen großen Ring. Nicht irgendein Ring, sondern eben Saurons Ring der Macht. Als Kommentar fand sich auf der Betreffzeile: „Frodo has failed“.

Die Frage des Looks in Filmen, besser gesagt die Mittel des Looks – Kleidung, Accessoires, Schuhe, Kosmetik, Frisuren und Masken – stehen hier im Mittelpunkt der Betrachtung. Für den „Herr der Ringe“ mussten die Masken- und KostümbildnerInnen laut Begleitbücher der Trilogie nicht nur den Look Hunderter von Figuren, sondern grundsätzlich den Look neuer verschiedener Kulturen entwerfen. Allein für die Kostüme, Schuhe und den Schmuck waren fünfzig Personen erforderlich. So wurden für jede Kultur etwa 150 Kostüme angefertigt. Abgesehen davon, dass sie den Charakter der Figuren reflektieren sollten – worauf ich noch zurückkommen werde –, mussten die meisten Kostüme für zwei Größen angefertigt werden: eines für die SchauspielerInnen, eines für das entweder größere oder kleinere Double, mit dem die „Totalen“ gedreht wurden.

Mein Ziel ist es nicht, die Position und die Perspektive der Kostümbildner zu übernehmen und noch weniger die der Regie, sondern es geht darum, anhand einiger Beispiele zu demonstrieren, wie eine Anthropologie der Kleidung anhand des Bildes und umgekehrt aussehen könnte.

Wie wird die Komplexität der Welt im Film tradiert oder ignoriert? Damit ist von vornherein die Frage nach dem Bild selbst impliziert, insofern eine Verbindung zwischen der realen und der fiktionalen Welt des Kinos besteht. Aus kulturanthropologischer Perspektive setzt die Akzeptanz eines Bildes als wahr oder wirklichkeitsgetreu voraus, dass ein gemeinsames soziokulturelles Vorverständnis besteht; eine Vorstellung, die uns lehrt, dass die „beste" Darstellung des „Realen" ihre zweidimensionale figurative Umsetzung ist: eine Re-Präsentation.[1]
Auf der primären Ebene handelt es sich bei dem verwirrenden Zusammenspiel von textilen Stoffen mit dem Zelluloid – oder ihrer digitalen Fortsetzung – um das Zusammentreffen der beiden maßgebenden Ikonen der Zeit, nämlich Kino und Mode.
Dabei ist nicht eindeutig zu bestimmen, wer wen beeinflusst. Beide jedoch bilden feste Bestandteile der modernen Konsumkulturen, und dies nicht nur in ihrer westlichen Spielart.

Bilderkonsum

Die Filme, auf die der Erfolg eines Trends, eines Looks oder eines Accessoires zurückgeht, sind allzu bekannt. Jede „Generation" hat sich ihre eigenen Bilder annektiert. Eine bloße Betrachtung dieses Phänomens bliebe jedoch der Ebene der reinen Beschreibung verhaftet, ohne die tatsächliche Bedeutungsdimension der Mode im filmischen Kontext zu erfassen.
Mode, Film und Publikum stehen seit den 1950er Jahren in einem sehr komplexen Verhältnis, das wesentlich über die Konsum- und – vor allem – über die Konfektionsindustrie vermittelt wird.[2]
Der Soziologe Jean Baudrillard bezeichnet den Konsum als tribale Mythologie, als Moral der Modernität. Der Konsum bildet für ihn eine Diskursform, die moderne Gesellschaften über sich selbst herstellen, allerdings handelt es sich dabei um einen Diskurs, der hegemoniale Ansprüche anmeldet. Im Verständnis der Soziologie ist Konsum ein Mittel sozialer Integration, das eine materielle wie imaginäre Dimension besitzt.[3] Er, der Konsum, ist ein dynamischer Faktor. Zu diesem Konsum gehört die Welt der Medien und damit das Kino, die hier nicht ein Instrumentarium anbieten, sondern selbst zum eigentlichen Zweck werden. Die Kinowelt mit ihrer Bild- und Tonproduktion wiederum lebt entschieden vom Bilderstrom, der von der Mode ausgeht.

Daher lässt sich folgern: Die Mode steht für die Zirkulation neuer Bilder und neuer Bedeutungen. Private Fernsehsender z.B. wie MTV, Viva und Co. spielen fortlaufend mit solchen aus dem Modekontext stammenden Bildern, was wiederum nicht ohne nachhaltige Folgen für das Kino bleibt.

Aus der Sicht der Kulturanthropologie bildet die Kleidung in der realen Welt zugleich ein dichtes Objekt, ein performatives Instrumentarium und ein komplexes kulturelles Handlungsfeld, auf dem soziokulturelle Erscheinungs-und Körperbilder von Personen oder Gruppen ausgehandelt werden. Die Kleidung stellt also einen Raum für die Verhandlung von Bedeutungen bereit. Einen wichtigen Schlüssel zur Erschließung der Bedeutungsfelder liefern z.B. die Geschlechterbeziehungen sowie die damit verbundenen Geschlechterbilder und Geschlechterrollen. Darin gilt Mode als zentrales Medium, nicht nur für die Zirkulation, sondern für die Produktion von Geschlechterbildern selbst.

Auf die Filmwelt übertragen lautet die erste Frage: Wie wird die Komplexität der sozialen Beziehungen mittels der Kleidung im Film entweder übersetzt oder ignoriert? Zur besseren Übersicht hat das Kino sein Themenspektrum in bestimmte Genres eingeteilt, die Filme nach Handlungsplot, Thema, raum-zeitlicher Gestaltung sowie visuell-ästhetischen oder narrativen Motiven und Stil klassifizieren. Der

Abb. 1: „Herr der Ringe“.

Begriff Science-Fiction z.B. wird heute allgemein für jene Filmwerke verwendet, die über die uns bekannte Wirklichkeit hinausgehen und sich dennoch nicht im rein Übernatürlichen befinden. Die SF oder Sci-Fi, wie der Name schon besagt, ist also eine Form des Films, die den Einfluss neuer wissenschaftlicher Entwicklungen betrachtet und in eine nachvollziehbare, meist zukünftige Welt überträgt.
Die Fantasy-Filme dagegen gehen großzügig mit Magie, Mythen, Sagen, Epen, Märchen, Legenden, parallelen Welten oder übernatürlichen Elementen und Wesen um, wie etwa Zauberern, Zwergen, Trollen, Hexen, Drachen, Einhörnern. Die ideale Welt des klassischen Fantasyfilms ist das Mittelalter oder eine mittelalterähnliche Welt, wie z.B. in „Der Herr der Ringe“ (Abb. 1). Dennoch wird diese im heutigen Kino selbst auf die moderne Zeit projiziert wie z.B. bei „Harry Potter“.
Des Weiteren unterscheidet man Krimis, Kriegsfilme, historische Filme, Western, Kinderfilme, Musicals usw., wobei eine Mischung der verschiedenen Genres nicht auszuschließen ist. Für die Beziehung zwischen Kleidung und Film beinhaltet dies eine Anpassung der Kostüme an die grobe Kategorisierung. Von daher wäre ein Cowboyhut in einem Film über die antike römische Welt nicht nur irreführend, sondern hätte parodistische Wirkung.

Kostüm als filmisches Mittel des Erzählfilms

Die inhaltliche Organisation eines Films kann zwei verschiedene Formen annehmen, die je nachdem auch vermischt werden können: narrativ oder deskriptiv-beschreibend. Die Unterhaltungsfilme folgen bis heute in der Regel weitestgehend der Form und der Logik der Erzählung. Erzählen bedeutet zugleich eine Modellbildung der Welt mit dem Ziel, die ZuschauerInnen zu unterhalten.
Die Kostüme im Film sind filmische Mittel. Im klassischen Erzählfilm folgen sie daher der Logik der Narration. Ebenso wie das Erzählen „immer auf unser Vorwissen über Erzählweisen und Erzählinhalte“ rekurriert,[4] ist auch die Mode und Kleidungswelt einer Filmstory kulturell geformt und präfiguriert.
Für den eigentlichen Handlungsverlauf des narrativen Films gelten infolgedessen de facto dieselben Regeln wie bei der Literatur (Thema, Form und Ton, Rhythmus, Einzelelemente der Story, Syntax). Viele Elemente spielen dabei eine entscheidende Rolle, wie natürlich und

vor allem die Kostüme. Was in der Literatur die Erzählerperspektive bedeutet, trifft im Film für die Kamera zu: im Film „Der Herr der Ringe“ haben wir es z.B. mit einem allwissenden Erzähler zu tun.

Wie beim Theater folgt das westliche Kino dem aristotelischen Prinzip der Einheit von Raum, Zeit und Handlung. Das indische Kino z.B. widersetzt sich diesem Prinzip. Im westlichen Kino wird dazu noch unterschieden zwischen zwei inhaltlichen Dimensionen: die „Story“ und der „Plot“. Die Kostüme sind interne Bestandteile von beiden.

Es reicht nicht aus, nur die Kostüme zu beschreiben, sondern es muss vermittelt werden, wie sie als filmisches Mittel funktionieren und wirken, auch mit Hilfe zusätzlicher ästhetischer oder technischer Hilfsmittel wie z.B. einer Kamerafahrt. Die Kamera isoliert z.B. eine Kleidungseinzelheit wie eine Kopfbedeckung durch Detail- oder Großaufnahmen von seinem Hintergrund, um dann allmählich auf die gesamte Person und auf eine Gruppe überzugehen. So wird deutlich, wie sehr eine Person im Zentrum des Gruppeninteresses stehen kann. Dies illustriert beispielsweise die symbolträchtige Szene der Kleidungsverwandlung von „Lawrences von Arabien“ (Peter O´Toole) in David Leans Film (1963), der, nach der dramatischen Überquerung des Sinai, inmitten der Beduinengruppe in arabische Kleidung gewandet spielerisch paradiert.

Der Look sowie das Objektiv der Kamera samt ihrer Perspektive und Bewegung beeinflusst unsere Sicht auf eine Person oder Gruppe und verändert damit unseren gesamten Wahrnehmungsapparat. Weil die Regisseure in der Regel meistens mehrere filmische Mittel gleichzeitig einsetzen, lässt sich die filmische Beobachtung der Kostüme kaum von Technik und Körpersprache isolieren.

Bereits der Vorspann informiert den/die Zuschauer/in über die vielfältigen Konstruktionselemente des Films wie Ton und Musik, Kostüme, Architektur, Drehbuch, Effekte, Kamera, Licht, Schnitt usw. Kurzum: ein immenser Aufwand an Personen und Material. Dennoch – auch hier gilt – ist der Film mehr als die Summe seiner Elemente: Es ist eben ein Film, eine Geschichte, in der alle diese isolierten Einzelelemente verschmelzen und verschwinden.

Mein Anliegen zielt jedoch in die umgekehrte Richtung: Ich möchte das Unsichtbare wieder sichtbar machen – daher die Frage: Welche Bedeutung kommt den Kostümen im Film zu? Die Idee für die Kostümentwürfe, wie sie mehrheitlich für den Unterhaltungsfilm zum Zuge kommen, stammt noch aus der Zeit des klassischen Hollywoodfilms.

Ihr liegt als Regel eine ausgewogene Verbindung von Design und Dramatik zugrunde. Ein Musterbeispiel dafür sind die Kreationen und die „erzählende Garderobe“ (Maureen Turim) der amerikanischen Kostümbildnerin Edith Heads. Sie formulierte am deutlichsten die Spannung zwischen Kostüm und Erzählung.

Jedoch durch aktuelle, neue Ansätze bekannter ModedesignerInnen, die anstelle eines ausgewogenen Verhältnisses von Kleidung und Story, im Gegenteil, diese Beziehung zuspitzen oder ambivalentere, sogar sich widersprechende Bedeutungsschemata ausarbeiten, haben sich andere Alternativen eröffnet: Ein gutes Beispiel für ein derart zugespitztes Verhältnis zeigt der Film „Kika“ (1993) von Pedro Almodovar, für den der Modedesigner Jean Paul Gaultier die Kostüme entworfen hat. Die von ihnen gewählten kulturellen Bezugspunkte, die die jeweiligen Filmpersonen charakterisieren, entstammen nicht der alltäglichen Straßenmode, sondern der kulturellen Vorstellungswelt der Haute Couture.[5] Dies hat zwangsläufig Auswirkung auf das Kostümdesign.

Die filmische Kompetenz gehört heute wie selbstverständlich zum kulturellen Umfeld jedes/r modernen Mode-Designers/in. Entsprechend zählen ihre Entwürfe zur „Costume Promotion“, man denke an Gaultiers Kostüme für das „Fünfte Element“ (1997), Armanis Beitrag in „Wiege der Sonne“ (1993) oder Agnes B. in „Mulholland Drive“ (2001).

Filme amerikanischer Prägung werden meistens immer noch von dem Prinzip der Ausgewogenheit bestimmt, wie dies Oscarprämierungen nachhaltig demonstrieren.

Aus diesem Grund werde ich mich bei meiner Darlegung an dem klassischen Erzählfilm orientieren.

Semiotik und Rhetorik

In der Film- und Medienwissenschaft bilden Semiotik und Rhetorik die Schlüssel, die die filmische Konstruktion verständlich machen, d.h. auch die Stellung und Bedeutung von Personen, Objekten, Kostümen, Frisuren oder Gesichtern. Die Semiotik verweist auf eine bestimmte Bedeutungskomposition des Bildes, während die Filmrhetorik Kostüme, Frisuren, Make-up oder Accessoires als ikonische Elemente eines filmischen Diskurses betrachtet, der den Regeln rhetorischer Redeführung folgt und die Kostüme als argumentative Elemente visuell-stilistisch einsetzt.

Dieses Instrumentarium in Bezug zur Kleidung ist von doppeltem Interesse. Wir erfahren bereits mittels der Kostüme einiges über den Film: auf der einen Seite über die filmische Logik und Handlung, über die Charaktere, die Stimmung, sogar über den Stil des Films, auf der anderen Seite werden wir sogar über die Epoche der Dreharbeiten zum Film informiert. So entsprechen die historischen Kostüme des Films „Excalibur“ (1981) von John Bormann der Sensibilität der frühen 1980er Jahre, während die des Films „König Arthur“ von Antoine Fuqua ihre zeitliche Verortung im Jahr 2003 nicht verleugnen können. Jedoch nicht nur Kostüme mit Frisuren und Kosmetik, sondern selbst die Kameraführung, die Farbqualität, ja vor allem auch die Körpersprache – also die eigentliche Schauspielkunst – stehen symptomatisch für die Epoche der Dreharbeiten.

Die Beziehung Look – Person wird auf der zweidimensionalen Leinwand immer nur als Symbiose wahrgenommen und bewertet. Die Kontinuität zwischen Innen und Außen wird nicht hinterfragt, und der Look macht sozusagen bereits die Charakterzüge der Person aus. Anders als in der realen Welt erlaubt er keinen psychologischen oder existenziellen Abstand zwischen Körper und Kleidung. Für die Filmwelt ist es völlig uninteressant, ob diese Konstruktion der Verbindung von Innen und Außen künstlich ist. Im Film wird die Person mit ihrem Erscheinungsbild identifiziert: sie ist quasi ihre Kleidung. Ein zentraler Grund für diese symbiotische Wahrnehmung liegt darin, dass die äußere Welt durch fünf Pforten – unsere Sinne – in unseren Kopf gelangt, wie es in der Kommunikationstheorie heißt. Im Film allerdings sind drei von ihnen nicht vorhanden. Daher ersetzt das Visuelle und das Auditive im Film Elemente, die durch unsere drei anderen Sinne, darunter vor allem der taktile, üblicherweise wahrgenommen werden. Anders formuliert: Auf die Frage, wie wird im Film dieses „Unsichtbare“ – was unsere drei übrigen Sinne wahrnehmen – sichtbar gemacht, liefert die Kleidung eine Antwort, ein Parfum z.B., das der/die Zuschauer/in nicht riechen kann, wird durch die entsprechende Gestik ersetzt.

Die Kleidung gilt als eines der wichtigsten Kriterien für die Typisierung von Personen. Infolgedessen spricht man von der „Kostümierung der Charaktere“. Das Unterhaltungskino zeichnet sich nicht durch übermäßige Feinheiten aus. Denn die Botschaft soll für jedes Publikum visuell identifizierbar sein. Identitäten bestehen für Hollywood zuerst aus kompletten Identifikationsmustern, ja, Identifizierungen, was zu

einer karikaturalen Überzeichnung führt, die dem Publikum durchaus bewusst ist. Dies spricht für seine mittlerweile gut ausgebildete Bild- und Filmkompetenz.

Schematisierung und Typisierung

Der Kleidung kommt im Film die Aufgabe zu, eine Person im Sinne einer bestimmten Idee zu definieren, zu kennzeichnen: nämlich der des Drehbuches und der Regie. Alle Objekte einer Filmsequenz werden im Sinn dieser Idee eingesetzt und stilisiert. Man spricht daher von der „Schematisierung" der Objekte, und dieser unterliegen somit auch die Kostüme. SchauspielerInnen wirken im Film erst „authentisch", wenn sie geschminkt, frisiert und kostümiert sind. Dies wird von den SchauspielerInnen selbst immer wieder hervorgehoben.
Für die Konstruktion eines entsprechenden Charakters setzt der Film ein subtiles Register von kontextabhängigen „Konnotationen"/Denotationen ein. Bei der Bedeutungsstiftung geht es vor allem darum, den Zusammenhang zwischen Kostümelementen, Körper- oder Gesichtsausdruck und kulturellen Bezugspunkten aufzuzeigen, die gemeinsam auf das Publikum einwirken.
In den Kostümen manifestiert sich je nach Drehbuch und dem Anspruch des Films eine soziokulturelle oder wirtschaftliche Situation, eine geographische Lage, eine politische oder ideologische Zugehörigkeit, eine religiöse Einstellung oder Autorität, eine geschlechtsspezifische Rollenaufteilung, ein Familienbild.
Mittels der Kostüme werden die Generation und das Lebensalter charakterisiert, sie bringen moralische Auffassungen zum Ausdruck oder sexuelle Neigungen, verweisen auf Traditionen, Privilegien und Lebensstil. Sie spielen selbst auf klimatische und ökologische Situationen an.
Je nachdem können diese Merkmale isoliert oder in Kombination mit anderen erscheinen. Auf jeden Fall übernimmt die Kleidung im Film vielfältige Aufgaben: Sie definiert, bestimmt, qualifiziert, kennzeichnet, unterscheidet, bewertet, grenzt ab, hebt hervor, kurz: ordnet an und gestaltet.
Die Konnotationsebene verweist zunächst auf die „Techniken der Wirklichkeit". Vom Schein der Wirklichkeit ist hier die Rede. Dies erscheint um so einfacher, weil die Bilder sich bewegen, besser gesagt,

es bewegen sich Menschen in den Bildern bzw. in jeder Einstellung, genau wie im realen Leben. Daher sollte man eher von der Gestaltung der einzelnen Einstellungen (Plan) als von der Gestaltung des Bildes sprechen, um diesem Anspruch auf „Wirklichkeit“ gerecht zu werden.

Bei den Konnotationsverfahren (die Typisierung) spielen viele Elemente eine Rolle: die Auswahl des Motivs, der Personen und natürlich der Kostüme, die visuelle Dramatik, die Körpersprache, die Detailliertheit, die Kontraste, der Lichteffekt, die Programmatik des Dekors, das Verhältnis von Bild-Dialogen, usw. Die Filmdarstellung zielt dabei häufig auf einen Idealtyp, der entsprechend stilisiert wird. Dieser Typisierungsvorgang hängt von der Handlung des Films ab. Kurz gesagt, die Kleidung bekommt eine mehr oder weniger gezielte narrative Aussagekraft. Kostüme werden zu einem soziokulturellen Zeigefinger. Wie in anderen Kunstgattungen projiziert man dabei auf Objekte, Personen und Ereignisse Kategorien, die ihnen eine bestimmte Kohärenz verleihen, um von uns entsprechend verstanden zu werden. Situation oder Handlung bilden jeweils den Anlass.

So können Stilisierungseffekte sehr unterschiedlich konstruiert werden: durch den Ton der Story – Übertreibung, Karikatur, Ernsthaftigkeit – , durch die Verfeinerung der Details (so bei Kubrick), durch eine kulturelle Anordnung der Elemente/Figuren (Geschlechteranordnung, Familienrollen, Hierarchiemuster, soziopolitische Vorstellungen) und letztlich auch durch die Sprache und Körpersprache, die eine Stimmung oder eine Dramaturgie erzeugen.

Die Typisierung macht allerdings Anleihen bei anderen Kunstgattungen wie der Bildmalerei, dem Theater, der Pantomime, der Literatur oder dem Tanz. Sie setzt diese jedoch nach eigenen Regeln um. Die Kraft der Filmbilder mag daran liegen, „dass ihnen der Anschein universeller Verstehbarkeit und Eindeutigkeit anhaftet“.[6]

Es gehört zum Grundwissen der Bühnen- und KostümbildnerInnen, die verschiedenen Ebenen visuell-ästhetisch zu konzipieren und zu gestalten. Erst von hier ausgehend, können erotische wie moralische oder soziokulturelle Signale entwickelt werden. Künstler/innen wie Kostümbildner/innen gehen dabei vom eigenen kulturellen Umfeld aus, um assoziative Kreationen zu entwerfen, die später im Film als „natürlich“ und realitätsnah rezipiert werden. Spätestens hier wird klar, dass der Schein trügt und dass Bilder keinesfalls gleichermaßen universell verständlich sind.

Intertextualität

Wir haben es im Kino (wie auch in der Malerei oder im Theater) mit einer gerahmten Fassung oder Umsetzung der „Welt“ zu tun. Das Phänomen wird in der Filmsprache durch verschiedene Begriffe differenziert, je nach Absicht: Man spricht vom Bildfeld (Inhalt), Bildkader (Inhalt im Bezug zum Außenrahmen), Kadrierung (die Definition des Bildausschnitts gibt uns den Sinn) oder von Framing (Verfahren, um das Bild kameratechnisch zu gestalten).

Auch die Einstellungsgrößen sind wichtig, um den Inhalt zu bewerten. Im klassischen Erzählfilm z.B. sind bestimmte Abfolgen von Einstellungsgrößen standardisiert: Beispielsweise eröffnet eine Abfolge von Total- und Nahaufnahmen eine Sequenz, um den Schauplatz und seine Figuren vorzustellen, wie in der Anfangszene „Blade Runners“ (1982) von Ridley Scott. Die bekanntesten Einstellungsgrößen sind Panoramaaufnahme, Totale/Total, Halbtotale, Halbnahe, Amerikanische, Nahe, Großaufnahme und Detailaufnahme. Eine rasche Folge von Einstellungen findet man am Anfang des Films „Die fabelhafte Welt der Amèlie“ (2001) von Jean-Pierre Jeunet, womit der Look der Akteure – Eugène Collet, die Mutter, der Vater, Amèlie, Suzanne (die Chefin der „2 Moulins“) und Georgette – besonders geschärft wird, um auf das merkwürdige Alltagsleben der Protagonisten aufmerksam zu machen.

Für den Inhalt oder die Beschreibung des Filmbildes könnte man der ikonographisch-ikonologischen Methode der Kunstgeschichte folgen, also bildanalytisch arbeiten, sich für bildräumliche Komponenten interessieren oder für bildästhetische Elemente und Merkmale, einschließlich der Kleidungsbedeutungen; dies gilt auch für die Komposition, die Ordnung der Personen und Objekte in ihren Beziehungen zueinander, die hierarchische Anordnung und die Stellung der Kostüme darin. Dies setzt allerdings voraus, die wechselnde Kameraposition zu lokalisieren, weil der Betrachterblick durch den Kamerablick determiniert wird. Zusätzlich könnte man, wie es in der Filmanalyse oft geschieht, gleichzeitig auf literarische Methoden eingehen und die Erzählform mit ihren Dialogen oder die Erzählperspektive herausarbeiten. Overlapping, Close-ups oder Flashbacks z.B. sind Filmtechniken, die auf literarische Techniken zurückgreifen. Im Allgemeinen basiert ein Film auf einer schriftlichen Vorlage, dem Drehbuch. In beiden Fällen, gleich ob kunsthistorisch

oder literaturwissenschaftlich, gilt es jeweils zu fragen, welche Stellung die Kostüme in der raum-zeitlichen Konstruktion innehaben (Beispiel: „Orlando“, 1992, von Sally Potter).

Die eigentliche Zeitdimension eines Films bildet sich bereits durch die Bewegung der Bilder, dem dynamisierenden Element. Eine weitere grundlegende Qualität des Films besteht de facto darin, die Illusion von Räumlichkeit zu erzeugen. Beide Elemente begründen, was Ernst Gombrich in Bezug auf den Film als die Dynamisierung des Raums bezeichnet hat. Dazu tragen fast alle Komponenten des Films – ob technischer oder kultureller, ästhetischer Natur – bei. So wird die Räumlichkeit durch das Spiel der Kontraste oder das Spiel von Licht und Schatten, die unterschiedliche Schärfe der Bildebenen oder durch die Kamerabewegung erzeugt.

Die Stellung der Kostüme in der Raum-Zeit-Gestaltung wird deutlich am Paradebeispiel der berühmten Odessatreppe in Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925). Die Freitreppe ist nicht erst seit Eisenstein ein Wahrzeichen Odessas, dennoch hat der Film „Potemkin“ sie weltberühmt gemacht, und mit ihr vor allem die Uniformen der sog. „Weißen Garde“, die geordnet heruntermarschiert und alles niederschießt. Dies hatte katastrophale reale Effekte, da durch die filmischen Uniformen die Kosaken für immer in Zusammenhang mit der Unterdrückung der Revolution in Russland gebracht wurden.

Bedeutungsbestimmung: Situation und Handlung

Für die Kulturanthropologie existiert Kleidung/Mode nur „in der Situation“. Dies gilt für ihre Position in allen Darstellungen, sei es in der Malerei, in Miniaturen, in der Skulptur und so auch im Kino. Nur dadurch erhält die Kleidung einen Sinn. Sie bleibt folglich immer handlungsbezogen und ist daher kontextuell zu betrachten. In der Kunst oder im Film stellen Situation und Handlung die Einheit aller Komponenten her und dynamisieren sie gleichzeitig. Die hier von mir skizzierte Analyse des Bildes und der Kleidungswelt geht auf die Untersuchungen von Alfred North Whitehead zurück, der sich allerdings nur mit der realen Welt beschäftigt.

Die Situation in der realen Welt konstituiert für Whitehead den Mittelpunkt seiner Theorie der Erfahrung. Sie bildet das letzte Element, worauf unsere Erfahrung und damit unsere Kenntnis der Welt aufbaut.[7]

Durch die Situation werden Dinge zu Bedeutungsträgern, mittels derer sie eine Perspektive anbieten. Die Situation ist der eigentliche Ort des Sinns, ist der Ort, in der die Bedeutungsschemata aktualisiert werden. Der/die ZuschauerIn aktiviert und vergegenwärtigt sich die Perspektive. Er/Sie ist der eigentliche Akteur der Situation. Daher spricht man heute von einer „negociated situation". Die Beziehung zwischen Personen und Bedeutungen, und dies gilt ganz besonders für Kleidungsbedeutungen im Film und anderswo, bleibt immer eine Verhandlungsfrage.

Die Konstruktion der Körper

Die Form der Narration ist im Film eine Sache, die Medialität eine andere. Die Kleidung bedient gleichzeitig beide Ebenen. Die Form der Narration wird im Kino durch Sprache, Schrift, Ton, Musik, Bilder medial gebunden. Die Entfaltung des Kinos zu einem erzählenden Medium ist historisch bedingt. Dies hat nicht unbedingt mit seiner Medialität zu tun, denn Medialität besitzt eine eigene Kraft und entwickelt eine eigene Dynamik. Die medial erzeugte Rhetorik und Affektpotentiale sind im Film am deutlichsten an der Körperinszenierung erkennbar, womit die Rolle der Kleidung nicht zu übersehen ist.
Es gibt mehrere filmische Möglichkeiten, den Körper zu bearbeiten und zu thematisieren: als Metapher, wie in „Titanic" (1997) von James Cameron, in dem das Schiff selbst als Körper betrachtet wird, als Plotelement wie in Hitchcocks „Vertigo" (1958), als dramatisch-ästhetische Hauptsubstanz wie in Spielbergs „Der Soldat Ryan" oder einfach als Element der Raumgestaltung. Er kann selbst zum Hauptmotiv einer Befragung im Sinn der heutigen Wissenschaft avancieren wie z.B. in David Cronenbergs „eXistenZ" (1999), der das Interesse an Biotechnologie mit Kommunikationstechnologie verknüpft. In allen Fällen stehen die Kostüme für die Körperpräsentation bzw. Re-Präsentationen und für Körpervorstellungen: das Spektrum der Artikulationen ist breit angelegt und reicht von der bunten „katholisch" barocken Fassung Pedro Almodovars „Alles über meine Mutter" (1999) mit seiner Cross-Dressing Welt bis hin zur nüchtern-minimalistischen Vinyl-Fassung in Andy und Larry Wachowskis „Matrix 1" (1999). Die Kostüme tragen also maßgeblich dazu bei, die Körper nicht allein zu inszenieren, sondern sie zu konstruieren. Mittels der Kleidung wird der Körper zum ästhetischen Objekt und ihr verdankt er die Kraft

symbolischer Ausdrucksformen. Die Kleidung pointiert insbesondere die Manifestation des Begehrens oder verstärkt die Heldenposen. Der Körper wird im Film zu einem seismographischen Instrument einer potentiellen „authentischen“ Erfahrung gemacht. Um dies visuell optimal zu vermitteln, wird eine Form, ein Look minutiös erfunden: die Handlung, die Stimmung, die Dramatik, ja, die Erotik werden also in textilkörperlichen Symbiosen formuliert. (Abb. 2)

In „Matrix“ z.B. stehen, wie so oft in Filmen, körperliche Initiationsrituale im Mittelpunkt der Handlung. Techniken werden dabei durch Situationen ersetzt. Körperschmerz wird durch eine ganze Skala von Gefühlen in Verbindung mit Gewalt, Spannung, Zärtlichkeit, Sexualität, Tod und Neugeburt in Zusammenhang gebracht. Im Film werden Grunderfahrungen plastisch-ästhetisch vermittelt, wie beispielsweise die Geistes- und Körperveränderungen von Neo (Keanu Reeves) durch unterschiedliche „Bäder“.

Der Initiationsvorgang wird von Morpheus (Laurence Fishburne) geleitet und von der Technik sowie der Mannschaft überwacht. Jede Phase und jede Übung in der simulierten Welt wird anhand neuer Kleidung unterstrichen. Ruhephasen, im Gegensatz, werden durch einfache Wollkleider und Mützen gekennzeichnet. Diese Lifestyle-Frage, vermutlich ein Hauptargument der „Matrix“-Trilogie, prägt weitgehend den Stil des Films. Uns interessiert hier nicht die religiöse Sprache des Films, die Ambivalenz oder die elementaren mythischen Plotkonzeptionen, sondern nur der Körper und sein Look. Die klassischen, spießigen Anzüge stehen in „Matrix“ als Symbole des Bösen. Der operationelle Look der HeldInnen Neo, Morpheus und Trinity (Carrie-

Abb. 2: „Matrix“.

Anne Moss) in der virtuellen-hyperrealen Welt wirkt dagegen cooler: Ein geheimnisvoller „gothic“, ja, neutraler schwarzer Look bis hin zu den Brillen. Der Vinyl-Entwurf Trinitys besorgt den erotischen Touch und der Mantel von Neo und Morpheus in parodistischer Form den Anspruch auf Männlichkeit. Der hohe Kragen Morpheus' verweist dazu auf seine Rolle als Meister oder Erzieher. Der körperbetonte schlichte, teils glänzende Look der HeldInnen besitzt daher den Symbolcharakter der technologischen Welt. Im Leben an Bord des „Schiffes“ dagegen tragen sie einfache Wollkleidung, die ihre Verletzlichkeit aufdeckt, zugleich jedoch auf die „wahre“ Welt verweist. Kurz gefasst: Die Kostüme liefern die Schlüsselsignale für die Unterscheidung zwischen Virtualität und Realität. Dazwischen tauchen verwirrende Formen von Kostümen auf wie die des Orakels, einer Mischung aus Hausfrau-, Mammi- und Zigeuner-Look, die auf die Banalität des Alltagslebens hinweist und dennoch zu Wachsamkeit aufruft: ein orange-grünes Tarnungskostüm in Anlehnung an das Orakel von Delphi. Im Gegensatz zu „Matrix“ hinterfragt David Cronenbergs „eXistenZ“, wie, inwiefern und ob überhaupt die virtuelle Erfahrung die Empfindung des physisch realen Körpers verändert.[8] Der Körper ist das Hauptmedium des Films. Das Kino ist vor allem ein Kino der Körper. Ohne Körper ist das Kino kaum vorstellbar, weil es sich im Film hauptsächlich um Menschen handelt. Um sie darzustellen – der Film arbeitet wie gesagt nur zweidimensional –, präsentiert man ihre visuellen Erscheinungsformen, d.h. der Film ist also grundsätzlich anthropozentrisch orientiert. Insofern die Kleidung selbst ein Medium ist, hat man hier mit zwei symbiotisch wirkenden Medien zu tun, die auch als Interface der (Film-) Maschine gelten und die eigentliche Medialisierung des Körpers veranlassen. Genauer betrachtet, stellen wir hier aber fest, dass diese Körper und diese Kostüme durch die Maschine geschnitten, zerstückelt, zerlegt, umgeformt, modelliert, vergrößert und verformt werden, um wieder geformt zu werden. Der Körper im Film ist durch und durch ein Konstrukt, der nach Kinoregeln montiert wird und mit dem „natürlichen“ Körper nur noch vage Ähnlichkeiten hat. Was Kamera und schließlich der Film einfangen, ist eine Sammlung von Einzelelementen stofflicher, kosmetischer, ästhetischer, sprachlicher und körpersprachlicher Natur, die wie ein Puzzle zusammenmontiert werden. Die Kostüme bilden darin einen

festen Bestandteil des körperlichen Diskurses. Erst mit ihnen kann sich die Magie des Körpers entfalten: eine hohe Kunst der Verwandlung des Körpers und der Bilder.

Die filmische Betrachtung des Körpers könnte daher sämtliche zentrale Fragen beinhalten: die der Geschlechter, der Erotik, des Sozialen, der Hautfarbe, der Pubertät, des Alters, der Verletzbarkeit, der Unvollkommenheit, der Krankheit, des Todes, der Geburt, der Veränderung. Stattdessen werden im kommerziellen Unterhaltungsfilm vor allem Normalität und Idealvorstellungen gepflegt und damit nur die Fantasmen.

Interessant bleibt es dennoch, Kostüm und Körper in Bezug auf die „Anormalität" zu befragen, gleich ob sie physisch oder sozial geprägt sind. In „Matrix" hat man zwar immer noch mit karikierten Nationalcharakteren zu tun – Asiaten, Franzosen, Russen[9] – , die die Bösen kennzeichnen, jedoch ist die grobe Stereotypisierung der Schwarzen oder der Indianer der früheren Filme im heutigen Film „political uncorrect" geworden oder hat sich verschoben. Die körperliche Groteske haben im Gegenwartskino vor allem die Außenseiter oder die Außerirdischen übernommen. „Jedoch Vorsicht ist geboten, denn die Inszenierung monströser Filmkörper ist weder im Hinblick auf Rasse noch Geschlecht neutral."[10] An dieser Konstruktion der grotesken Körper waren zwar auch von vornherein die KostümbildnerInnen beteiligt, mittlerweile haben jedoch die MaskenbildnerInnen einen Teil der Arbeit übernommen. Wenn sie zuvor mit zahlreichen Kleidungsdetails die schleimigen, dämonischen, parasitären oder primitiven Charaktere betonten, befürworten sie heute die gleichen Charakterzüge, aber mittels phantastischer Formen und Spezialkleidungseffekten, die nicht mehr an Menschen, sondern an Phantasiewesen gebunden sind. Die multikulturelle Tendenz eines internationalen Publikums zwingt mehr als die Toleranzgrenze Hollywoods das Filmmarketing, eine integrative Position zu nehmen. Dennoch ist es kaum zu übersehen, dass die westlichen Filmproduktionen „in finanzieller, technischer und ästhetischer Hinsicht von weißen Perspektiven und Interessen dominiert" bleiben.[11] Eine Körperfrage hat sich das Kino dennoch grundsätzlich zu Eigen gemacht: die der Erotik.

Mapping Erotik

Unabhängig vom Rolleninhalt bleibt das Bild der Frauen im klassischen Film ein sexualisiertes Bild, und die Konfrontation der Geschlechter verläuft zumeist über die Erotik, „das eigenste Filmthema, der Filmstoff an sich", wie es bereits Bela Balazs formulierte.[12] Jeder Film ist grundsätzlich ein erotischer Film (Seeßlen). Die Erotik wird filmisch immer wieder neu definiert, nicht zuletzt mittels der Mode – dabei wird allerdings immer häufiger rohe exponierte Sexualität mit Erotik verwechselt. Mythische Frauenbilder werden dabei weiter durch zahlreiche Kleidungsdetails und den Vergrößerungseffekt betont, die nicht nur auf bestimmte Feminität hinweisen, sondern diese Feminität filmisch erfinden bis hin zur Fetischisierung: ein Spiel der Haut und der Stoffe. Die Kostümdetails besitzen hier eine Signalbedeutung, da sie unmittelbar die Problematik von Moral und Grenzüberschreitung berühren – und dies nicht nur im westlichen Kino. Außer der Superweib-Vorstellung bietet heute das Kino zwar einiges mehr als noch vor ein paar Jahrzehnten,[13] jedoch wird die Autorität der immer von neuem präsentierten Idealbilder, so Kaja Silverman, grundsätzlich selten hinterfragt.[14] Auch andere klassische Bilder von Frauen wie das „kleine Mädchen", die „Mutter" oder die „alte Frau" werden entsprechend sentimentalisiert.

Männerbilder und Frauenbilder verändern sich ständig in der Geschichte des Films. Die Erotisierung oder Sexualisierung sagt nicht unbedingt etwas über die Inhalte der Story oder über die Einstellung der Hauptprotagonistin aus. In Steven Soderberghs Film „Erin Brockovich" (2000) trägt die Heldin in dem gesamten Film knappe Miniröcke und enge Hemden, und zögert im Notfall nicht, erotische Argumente einzusetzen. Erin (Julia Roberts) ist kein Supervamp, aber auch keine Prostituierte, sondern einfach eine Frau aus den Unterschichten, die ihren ganzen Körper lebhaft, energisch, ungezwungen und selbstbewusst als Mittel für Gerechtigkeit einzubringen weiß. So wirkt ihre unerträgliche Vulgarität mit der Zeit immer liebenswerter.[15]

Ebenso könnte man hier noch auf das ganze Spektrum von Männlichkeitsbildern eingehen, einschließlich ihres hegemonialen Grundmusters.[16] Sie verfügen über eine entsprechend breite Kostümausrüstung, häufig in Verbindung mit Gewaltmotiven. Ziel ist es zumeist, einen Spektakularisierungseffekt in Bezug zum Körper aufzubauen. „Matrix" liefert dafür ein eindringliches Beispiel. Interessanter wären jedoch Filme,

die dieses klare Spiel der Geschlechter ins Wanken bringen oder sogar alle diese formatierten Bilder ad-absurdum führen wie vor allem die Crossdressing- oder Androgyn-Filme „Orlando“ (1992) oder „Priscilla, Königin der Wüste“ (1994). Im Zentrum der Verwirrungsstrategie steht auch hier die Kleidung. Das erotische Spiel der Kleidung dient vor allem einer Strategie der Gefühle – sozusagen der Hauptdimension des Films. Wie es geschieht, lasse ich hier jedoch offen. Damit wird klar, dass das letzte Wort über die Kostüme im Film nicht gesprochen ist.

Anmerkungen

1 Vgl. Lorenzo Mondada und Francsesco Panese: L´image comme dispositif. In: Marc-Oliver Gonseth, Jacques Hainard und Roland Kehr (Hg.): Derrière les images. Neuchâtel/Schweiz 1998, S. 23–61, hier S. 24/25. Für die australische „Buschbevölkerung“ z.B. haben „wahre“ Bilder absolut nichts mit der konkreten Erscheinungsform zu tun.

2 Maureen Turim: Frauen-Entwürfe. Das Aufkommen der New Sweatheart-Linie. In: Frauen und Film Heft 38/Mai 1985, S. 30–44.

3 Jean Baudrillard: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen. Frankfurt a.M. 1991.

4 Nils Borstnar, Eckard Pabst und Hans Jürgen Wulff: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz 2002, S. 36.

5 Vgl. Stelle Bruzzi: Undressing Cinema. Clothing and identity in the Movies. London 1998, S. 10–13.

6 Borstnar u.a.: Film- und Fernsehwissenschaft, S. 85.

7 Alfred North Whitehead: Science and Modern World. London 1930, S. 101; Alfred North Whitehead: La fonction de la raison. Paris 1969 (1928), S. 79–81.

8 Marcus Stiglegger: Zwischen Konstruktion und Transzendenz. In: Margit Fröhlich, Reinhard Middel und Karsten Visarius (Hg.): No Body is Perfect. Marburg 2001, S. 9–28, hier S. 25.

9 Maja Lange: Referat über Klischeebilder in „Matrix“ und “ X-Men“. Universität Dortmund. SoSe 2004. Eine Untersuchung der Kostüme in „Matrix“ findet man in Sarah Street: Costume and Cinema. Dress Codes in Popular Film. London, New York 2001, S. 85–99.

10 Bärbel Tischleder: Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino. Frankfurt a.M. 2001 (b), S. 115.

11 Tischleder: Body Trouble, S. 118.

12 Bela Balasz: Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films. Neudruck (1924) Hamburg 1977, S. 162.

13 Siehe dazu: Doris Kuhn: Beim nächsten Film wird alles anders. München 2000.

14 Kaja Silverman: Dem Blickregime begegnen . In: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 41–64, hier S. 50.

15 Bärbel Tischleder: „They are Called Boobs“. Zur Aufwertung des Körpers im aktellen Hollywoodkino. In: Margit Fröhlich u.a. (Hg.): No Body is pefect. Marburg 2001 (a), S. 55–70, hier S. 66.

16 Siehe dazu: Connell, Robert W.: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise der Männlichkeiten. Opladen 2000.

Literatur

Balasz, Bela: Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films. Neudruck (1924) Hamburg 1977.
Bhatty, Michael: Geschichte und Vermarktung der Hollywood-Glamour-Photographie. Frankfurt a.M. 1997.
Baudrillard, Jean: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen. Frankfurt a.M. 1991.
Borstnar, Nils, Eckard Pabst und Hans Jürgen Wulff: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz 2002.
Braun, Christiane von: Typographie der Geschlechter. In: Strunk, Marion (Hg.): Gender Game. Tübingen 2000, S. 11–26.
Bronfen, Elisabeth: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood. Volk und Welt. Berlin 1999.
Bruzzi, Stella: Undressing Cinema. Clothing and identity in the Movies. London 1998.
Connell, Robert W.: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise der Männlichkeiten. Opladen 2000.
Craik, Jennifer: The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion. London 1994.
De Laurentis, Teresa: Das Subjekt/Sujet der Phantasie. In: Kravagna. Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 98–124.
Deleuze, Gilles: Kino. Band 1. Das Bewegungs-Bild; Band 2. Das Zeit-Bild. Frankfurt a.M. 1997.
Delpierre, Madeleine, Marinne de Fleury und Dominique Lebrun: French Elegance in Cinema. Paris 1988.
Devoucoux, Daniel: Das Cindarella-Syndrom Hollywoods, oder die neue Garderobe des Unterhaltungsfilms. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft 2/2000, S. 26–39.
Doanne, Mary Ann: „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers." In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M. 1994, S. 66–89.
Ellwanger, Karen: Schnittform der Liebe. Mode und Film zu Beginn der 50er Jahre. In: Lerche-Renn, Heidi (Hg.): Kleid und Menschenbild. Köln 1992, S. 95–117.
Ellwanger, Karen: Frau nach Maß. Der Frauentyp der vierziger Jahre im Zeichensystem des Filmkostüms. In: Inszenierung der Macht. Hg. von der NGBK. Berlin 1987, S. 119–129.
Engelmeier, Regine und Peter W.Engelmeier: Film und Mode. Mode im Film. Mit Beiträgen von Audrey Hepburn, Melanie Hilmer u.a. München 1990, Neudruck 1998.
Entwistle, Joanne: The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory. Cambridge, Oxford/UK; Malden/USA 2000.
Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2004.
Fischer-Lichte, Erika: Rites de Passage im Spiel der Blicke. In: Gernig, Kerstin (Hg.): Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen im europäischen Diskurs. Berlin 2001, S. 297–315.
Gaines, Jane: Kostüm und filmisches Erzählen: Wie Kleidung die Geschichte der Heldin erzählt. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund 1998, S. 211–265.
Gaines, Jane und Charlotte Herzog (Hg.): Fabrications. Costume and the Female Body. New York, London 1990.
Gaines, Jane: On Wearing on Film. Madame „Satan" (1930). In: Bruzzi, Stella und Pamela Church Gibson, (Hg.): Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis. London 2000, S. 159–177.

Gontier, Laure: Fashion Movies. La mode dans le cinßema américain des années 90. Paris 2001.
Großklaus, Götz: Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit. Frankfurt a.M. 2004.
Hißnauer, C.hristian und Thomas Klein (Hg.): Männer–Machos–Memmen. Männlichkeit im Film. Mainz 2002.
Kaltenecker, Siegfried: Spiegelformen. Männlichkeit und Differenz im Kino. Basel und Frankfurt a.M. 1995.
Kaltenecker, Siegfried: An ihren Taten sollt ihr sie erkennen. Die Stellungen der Männlichkeiten. In: Strunk, Marion (Hg.): Gender Game. Tübingen 2002, S. 168–179.
Kanzog, Klaus: Grundkurs Filmrhetorik. München 2001.
Keppler, Angela: Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung. Frankfurt a.M. 1994.
Koch, Gertrud: Nähe und Distanz. Face-to-face Kommunication in der Moderne. In: Koch, Gertrud (Hg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion. Frankfurt a.M. 1995, S. 272–291.
Koch, Gertrud: Nachstellungen – Film und historischer Moment. In: Müller, Klaus E. und Jörn Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Reinbeck 1997, S. 536–551.
Kuhn, Doris: Beim nächsten Film wird alles anders. München 2000.
Lehnert, Gertrud: Transvestismus und Film: Viktor/Viktoria. In: Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen. München 1997, S. 100–109.
Maeder, Edward (Hg.): Hollywood and History. Costume Design in Film. New York, Los Angeles 1987.
McDowell, Colin: Dressed to Kill. Sex, Power and Clothes. London 1992.
Mentges, Gabriele: Leder und andere coole Materialien. Zur Beziehung von Kleidung, Körper und Technik. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft 4/2000, S. 40–51.
Mentges, Gabriele: Technophantasien in der Mode. In : Lehnert, Gertrud: Mode und Kunst. Oldenburg 2005.
Mondada, Lorenzo und FrancsescoPanese: L´image comme dispositif. In: Gonseth, Marc-Oliver, Jacques Hainard und Roland Kehr (Hg.): Derrière les images. Neuchâtel/Schweiz 1998, S. 23–61.
Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weissberg, Lilian (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M. 1994, S. 48–65.
Russo, Vito: The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies. New York, Cambridge, Philadelphia 1987.
Scorcese, Martin und Joe Cocks: The Age of Innocence. A Portrait of the Film. New York 1993.
Silverman, Kaja: „Dem Blickregime begegnen“. In: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 41–64.
Stiglegger, Marcus: Zwischen Konstruktion und Transzendenz. In: Fröhlich, Margit, Reinhard Middel und Karsten Visarius (Hg.): No Body is Perfect. Marburg 2001, S. 9–28.
Street, Sarah: Costume and Cinema. Dress Codes in Popular Film. London, New York 2001.
Tischleder, Bärbel: „They are Called Boobs“. Zur Aufwertung des Körpers im aktuellen Hollywoodkino. In: Fröhlich, Margit u.a. (Hg.): No Body is pefect. Marburg 2001 (a), S. 55–70.
Tischleder, Bärbel: Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino. Frankfurt a.M. 2001 (b).
Turim, Maureen: Frauen-Entwürfe. Das Aufkommen der New Sweatheart-Linie. In: Frauen und Film Heft 38/Mai 1985, S. 30–44.

Warth, Eva: Die Inszenierung von Unsichtbarkeit. Zur Konstruktion weißer Identität im Film. In: Friedrich, Annegret, Birgit Haehnel, Vikoria Schmidt-Linsenhoff und Christiane Threuter (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur. Marburg 1997, S. 125–130.
Web, Michael: Costume Design. In: Web, Michael: Hollywood. Legend and Reality. Graphic Society Book and Smithsonian Institution. New York, Washington 1986, S. 107–124.
Whitehead, Alfred North: Science and Modern World. London 1930.
Whitehead, Alfred North: La fonction de la raison. Paris 1969 (1928).
Withalm, Gloria: Von Duschen, Kinderwagen und Lüftungsschäden: Methoden des Verweisens im Film. In: Zeitschrift für Semiotik Nr. 14, 3/1992, S. 199–224.
Zemon Davis, Nathalie: „Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...“. Der Film und die Herausforderung der Authentizität. In: Rother, Rainer (Hg.): Bilder schreiben Geschichte. Berlin 1991, S. 37–63.
Zeul, Mechtild: Carmen und Co. Weiblichkeit und Sexualität im Film. Stuttgart 1997.

Abbildungen

Abb. 1: Fotoarchiv Warner Bros.
Abb. 2: Fotoarchiv Warner Bros.

Kerstin Kraft

Das Karierte und das Gestreifte

Über Stoff- und Wahrnehmungsmuster

Die vielfältigen Funktionen und Erscheinungsformen des Textilen bedingen eine Fülle von Fragestellungen und dementsprechend unterschiedliche methodische Vorgehensweisen, die sich aus verschiedenen Fachwissenschaften ableiten lassen. Um jedoch eine Eigenständigkeit des Faches Kulturanthropologie des Textilen zu konsolidieren, sollte der textile Gegenstand in seiner Materialität, Mittel- oder Ausgangspunkt sein und das methodische Vorgehen sowie die Auswahl der Quellen bestimmen. Eine thematische Annäherung kann über verschiedene bedeutungsstiftende Aspekte wie Schnitt und Draperie, Farbe, Muster, Technik und Herstellung (Verarbeitung), Material (Gewinnung, Eigenschaften, Produktion) erfolgen. Diese Aspekte beziehen sich auf die materielle Erscheinung der Textilien und werden in der Regel historisch untersucht. Um weitere Bedeutungsfelder zu erschließen, ist es notwendig, die Textilien gemäß der jeweils definierten Fragestellung zu kontextualisieren. Der Wert von Bekleidung gründet sich z.B. nur teilweise auf den Materialwert, erst die Aufladung mit Bedeutung macht ein Kleidungsstück zum Statussymbol, Sammlerobjekt oder Kunstgegenstand. So kann die Anzahl der Streifen für die Einschätzung unter Jugendlichen verantwortlich sein: „Drei Streifen adidas, zwei Streifen Caritas."

Am Beispiel des textilen Musters lässt sich die Methoden- und Themenentwicklung vorstellen, im Folgenden eingeschränkt und konkretisiert an Karo- und Streifenmustern.

Das Muster als (textiles) Grundphänomen bietet ein weites Untersuchungsfeld. Eine erste Annäherung an den Begriff und die Erscheinung des Musters führt zur Merkmalsidentifikation und einer Definition. Angesichts der Weite des Untersuchungsfeldes wird der Forschungsstand kursorisch dargestellt, wobei die einzelnen Publikationen im jeweiligen Zusammenhang eingeführt werden. Die vorgenommene Auswahl der Quellen zeugt von einer Beschränkung auf die Bekleidung; Streifen und

Karos als Elemente von Wohntextilien oder z.B. der textilen Architektur finden an dieser Stelle keine Berücksichtigung. Die von mir verwendeten Beispiele der Buntweberei zeigen die Reichweite von detail- und materialorientierten Untersuchungen und ihre Interpretationsmöglichkeiten.

Die Betrachtung der Mustergrundformen als festem Bestandteil der menschlichen Wahrnehmung verweist abschließend auf die Teilhabe des (textilen) Musters am Erfahrungs- und Erkenntnisprozess des Menschen.

Die Polysemie des Wortes Muster, die fehlende definitorische Abgrenzung zum Ornament, der synonyme Gebrauch der Begriffe Muster, Struktur und Ordnung sowie die Inanspruchnahme des Begriffes Muster durch unterschiedlichste Fächer sind Gründe für das Fehlen einer allgemeingültigen Definition.[1] Die Betrachtung von Mustern in unterschiedlichen Disziplinen, Darstellungsformen und Materialien hat Gemeinsamkeiten erkennen lassen, die vor allem die Repetition als wesentliches Charakteristikum ausweist.[2] Die daraus abzuleitende Definition für den hier behandelten Gegenstand lautet entsprechend: Ein Muster besteht aus kleinsten zu isolierenden Einheiten, die gemäß der Wiederholungsvorschrift zu einem Ganzen, potentiell Unendlichen zusammengesetzt werden.

Kleinste Einheiten können Motive, Rapporte, Töne, Bewegungen, Ornamente oder anderes sein. Als Benennbares oder Materielles dienen diese kleinsten Einheiten häufig der Klassifizierung und Kategorienbildung, z.B. das Granatapfelmuster, ein Pas-de-chat als Schrittfolge des klassischen Balletts oder ein Akkord. Die Isolierung der Teile als Abstraktionsleistung ist die Grundlage der Mustererkennung. Ein Muster ist das Ergebnis der Wiederholung solcher Einheiten oder Teile in Raum und/oder Zeit, es zeugt von den Zusammenhängen von Bewegung und Form. Die Wiederholungsvorschrift bestimmt die Lage und Dimensionalität der kleinsten Einheiten zueinander. Die Symmetrie, deren Operationen dimensional geordnet und mathematisch beschreibbar sind, ist eine solche Wiederholungsvorschrift. Bei Streifen- und Karomustern werden einfache Formen – es variieren Breite und/oder Farbigkeit der Linien – durch Symmetrieoperationen (Translationen) wiederholt.

Diese Definition wird auf den Forschungsstand angewandt, so dass ungeachtet der Disziplinen und Bezeichnungen das Phänomen und nicht das Wort „Muster“ aufgesucht wird. Innerhalb der Kulturwissenschaften lassen sich die Publikationen in drei große Gruppen aufteilen: Musterbuch, Handbuch und theoretische Werke zur Ornamentik, der im Allgemeinen das Muster zugeordnet wird.[3] Mustersammlungen z.B. in Form von Musterbüchern dienen als Vorlagen, als „Motiv-Schatz“.[4] Als Hauptanliegen der meisten Publikationen dieser Art ist eine Klassifizierung und Systematisierung der verschiedenen Mustertypen zu konstatieren. Die Form als ein Merkmal der Muster und Ornamente leitet in der Regel die Einordnung.[5] Farbe und Materialität bleiben meist unberücksichtigt. Die umfangreichen Handbücher, die sowohl als Anleitung als auch zur Bestimmung von Stilen genutzt werden können, systematisieren die nach Formen geordneten Muster und Ornamente.[6] Neben der Stil- und Epocheneinteilung dominiert der entwicklungsgeschichtliche Ansatz, der beispielsweise „Stammbäume typischer Musterformen“ hervorbringt.[7] Diese Einordnung, der Drang nach Klassifizierungen, bringt wiederum Monographien zu einzelnen Mustern und Motiven hervor, die ihrerseits diese gemäß eines Entwicklungsgedankens darstellen.[8] Publikationen aus dem Bereich des Designs widmen sich gleichermaßen der Theorie und dem praktischen Entwurf.[9] Die Ikonographie steht hierbei im Vordergrund, Konstruktion und Materialität des Musters werden meist vernachlässigt.

Die einfachsten Muster bilden Tupfen- oder Punktmuster, Streifen- und Karomuster. Bedingt durch ihre unendliche Vielfalt sind diese Muster nur unzureichend zu systematisieren, beschreibbar werden sie durch Symmetrieanalysen – eine Methode, die in Bezug auf Kulturgüter von Dorothy K. Washburn und Donald W. Crowe erarbeitet wurde.[10] Im Allgemeinen werden diese Muster jedoch auf ihre Wirkung reduziert: die Fröhlichkeit der Punkte, die Dynamik der Streifen sowie die Geradlinigkeit und Gediegenheit des Karo.[11]

Monographisch finden diese Muster wenig Beachtung: Ein Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1997 beschäftigt sich beispielsweise mit dem „Kreuz und Quer der Farben“. Hier wird eine Typologie vorgeschlagen, die sich auf die Anordnung der Streifen auf einer definierten Gewebefläche bezieht.[12] Diese Typologie dient vor allem der Ikonographie. Michel Pastoureau untersucht hingegen die Musterform des Streifens als sozialgeschichtliches Phänomen. Seine Beispiele

beziehen sich fast ausschließlich auf Textilien und Kleidung, da sie der „sichtbarste Ausdruck“ des Problems, nämlich die Kennzeichnung von „Normübertretern“ durch Streifen, seien.[13] Die von ihm verwendeten Quellen bestehen größtenteils aus bildlichen sowie schriftlichen Darstellungen.

Die Ornamenttheorie (bezeichnenderweise gibt es Musterbücher, aber keine Mustertheorie) fragt nach dem Grund des Ornamentierens, des Schmückens. Um diesen aufzufinden, wird häufig der Versuch unternommen, das Muster/das Ornament zu lesen. Dem zugrunde liegt die Vorstellung des Musters als Sprache oder „Vorstufe der Schrift“,[14] die eine Grammatik besitzt, deren Regeln es zu erkennen gilt.[15] Jean-Claude Gardin macht hiervon am konkretesten Gebrauch, indem er eine Syntax und Morphologie des Ornaments konstruiert, um es beschreibbar zu machen.[16]

Als eines der bekanntesten und schönsten Bücher zum Ornament gilt die von dem Architekten und Kunstschriftsteller Owen Jones 1856 veröffentlichte „Grammatik der Ornamente“. Ziel seines Werkes ist es, das Publikum zu einer Kenntnis der der Kunst zugrunde liegenden allgemeinen Prinzipien zu führen.[17] Die Schönheit des Buches, die vor allem auf der künstlerischen Gestaltung und Anordnung der Muster- und Ornamentbeispiele beruht, hat seinen Textinhalt in der Rezeption zurücktreten lassen.[18] Eine Würdigung seiner Theorien wird ihm erst wieder in Ernst H. Gombrichs Standardwerk zum Ornament zuteil.[19] Gombrich betrachtet solche und andere Kunstformen als Sichtbarmachung von Denkformen. Dem Ornament nähert er sich wahrnehm ungspsychologisch. Gombrich schreibt, die Begriffe Muster, Ornament, Design und Dekoration seien – insbesondere in verschiedenen Sprachen – nicht voneinander zu trennen. Dementsprechend sind die zahlreichen von ihm besprochenen Beispiele sowohl Muster als auch Ornamente, Dessins oder Strukturen. Das Gemeinsame dieser Phänomene sei, so der Kunsthistoriker, ihre ordnungsstiftende Funktion.

Oleg Grabar, Historiker und Spezialist für islamische Kunst, geht es wiederum um eine andere Funktion des Ornaments und dabei insbesondere auch um seine ethische Dimension.

Diese letztgenannte Dimension des Ornaments (Musters) kommt in seiner Mittlerrolle zur Geltung. Denn seine Funktion sei es, zwischen Betrachter und (Kunst-)Gegenstand zu vermitteln, es solle den „Betrachter in etwas anderes als das Ornament selbst [...] verwickeln“.[20]

Das ethische Problem des Betrachters sei es nun, sich die Historizität der Interpretationen zu vergegenwärtigen und das Ornament zu nutzen, um „seine eigene Welt aufgrund seiner Kunstkenntnisse besser zu verstehen“.[21]

Gombrich und Grabar benennen zwar den Aspekt der Materialität und Technik auf unterschiedliche Weise, beziehen ihn jedoch nicht explizit in ihre weiteren Untersuchungen ein. Grabar spricht im Zusammenhang von Ikat-Stoffen von der inspirativen Kraft der Technik und Gombrich von der Notwendigkeit der Materialität.[22] Ohne es weiter auszuführen, räumt Gombrich dem „Textilgewerbe“ eine besondere Stellung ein. Das, was er in diesem Zusammenhang als „Ehe von Konstruktion und Dekoration“ bezeichnet, werde ich als textilkonstituierende Funktion des Musters beschreiben.[23]

Es ist vor allem die Mathematik, die für sich beansprucht, die Wissenschaft von den Mustern und das System schlechthin zu sein, um Muster zu erkennen, zu klassifizieren und nutzbar zu machen.[24] Spricht man in den Kunst- und Kulturwissenschaften vor allem vom Ornament, sind es in den Naturwissenschaften Muster – Patterns –, die untersucht werden. Interdisziplinäre Ansätze, die vom Phänomen oder Begriff ausgehen, sind hier jedoch auch eine Ausnahme. Eine solche bildete die Jahrestagung der Akademie Leopoldina mit dem Thema Musterbildung und Mustererkennung.[25] Wählt man den Begriff der Symmetrie, die als Wiederholungsvorschrift Teil des Musters ist, finden sich weitere interdisziplinäre Ausstellungen und Publikationen, die Kunst- und Kulturgegenstände mit einbeziehen.[26]

Die Kulturanthropologie des Textilen möchte nicht für sich beanspruchen, die Wissenschaft zu sein, die sich hauptsächlich und im Besonderen mit Mustererkennung und -klassifikation beschäftigt, vielmehr geht ihr Beitrag über die übliche Verwendung textiler Beispiele weit hinaus.[27] Um diesem Anspruch zu genügen, ist es allerdings erforderlich, die Textilien in ihrer ganzen Materialität wahrzunehmen.

Das Muster wird gemeinhin als Zweidimensionales wahrgenommen bzw. idealisiert, dargestellt und wissenschaftlich bearbeitet. Hiermit geht die Vernachlässigung des Materials und seiner Dreidimensionalität einher. Gerade textilwissenschaftliche Untersuchungen sollten jedoch Materialität und technische Genese berücksichtigen und das Muster

als einen Aspekt der Bekleidung, nicht als Zweidimensionales und Abstraktes betrachten. Die folgende Auswahl und Kritik der Quellen folgt dieser Vorgabe.

Hauptquellen der Bekleidungsforschung sind Originale, Bild- und Schriftquellen.[28] Die Bildquellen dominieren in den meisten Untersuchungen, für die Schriftquellen wurden zunehmend neue Bereiche erschlossen (amtliche Personenbeschreibungen, Nachlassinventare, Warenlisten, Reisebeschreibungen, Anzeigentexte, rechtsmedizinische Protokolle u.a.m.), die u.a. quantitative Analysen ermöglichen. Einzig die Originale werden in den Untersuchungen stark vernachlässigt.[29] Festzuhalten ist, dass jede Quellenauswahl von der Fragestellung abhängig gemacht werden muss, es sei denn, ein definiertes Quellenkonvolut soll bearbeitet werden. In beiden Fällen ist es sinnvoll, verschiedene Quellengattungen zu befragen und als Referenz zu nutzen. Zur Beurteilung der Quellen sind Kenntnisse der Produktionsbedingungen, der Darstellungen (ob in Form von Wort oder Bild) sowie der Textilproduktion und Verarbeitung von Bekleidung notwendig.[30]

Wahrnehmung ist kein unveränderliches Prinzip. Die Wahrnehmungsgewohnheiten des Menschen verändern sich. Auch die Perspektive als kulturelles Phänomen ist historisch bedingt und entsprechend konstruiert. Anhand der Darstellung von Stoffmustern in der Malerei lässt sich zeigen, dass der Wechsel von der mittelalterlichen Bedeutungsperspektive zur Zentralperspektive sich nicht für alle Bildelemente gleichzeitig vollzogen hat.

So zeigt eine um 1340 entstandene Wandmalerei eines Giotto-Schülers drei junge Frauen in gestreiften Gewändern.[31] Die Darstellung der diagonal über den Körper verlaufenden Streifen ignoriert sowohl Körperformen als auch die aus ihnen resultierenden Gewandfalten. Die Bedeutung der Streifen – in diesem Fall die Kennzeichnung von Prostituierten – soll betont werden. Eine andere Darstellung aus dem 15. Jahrhundert ist perspektivisch mit einem Fluchtpunkt angelegt, erkennbar an den Bodenfliesen. Dieser perspektivischen Verkürzung folgen die Muster der Gewänder der dargestellten Personen hingegen nicht, ihre Pracht als Mittel der Repräsentation soll nicht durch Falten oder Nähte gestört werden. Im 16. Jahrhundert werden alle Elemente – Architektur und Gewänder – zentralperspektivisch dargestellt, auch die Rollfalten des Rockes der Herzogin Katharina von Mecklenburg

von Lucas Cranach. Demzufolge ist das Muster des Brokatstoffes nur fragmentarisiert zu sehen, der Betrachterblick muss die fehlenden Teile ergänzen, was eine gewisse Schulung voraussetzt.

Für die Darstellungsformen der Stoffmuster und den verzögerten Übergang gibt es eine Erklärung, die weder auf das Unvermögen des Malers noch auf die noch vorzunehmende Schulung des Betrachters abzielt, sondern von den Textilien ausgeht. Da es technisch unmöglich ist, Kleidung so herzustellen, dass sie den besprochenen Darstellungen des 14. und 15. Jahrhunderts entspricht, ist umgekehrt davon auszugehen, dass die Darstellung angepasst wurde. Die jeweilige Bedeutung, die den Stoffmustern zugewiesen wird, steht im Vordergrund. Bis ins 16. Jahrhundert hinein unterschied man nicht zwischen Dekorations- und Kleiderstoffen.[32] Dementsprechend verarbeitete man auch großrapportige Stoffe, die für die Bespannung von Wänden verwendet wurden, gleichermaßen zu Kleidern. Der jeweiligen Kleidermode entsprechend wurde der Stoff zerschnitten, bzw. für große Schnittteile, wie die der Röcke, wurden Bahnen aneinander gesetzt und das Muster damit unterbrochen und teilweise unkenntlich gemacht. Die idealisierende Darstellungsform kann daher auch – neben der oben benannten Bedeutungsebene – als Hinweis auf das Empfinden der Maler und der Dargestellten für dieses unschöne Zerschneiden der Muster gedeutet werden.

Eine Abstimmung von Muster und Kleid wurde u.a. durch die Verwendung von Stoffen für Bekleidung und durch Fortschritte in der Schnitttechnik ermöglicht. Aber auch die Mode selbst konnte hierzu beitragen. In diesem Fall ist es die spanische Mode, die durch ihren streng geometrisierten Aufbau große Stoffflächen zeigt: Der Reifrock hat eine glatt gespannte Form erhalten, keine Falte stört den Musterverlauf. Die geschnittenen Herrenwesten des 18. Jahrhunderts zeugen von einem anderen Verständnis.[33] Der Schnitt wird in diesem Fall der Dekoration, der Musterung untergeordnet. Zwangsläufig leidet die Passform eines Kleidungsstückes, das Passen von Bekleidung, das Zusammenpassen von Körper und Kleid gemäß unseres heutigen Verständnisses, stellte jedoch noch kein Ideal dar. Der Körper wurde umgekehrt durch Unterkonstruktionen der Kleiderform angepasst.

Im 19. Jahrhundert findet ein grundlegender Wandel statt. Die Abbildung 1 zeigt das Oberteil eines Biedermeierkleides von 1842 aus gestreifter Seide. Die gesamte Weite des Brustausfalls wird in

Abb. 1: Oberteil eines Biedermeierkleides von 1842 aus gestreifter Seide.

die Taillenabnäher verlegt, die dementsprechend groß ausfallen. Das breite Streifenmuster verspringt hierdurch und betont – ungewollt – die Abnäher. Den heutigen Betrachter stört die Unterbrechung des Musters, für das damalige Empfinden lassen sich nur Vermutungen anstellen: Man legte keinen Wert auf dieses Detail, man nahm es billigend in Kauf, weil das Muster für das gesamte Kleid wichtiger war und man nicht in der Lage war, es technisch besser zu lösen; man verdeckte diese Stelle z.B. mit einem Tuch oder einem großen Kragen, der Berthe.

Durch einen Vergleich mit zeitgenössischen Darstellungen und einen Blick auf die Methoden der Schneiderei lassen sich diese Vermutungen überprüfen. Hierfür bieten sich die zahlreich überlieferten Modekupfer, die in ihren Darstellungen weniger idealisieren als die Malerei, an. Auf der Abbildung 2 aus den „Wiener Moden“ aus dem Jahr 1829 sind das Vorderteil des Kleidoberteils und der Rock aus gestreiftem Stoff gearbeitet. Die zeichnerische Darstellung idealisiert die Möglichkeiten des Zuschnitts und der Verarbeitung: Der Streifenverlauf wird ohne Berücksichtigung der Abnäher und Faltungen gezeigt. Weitere Vergleiche[34] stärken die Vermutung, dass man zu dieser Zeit zwar Wert auf den Musterverlauf legte, diesem Ideal jedoch aus technischen Gründen nicht entsprechen konnte. Zugunsten der Gesamtwirkung der großgemusterten Stoffe wurden diese Nachteile hingenommen. Verschiedene Entwicklungen, wie die Perfektionierung des Zuschnitts, die „Erfindung“ zahlreicher Schnittsysteme[35] und das „Entdecken“ der Passform, führten zu stimmigen Lösungen oder zu einer Tabuisierung bestimmter Muster-Schnitt-Kombinationen.

Die Anleitung für den Zuschnitt eines gestreiften Damenoberteils belegt beispielsweise, dass vierzig Jahre später, 1888, auf den Musterverlauf Wert gelegt wurde, selbst wenn der Schnittlagenplan nicht das abgebildete, idealisierte Ergebnis erbringen konnte.[36]

Man kombiniert nun bestimmte Stoffe nicht mehr mit bestimmten Schnittformen und definiert, welche Muster wie zu verarbeiten seien. Die traditionelle Schneiderei im 19. Jahrhundert hatte es sich zur Aufgabe gemacht, mittels der Kleidung ein körperliches und modisches Ideal zu erzeugen.[37] Hierfür musste auch die Stoffmusterung berücksichtigt werden:

„Wir haben [...] darauf hingewiesen, daß senkrechte Linien eine schlanke Erscheinung hervorrufen, waagerechte jedoch in die Breite wirken. Man wird daher für korpulente Figuren auf keinen Fall einen karierten Stoff nehmen, weil die Querlinien die Figur noch breiter machen.“[38]

Abb. 2: Kleid aus den „Wiener Moden“ von 1829.

Der entstandene Kanon für Musterthemen und -motive sowie Rapportgrößen und eine generelle Diversifizierung gehen mit der Industrialisierung und dem entstandenen Markt für Gebrauchsgüter einher. Kostengünstigere Produktionsverfahren – für Textilien ist die Entwicklung neuer Farbstoffe und die Verbesserung der Druckverfahren zu nennen – führten dazu, dass praktisch jeder Gegenstand mit Mustern und Ornamenten überzogen wurde.

Zu diesem Zweck entstand ein eigener Berufsstand: der Musterzeichner. Das Verhältnis zwischen Form und Inhalt war definiert, und das Muster musste dem Rechnung tragen. So wurde der Begriff der Mustergerechtigkeit neben technischen Vorgaben zentral in der Ausbildung des Musterzeichners.

„Und der Function des zu verzierenden Gegenstandes durch das Muster so zum Ausdruck zu verhelfen, dass man sogleich erkennt: dies ist eine Tapete und nur eine Tapete, dies ist ein Möbelstoff und nichts als ein Möbelstoff – das ist doch schließlich das Wichtigste und Hauptsächlichste, was einem Musterzeichner beigebracht werden muß.“[39]

Diese schriftlich fixierten Anweisungen dokumentieren den sich herausbildenden Kanon.[40] Ein anderer Autor schreibt am Ende des 19. Jahrhunderts über die „naturgemäße Musterung der Kleiderstoffe“, dass ihr Zweck sei, die „einförmige Fläche angenehm zu unterbrechen“, dabei müsse der Faltenwurf berücksichtigt werden und bei der Motivwahl sei zu bedenken, dass Früchte zu schwer für den Stoff seien und ihren Saft vergießen würden.[41] In dieser Hinsicht sind Streifen und Karos bedenkenlos für Bekleidung zu verwenden und genügen selbst den hohen Ansprüchen des Schulbeamten aus Charles Dickens' Roman „Harte Zeiten“ von 1854: Um die einzuhaltende Mustergerechtigkeit von Gebrauchsgegenständen zu erreichen, müsse es sich bei den Mustern um Abwandlungen mathematischer Figuren handeln.[42] Auf die Historizität dieser Vorgabe wird zurückzukommen sein.

Mit der Etablierung von Regeln zur Mustergerechtigkeit und -verarbeitung und ihrer schriftlichen Niederlegung avancieren diese zu einem Qualitätsmerkmal.[43] Bis heute gilt die Karo-Abrichtung als Zeichen hochwertiger Verarbeitung, da sowohl Zeit- als auch Arbeitsaufwand beim Zuschnitt und beim Nähen (man rechnet etwa zehn Prozent) höher als bei Unis oder anderen Dessins ausfallen. Durch Mischkalkulationen werden jedoch die Mehrkosten eines karierten oder gestreiften Kleidungsstückes aufgefangen und bleiben so dem Konsumenten verborgen.

Als Qualitätsmerkmal kann die mustergerechte Verarbeitung auch als Zeichen fortschreitender Perfektion in der Bekleidungsherstellung gelesen werden. Die Qualität eines Kleidungsstückes wird bei diesem Prozess nicht im Sinne einer längeren Haltbarkeit oder der Passform verbessert. Stattdessen geht es ausschließlich um ein visuelles, ästhetisches Merkmal. Beim „wertigen“ Herrensakko respektive -anzug müssen vordere und hintere Mitte, Brusttasche und Taschenpatten sowie Ärmel und Schulternähte im Karomuster abgestimmt sein. Die Abbildung 3 zeigt einen Anzug von Vivienne Westwood aus der Winterkollektion 2002/3. Das Exzentrische und Schrille als Kennzeichen der Westwood-

Kreationen beschränkt sich in diesem Fall auf die Kombination mehrerer Karomuster, die immer wieder in ihren Kollektionen auftauchen, und auf die Überlänge der Krawatte. Die Regeln der Schneiderkunst wurden eingehalten: Karo-Abstimmung an Hosenseitennähten, der vorderen Mitte der Weste, der Brusttasche und den Ärmeln des Sakkos.

Die Normen, die die Wertigkeit eines Kleidungsstückes festlegen, sind variabel. Sie beruhen auf wenigen geschriebenen und vor allem auf ungeschriebenen Übereinkünften. Im Gegensatz zur Mode, deren Gerüst sie in gewisser Weise bilden, verändern sich etablierte Normen nur langsam.

Der Modisch-Ambitionierte muss demzufolge einerseits die Normen kennen und sich andererseits fortlaufend über Trends informieren. Die Informationsquellen (Schneider, Zeitschriften, Handbücher, Ratgeberliteratur, Trend- und Imageberater u.a.m.) ändern sich, das Ziel, die Kleidung als Instrument der Identitätsfindung und -darstellung zu nutzen, bleibt.

Abb. 3: Anzug von Vivienne Westwood, Winterkollektion 2002/03.

Die Mode des beginnenden 21. Jahrhunderts ist vor allem durch die Idee des Kombinierens geprägt. Hierbei spielt häufig eine bewusste Verkehrung eine Rolle: Bad taste is good taste. In diesem Fall wird das Brechen von bestehenden Normen vorübergehend zur Mode erhoben, egal ob dies die Farb- und Musterkombinationen betrifft, Marken und Preisklassen ad absurdum führt oder „den guten Geschmack“ karikiert. Orthopädische Bekleidung (z.B. Gesundheitsschuhe), bunte Billigprodukte, Secondhandkleidung, Designerstücke, Handgeschneidertes oder -gestricktes u.a.m. werden zu einer Mode kombiniert, die immer schwerer einzuordnen und zu identifizieren ist.

Für das Beispiel des Karomusters kann dies bedeuten: Das billige Kleidungsstück eines Fashion-Discounters mit mangelhafter oder ohne Karo-Abstimmung kann, kombiniert mit Teurem, als Ironiesignal oder einfach als modische Aussage gelesen werden. Wenn aber z.B. Dries van Noten das Karomuster bewusst nicht abstimmt, sind das optische Ergebnis und die modische Absicht unter Umständen die gleichen – nur der Preis, ein wichtiger Bestandteil des modischen Systems, macht den Unterschied deutlich.

Das gezielte Aufbrechen der Regeln als modische Erscheinung, das Spiel mit Formen und Mustern und das Mittel der Fragmentarisierung in der Postmoderne ist erst durch die Kanonisierung möglich geworden. Die Tasche aus LKW-Planen, als Einzelstück bei der Schweizer Firma Freitag zu erwerben, stellte beispielsweise in einer anderen Umgebung ein Zeichen des Mangels dar. Die modische Verwendung von Polsterstoffen für Jacken oder Taschen ist erst durch die Differenzierung von Kleider- und Dekorationsstoffen möglich geworden. Die Kennzeichnung des gedruckten Karomusters als billiges Imitat des Gewebemusters ist die Grundlage für das Spiel mit Textilmusterungsverfahren und die anschließende erneute Kanonisierung, wie z.B. Schottenkaros als Drucke auf Nylonstrümpfen.

Muster von Kleiderstoffen fungieren in diesem Sinne als Mittler zwischen Träger und Betrachter, auch der Schnitt oder die Farbe als eingangs benannte Aspekte können diese Funktionen übernehmen bzw. werden diese in ihrer Zusammenwirkung betrachtet und nur wissenschaftlich künstlich isoliert.

Die Wechselwirkungen von Kleidermoden samt ihrer Muster, ihre Verarbeitung und ihre Darstellung sowie ihr Bedeutungswandel sind für die jeweilige Epoche zu bedenken. Anhand des Karo- und Streifenmusters und seiner Verarbeitung lässt sich ein Prozess kennzeichnen. Jedoch ist dieser Prozess der Ästhetisierung und langsamen Etablierung von Qualitätsmerkmalen nicht gleichermaßen auf alle Muster oder andere bedeutungsstiftende Aspekte zu übertragen.

Am gewählten Beispiel wird deutlich, in welcher Weise unterschiedliche Quellen sowie genaue technische Kenntnisse für die Interpretation im Sinne der Kulturanthropologie des Textilen nutzbar gemacht werden können.

Eine weitere Möglichkeit, sich dem textilen Muster methodisch und inhaltlich zu nähern, liefert die Befragung seiner epistemologischen Funktion. Eine phänomenologische Betrachtungsweise stellt das Karo, oder allgemeiner, das Orthogonale in andere Zusammenhänge.

Die Betrachtung textiler Karo- und Streifenmuster richtet sich dabei nicht auf ihr Zusammenwirken mit Träger, Kleidungsstück und der Mode, sondern in erster Linie auf ihre Erzeugung und deren Entstehu ngsbedingungen.

Beim so genannten Buntweben wird das Muster durch den Einsatz verschiedenfarbiger Kett- und Schussfäden erzielt. Durch Zettelbrief und Schussfolge werden die mustergenerierenden Farbwechsel bestimmt.[44] Gemäß der Anordnung und Einfärbung von Kette und Schuss entstehen Streifen- und Karomuster (z.B. Nadelstreifen und Schottenkaros) sowie Kleinmuster (z.B. Pepita und Hahnentritt).[45] Sigrid Barten schreibt, das Weben mit farblich unterschiedlichen Fäden sei die früheste Art der Gewebemusterung gewesen.[46] Gottfried Semper führt generell die Entstehung von Mustern auf diesen Farbwechsel zurück.[47] Eine Aussage, die sich schwerlich überprüfen lässt. Wichtiger als die Datierung der Entstehung scheint mir jedoch die Betonung des elementaren Charakters dieser Musterungsform.

Die einfachste Gewebebindung (im Wortsinn: sie benötigt nur ein Fach), die Leinwandbindung mit einer maximalen Anzahl an Bindungspunkten, wird im Allgemeinen nicht als Muster wahrgenommen. Erst die farbige Form betont die Vertikale und die Horizontale. Die entstehenden Muster wirken als Attraktoren der Wahrnehmung. Streifen wirken dynamisch u.a. durch die Bewegung, die das Auge ausführt, um Vorder- und Hintergrund auszumachen. Karos, insbesondere mit klarem Rapport, stiften Ordnung und vermitteln Ausgewogenheit. Das Spezifische des Gewebes – seine Binarität und Orthogonalität – tritt durch die farbige Fassung besonders klar hervor.

Diese orthogonale Struktur dominiert die menschliche Wahrnehmung. Es sind die

„Körper-Koordinaten (in der binären Zuordnung von Senkrechte und Waagerechte) [...], die das menschliche Blick- und Handlungsfeld und damit auch die Wegweiser der materiellen Kultur im Koordinatenkreuz der dualen Logik festlegen und räumlich verorten.“[48]

Die am Körper orientierte Wahrnehmung legt eine Bewegungsrichtung nahe. Statistische Bildanalysen weisen ein Vorherrschen horizontaler und vertikaler Linien in unserer Umgebung nach. Neben dem Horizont und der vertikalen Wuchsrichtung der Pflanzen sind es auch die vom Menschen geschaffenen Gebäude und Gegenstände, die diese Richtungen bevorzugen und hierdurch die Wahrnehmungspräferenz evolutionär verstärken.[49] Grundanliegen ist es, die Welt zu ordnen. Dafür wird die Welt auf zwei Dimensionen reduziert und gemäß von Übereinkünften werden Bezugssysteme geschaffen: Das perspektivische Gitternetz, das kartographische Gitternetz, das Koordinatensystem der Mathematik oder auch ganz simpel das Karo-Papier sowie die horizontalen und vertikalen Linien der Musiknotation, die die Tonorte festlegen.
Das Muster, jede erkennbare Form der Wiederholung, wirkt als Attraktor der Wahrnehmung. Gombrichs These besagt,

„daß unser Ordnungssinn dazu dient, die Regelmäßigkeiten unserer Umgebung zu entdecken und zu benutzen, Regelmäßigkeiten, die sich manchmal in unsere Erwartungen fügen oder manchmal nicht vereinbar sind.“[50]

Dieser Vorgang wird in der Kognitionswissenschaft als Musterdifferenzierung bezeichnet, eine lebensnotwendige Funktion, die der Komplexitätsreduktion dient. Mustersuche entspricht demzufolge lebenssicherndem Verhalten. Wie bereits angedeutet, ist auch das Sehen kein Vorgang passiver Wahrnehmung, sondern ein intelligenter Prozess aktiver Konstruktion. D.h. die Musterdifferenzierung beeinflusst weitere Mustererkennung und zieht weitere Musterbildungen nach sich.
Das Entdecken einer regelmäßigen Struktur, wie das Karo-Muster von Abbildung 4, löst in der Regel die Vermutung aus, dass ein Zweck erfüllt werden soll. Für Artefakte, die der Mensch mit Mustern versehen hat, wird die dekorativ-ästhetische Funktion in den Vordergrund gestellt. Aber es lassen sich auch andere Formen der Funktionalisierung benennen: Das Muster als Symbolträger, als Differenzierer, als Mittel der Distinktion, als Mittel der Oberflächengestaltung mit pragmatischem Zweck (z.B. Noppenmuster für Griffsicherheit, Frottéeschlingen zur Erhöhung der Saugfähigkeit). Für die Muster der Natur gilt die Sinnvermutung gleichermaßen. Bei dem Karo-Muster von Abbildung 4 handelt es sich um eine Querschnittsaufnahme eines Skelettmuskels. Erkennbar sind verschiedene Faserarten, deren Zusammenwirken in dieser speziellen Anordnung die Grundlage hochpräziser Muskelarbeit ist. Für wissen-

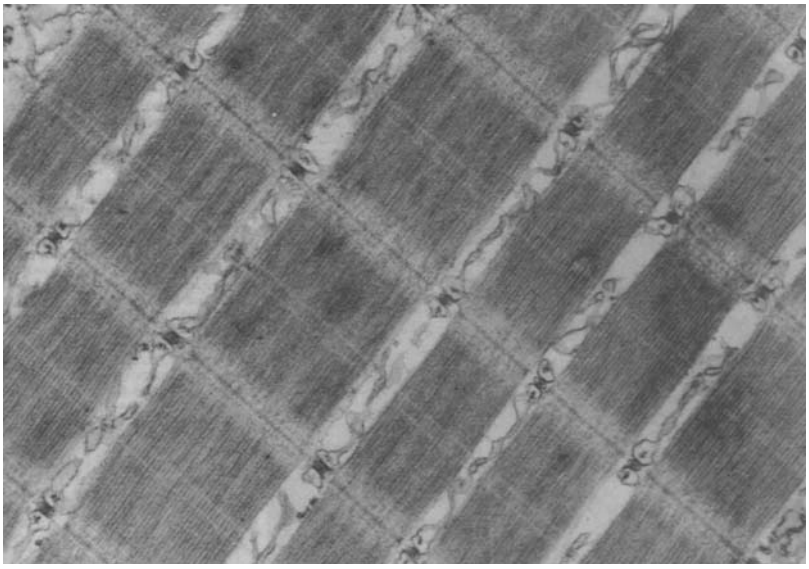


Abb. 4: Querschnittsaufnahme eine Skelettmuskels.

schaftstheoretische Überlegungen ist es unerlässlich, die Bedingungen der Mustererkennung zu bedenken. Bei elektronen-mikroskopischen Bildern, wie dem Beispiel des Skelettmuskels, stellt sich die Frage nach dem Einfluss technischer Mittel und ob es sich hierbei um „objektgetreue Abbilder oder Scheinstrukturen handelt".[51] Neben der ganz persönlichen Empfänglichkeit für bestimmte Muster ist die Bedeutung individueller und kollektiver Kulturprägung zu berücksichtigen: Die Präsenz bestimmter Muster, ob natürlich oder kulturell konstruiert, kann unterschiedliche Wahrnehmungspräferenzen ausbilden.

Das Muster kann in der – hier nur angedeuteten – Funktions- und Bedeutungsvielfalt in den unterschiedlichen Disziplinen als Grundphänomen bezeichnet werden – und dies nicht nur in Bezug auf textile Fragestellungen. Im Gegensatz zum Ornament ist es weniger theoriebelastet und nicht an die Kunstwissenschaft gebunden.

Es gilt, die Bedingungen menschlicher Wahrnehmung, Historizität, Konstruktivität und Konvergenz bei der Beurteilung der Quellen und für die Interpretation zu befragen. Auch die Naturwissenschaften unterliegen Moden und sind nicht frei von individuellen Präferenzen, kulturellen Prägungen und Veränderungen.

Zeitgenössische Mathematiker sagen, dass wir in einem Universum voller Muster leben und die Mathematik die Wissenschaft sei, die es uns erklären könne.[52] „In jedem Universum mit irgendeiner Art von Ordnung, das heißt in jedem Universum, in dem es Leben gibt, muß es notwendigerweise Muster und damit auch Mathematik geben.“[53]

Erinnern wir uns an die Romanstelle von Dickens: Nach heutigem mathematischen Verständnis kann jede Figur mathematisch beschrieben und demzufolge auch für die Musterbildung verwendet werden. Oleg Grabar weist ihnen eine wichtige Mittlerfunktion zu, Ernst H. Gombrich eine ordnungsstiftende Rolle, der Mathematiker Keith Devlin sagt: „Das Leben und insbesondere geistige Aktivitäten sind nur dadurch möglich, daß es bestimmte Regelmäßigkeiten gibt.“[54]

Wie auch immer man die Stellung der Mathematik innerhalb der Wissenschaft beurteilt, deutlich wird, dass das Muster von zentraler Bedeutung ist. Die Erkennung von Mustern gehört zur kognitiven Grundausstattung des Menschen. Die den Menschen umgebenden Kulturgüter und seine natürliche Umgebung sind voller Muster auf verschiedenen Ebenen, in verschiedenen Dimensionen.

Textilien, ihre Herstellung, Wahrnehmung und Darstellung schulen die Vorgänge der Mustersuche, -erkennung und -bildung und sind somit wichtiger Bestandteil des Erfahrungs- und Erkenntnisprozesses des Menschen. Daher ist es unerlässlich, sich den Mustern auch mit den Mitteln der Kulturanthropologie des Textilen zu nähern und sie nicht ausschließlich der Mathematik zu überlassen.

Anmerkungen

1 Siehe hierzu Werner Köhler (Hg.): Musterbildung und Mustererkennung. In: Nova Acta Leopoldina Band 67, Nr. 281. Halle (Saale) 1992, S. 382.

2 In meiner Dissertationsschrift „Muster ohne Wert“ habe ich dies ausführlich hergeleitet und erklärt. Zu den Disziplinen gehören sowohl Kunst- und Kulturwissenschaften als auch Naturwissenschaften, hier vor allem die Mathematik und die Kognitionswissenschaft.

3 Eine umfassende Bibliographie mit fast 2000 Titeln hat Dietmar Debes zusammengestellt: Das Ornament. Ein Schriftenverzeichnis. Leipzig 1956.

4 Z.B.: Rudolf Berliner und Gerhart Egger: Ornamentale Vorlagenblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts, Band 1–3. München 1981 (Erste Auflage 1926); Julius Lessing (Hg.): Die Gewebesammlung des K. Kunstgewerbemuseums. Berlin 1900.

5 Walter Crane: Linie und Form. Leipzig 1901; Edward Hulme: Principles of ornamental art. London 1878.

6 Die meisten Handbücher stammen aus dem 19. Jahrhundert und wurden bis ins 20. Jahrhundert wieder aufgelegt. Eine kleine Auswahl: James Ward: Principles of ornament. London 1896; Franz S. Meyer: Handbuch der Ornamentik. Leipzig 1983 (Unveränderter Nachdruck der zwölften Auflage von 1927); J. Hänselmann: Studien und Ideen über Ursprung, Wesen und Stil des Ornaments. Zürich, Leipzig 1889.

7 Crane: Linie und Form.

8 Das Granatapfelmuster und das Paisleymuster gehören wahrscheinlich zu den prominentesten. Siehe hierzu: Rudolf Reichelt: Das Granatapfelmotiv in der Textilkunst. Berlin 1956; Valerie Reilly: The Paisley Pattern. Glasgow 1987.

9 Hier sind es vor allem englischsprachige Publikationen, u.a.: Lewis F. Day: The Anatomy of Pattern. London 1887; Archibald H. Christie: Pattern designs. Oxford 1929.

10 Dorothy K. Washburn und Donald W. Crowe: Symmetries of culture. Seattle 1988.

11 Diese Wirkung gründet auf wahrnehmungsphysiologischen Gegebenheiten und wird historisch verstärkt. Vgl. hierzu: Ernst H. Gombrich: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Stuttgart 1982; Wolfgang von Wersin: Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit. Eine Morphologie des Ornaments. Ravensburg 1953.

12 Sigrid Barten (Hg.): Kreuz und Quer der Farben. Katalog Museum Bellerive. Zürich 1997, S. 12.

13 Michel Pastoureau: Des Teufels Tuch. Frankfurt a.M., New York 1995, S. 5.

14 Wersin: Das elementare Ornament, S. 25.

15 Christopher Alexander: Eine Muster-Sprache. Wien 1995; Keith Albarn: The Language of Pattern. London 1974; Zdenko Ritter Schubert von Soldern: Die Sprache des Ornaments. Darmstadt 1896; Jean-Claude Gardin: Code pour l'analyse des ornements. Paris 1978; Wersin: Das elementare Ornament; Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. München 1921[10].

16 Gardin: Code.

17 Owen Jones: Grammatik der Ornamente. Köln 1997, S. 23, Proposition 37.

18 Das Original erschien im Folioformat mit 112 chromolithographischen Tafeln, deren Farbqualität heute noch kaum zu übertreffen sei, so Hanebutt-Benz in der Einführung des zitierten Nachdrucks von 1997, S. 13.

19 Gombrich: Ornament, S. 62.

20 Oleg Grabar: Die ethische Dimension des Ornaments. In: Isabelle Frank und Freia Hartung (Hg.): Die Rhetorik des Ornaments. München 2001, S. 77–100, hier: S. 75.

21 Grabar: Ethische Dimension, S. 75

22 Grabar: Ethische Dimension, S. 72; Gombrich: Ornament, S. 76–79.

23 Gombrich: Ornament, S. 79.

24 Ian Stewart: Die Zahlen der Natur. Heidelberg, Berlin 1998, S. 11.

25 Köhler: Musterbildung und Mustererkennung.

26 Das Thema Symmetrie wurde umfassend bearbeitet, u.a. von: Hermann Weyl: Symmetrie. Basel, Stuttgart 1955; István Hargittai: Symmetry. Unifying Human Understanding. New York 1986; István Hargittai und Torvard C. Laurent (Hg.): Symmetry. London 2002; Claus Müller: Symmetrie und Ornament. Opladen 1985; Henning Genz: Symmetrie – Bauplan der Natur. München, Zürich 1987; Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft (Katalog). Band 1 und 2. Darmstadt 1986; Dorothy K. Washburn und Donald W. Crowe: Symmetries of culture, Seattle 1988; Klaus Mainzer: Symmetrie der Natur. Berlin, New York 1988; Ian Stewart und Martin Golubitsky: Denkt Gott symmetrisch? Basel 1993; Michael Field und Martin Golubitsky: Chaotische Symmetrien. Basel 1993.

27 Der ungarische Chemiker und Symmetrieforscher István Hargittai hat das Textile als Modell gewählt, um seinen Studenten die verschiedenen Symmetriegruppen nahe zu bringen. Anhand von traditionellen ungarischen Stickmustern zeigt er die sieben eindimensionalen und siebzehn zweidimensionalen Symmetrietypen. Für ihn ist der nachgewiesene, erzieherische Effekt der Anwendung fachfremder Analogien wichtig, nicht das Sticken. Demzufolge sucht er gezeichnete Stickmustervorlagen aus, keine textilen Stickereien. István Hargittai: The seven one-dimensional space-group symmetries. In: Journal of the Chemical Education Vol. 61, No. 12, 1984, S. 1033/1034; István Hargittai: The seventeen two-dimensional space-group symmetries in hungarian needlework. In: Journal of the Chemical Education Vol. 62, No. 1, 1985, S. 35/36. Ulf Grenander, der eine generelle Muster-Theorie geschrieben hat und von der beherrschenden Idee der Mathematik ausgeht, schreibt in Bezug auf die Muster der Weberei, dass es leicht sei, morphogenetische Gleichungen aufzustellen, da die Parameter überschaubar und stabil seien. Ulf Grenander: General Pattern Theory. Oxford 1993, S. 95–99.

28 Eine grundlegende Darstellung und Übersicht der Quellen der Bekleidungsforschung, bspw. analog zu Publikationen für Historiker zu den Hilfswissenschaften, bleibt ein Desiderat. Einzelne Aufsätze oder Kapitel zum Thema: Nina Gockerell: Schrift- und Bildquellen zur Erforschung ländlicher Kleidung. In: Waffen- und Kostümkunde 1994, Band 36, H. 1 und 2, S. 13–44; Birgit Haase: Kleider und Bilder von Kleidern. In: Waffen- und Kostümkunde 2002, Band 44, H. 1, S. 1–20; Lou Taylor: The study of dress history. Manchester 2002; Janet Arnold: A handbook of costume. London 1973; Naomi Tarrant: The Development of Costume. Edinburgh 1994.

29 In meinem Artikel „Akademisches Puppenspielen? – Für eine objekt-basierte Bekleidungsforschung“. In: Waffen- und Kostümkunde 2003, Band 45, H. 1, S. 77–96 beschreibe ich die Situation ausführlich.

30 Brigitte Klesses Publikation zur Seidenweberei des 14. Jahrhunderts stellt eine Ausnahme dar: textile Muster und Malerei sollen sich wechselseitig als Referenz dienen. Es handelt sich bei der aufwendig recherchierten Untersuchung um eine kunsthistorische Stilbestimmung, die sowohl die Datierung und Lokalisierung von Seidenstoffen als auch die stilistische Beurteilung von Gemälden zum Ziel hat. Anhand der textilen Muster können Werkstatt- und sogar Händezuweisungen getroffen werden. Brigitte Klesse: Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhundert. Bern 1967. Weitere Artikel, die sich mit der Einordnung von Bildquellen befassen: Aileen Ribeiro: Re-Fashioning Art: Some visual approaches to the study of the history of dress. In: Fashion Theory 2/1998, H. 4, S. 315–326. Emilie Gordenker: Is the history of dress marginal? Some thoughts on costume in seventeenth-century painting. In: Fashion Theory 3/1999, H. 2, S. 219–240. Naomi Tarrant: The portrait, the artist and the costume historian. In: Dress 1995, Vol. 22, S. 69–77.

31 An dieser Stelle wird jeweils nur der hierfür relevante Aspekt der Bilder benannt und weitere Beschreibungen und Interpretationen in diesem Zusammenhang vernachlässigt. Die Bilder finden sich in: Pastoureau: Des Teufels Tuch, S. 26. Wandmalerei eines Giotto-Schülers, um 1340, Bozen, San Domenico. François Boucher: A History of Costume in the West. London 1996, S. 214. „Ralph Neville, Earl of Westmorland and his children, c. 1410–30“. Erika Thiel: Geschichte der Mode. Augsburg 1990, S. 173. Bildnis der Herzogin Katharina von Mecklenburg von Lucas Cranach d.Ä., um 1514.

32 Heinrich Olligs: Tapeten. Band 1 und 2. Braunschweig 1970, S. 21.

33 Es handelt sich hierbei um vorgefertigte Stoffe, deren Musterung den Schnitt vorgeben: die Taschenpatten und Kanten der vorderen Mitte und der Kragen sind schon mit Mustern versehen. Eine Abbildung dieser „veste en pièces“ findet sich beispielsweise in: L'Album du Musée de la Mode et du Textile. Paris 1997, S. 46.

34 An dieser Stelle sei auf zwei weitere Beispiele mit karierten Stoffen verwiesen: Ein Biedermeierkleid aus kariertem Baumwollstoff von 1841, bei dem auch die Taillenabnäher nicht mit dargestellt sind, und die zeichnerische Darstellung der Karos, bei dem Faltenteil der Brustpartie technisch unmöglich ist. Eine Abbildung findet sich in: Voilà. Glanzstücke historischer Moden 1750–1960. Katalog des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. München 1991, S. 72 (dort ohne nähere Angaben zur Abbildung). Ein anderes Blatt der „Wiener Moden" von 1929 (Nr. 70, Modenbild XXIV) zeigt das Karomuster des Kleides, ohne Falten und Abnäher zu berücksichtigen. In: Angela Völker: Biedermeierstoffe. München, New York 1996, S. 11, Abb. 5.

35 Die Anzahl der Schnittsysteme nimmt ab 1850 drastisch zu. S. hierzu: Edward B. Giles: The Art of Cutting and History of English Costume 1896. Hrsg. von R. L. Shep. Lopez Island 1987; Wendelin Mottl: Die Grundlagen und die neuesten Fortschritte der Zuschneidekunst. Dresden 1905.

36 Janet Arnold: Patterns of Fashion 2. London 1977 (zuerst 1966), S. 10: „Front and back views of a striped bodice and a diagram showing the method of placing the bodice pattern on the cross grain of the material, from Weldon's Home Dressmaker for Striped Materials, August, 1888."

37 Das häufig abgewertete Handwerk der Schneiderei suchte sich aufzuwerten, indem es seine Methoden mit Titeln der Kunst oder der Wissenschaft belegte. Friedrich Biallas: Die Zuschneidekunst. Band 1. Herrengarderobe. Berlin 1919; Giles: The Art of Cutting; Mottl: Die Grundlagen.

38 Willi Leibold: Das Schneiderhandwerk. Nordhausen am Harz o.J., S. 404.

39 U.a. gab es in Deutschland eine eigene Zeitschrift: Die „Zeitschrift für Musterzeichner", die 14-tägig im Textil-Verlag erschien (Jg.1–6 von 1890–1896 sind in der Lipperheide'schen Kostümbibliothek einzusehen). Aus dieser Zeitschrift stammt das Zitat von Georg Bötticher („Der Musterzeichner" 2/1892, Nr. 11, S.70).

40 Neben den Fachzeitschriften für Musterzeichner gab es auch Monographien wie beispielsweise: Ferdinand Lieb: Handbuch für Musterzeichner. Wien, Leipzig 1900.

41 Franz Weidmann: „Die naturgemässe Musterung der Kleiderstoffe". In: Der Musterzeichner 2/1892, Nr. 16, S. 110–112, hier: S. 111. Eine ähnlich naturalistische Vorstellung hat Schulze: „[...] Ferner das enganschließende Damengewand, wo künstlich jede Falte, und Alles, die schöne Rundung der Formen beeinträchtigende, hinweggenäht und gebügelt ist, plötzlich besäet mit grossen, plastisch gezeichneten Blumenstücken, einem wandelnden Blumenständer gleich; oder endlich im Stoffdruck: Schnupftücher, mit den Bildnissen grosser Männer geschmückt!!!" Paul Schulze: Über Gewebemuster früherer Jahrhunderte. Leipzig 1896, S. 5.

42 Grabar zitiert die ganze Passage, um die ethische Dimension des Ornaments aufzuzeigen. Grabar: Ethische Dimension, S. 74.

43 Schon bei Leibold (ca. 1935) wird dem Zuschnitt von gestreiften und karierten Stoffen ein eigenes Kapitel gewidmet. Leibold: Das Schneiderhandwerk, S. 291–293. Die Bekleidungstechnische Schriftenreihe hat mehrere Titel zum Thema: Günter Göring, Karl F. Koller und H.-P. Werminghaus: Karo-Zuschnitt, Köln 1980; Günter Göring, H.-P. Werminghaus und Matthias Paas: Karo-Abrichten und Nähen. Köln 1985; Prof. Gast: Automatische Mustererkennung an Textilien. Köln 1986.

44 Die Kette eines Gewebes wird auch als Zettel bezeichnet, daher die Ableitung Zettelbrief sowie das Verb „anzetteln", das im eigentlichen Sinne „ein Gewebe durch Aufziehen der Kettfäden beginnen" bedeutet. Vgl. Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin, New York 1995, s.v. „Zettel".

45 Siehe hierzu: Lisa Adebahr-Dörel und Ursula Völker: Von der Faser zum Stoff. Hamburg 1989, S.112f; Alfons Hofer: Stoffe 2. Frankfurt a.M. 1994, S. 467f.
46 Barten: Kreuz und Quer der Farben, S. 9.
47 Gottfried Semper: Der Stil. Teil 1: Die textile Kunst. Hrsg. von Friedrich Piel. Mittenwald 1977 (Nachdruck der Ausgabe Frankfurt a.M. 1860), S. 228.
48 Aleida Assmann und Dietrich Hardt (Hg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt a.M. 1991, S. 76.
49 „Gehirn als Spiegel der Außenwelt". In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 8. Juli 1998, N3. Auch Piaget benennt – damals ohne statistischen Nachweis digitaler Bildverarbeitung – diese Richtungen als die stabilsten und am wenigsten beweglichen in unserer Umgebung, die unser natürliches Bezugssystem konstituieren. Jean Piaget und Bärbel Inhelder: Die Entwicklung des räumlichen Denkens beim Kinde. Stuttgart 1975, S. 438.
50 Gombrich: Ornament, S. 305.
51 Köhler: Musterbildung und Mustererkennung, S. 156.
52 Ian Stewart: Die Zahlen der Natur. Heidelberg, Berlin 1998; John D. Barrow: Die Entdeckung des Unmöglichen. Heidelberg, Berlin 2001; Keith Devlin: Muster der Mathematik. Heidelberg, Berlin 1998.
53 Barrow: Die Entdeckung des Unmöglichen, S. 284.
54 Devlin: Muster der Mathematik, S. 18.

Literatur

Albarn, Keith: The Language of Pattern. London 1974.
Arnold, Janet: Patterns of Fashion 2. London 1977 (zuerst 1966).
Assmann, Aleida und Dietrich Hardt (Hg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt a.M. 1991.
Alexander, Christopher: Eine Muster-Sprache. Wien 1995.
Barrow, John D.: Die Entdeckung des Unmöglichen. Heidelberg, Berlin 2001.
Barten, Sigrid (Hg.): Kreuz und Quer der Farben. Katalog Museum Bellerive. Zürich 1997.
Berliner, Rudolf und Gerhart Egger: Ornamentale Vorlagenblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts. Band 1–3. München 1981 (Erste Auflage 1926).
Biallas, Friedrich: Die Zuschneidekunst. Band 1. Herrengarderobe. Berlin 1919.
Boucher, François: A History of Costume in the West. London 1996.
Christie, Archibald H.: Pattern designs. Oxford 1929.
Day, Lewis F.: The Anatomy of Pattern. London 1887.
Debes, Dieter: Das Ornament. Ein Schriftenverzeichnis. Leipzig 1956.
Devlin, Keith: Muster der Mathematik. Heidelberg, Berlin 1998.
Field, Michael und Martin Golubitsky: Chaotische Symmetrien. Basel 1993.
Frank, Isabelle und Freia Hartung (Hg.): Die Rhetorik des Ornaments. München 2001.
Gardin, Jean-Claude: Code pour l'analyse des ornements. Paris 1978.
Gast, Prof.: Automatische Mustererkennung an Textilien. Köln 1986.
Genz, Henning: Symmetrie – Bauplan der Natur. München, Zürich 1987.
Giles, Edward B.: The Art of Cutting and History of English Costume 1896. Hrsg. von R. L. Shep. Lopez Island 1987.
Gombrich, Ernst H.: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Stuttgart 1982.
Gockerell, Nina: Schrift- und Bildquellen zur Erforschung ländlicher Kleidung. In: Waffen- und Kostümkunde 1994, Band 36, H. 1 und 2, S. 13–44.

Göring, Günter, Karl F. Koller und H.-P. Werminghaus: Karo-Zuschnitt. Köln 1980.
Göring, Günter, H.-P. Werminghaus und Matthias Paas: Karo-Abrichten und Nähen. Köln 1985.
Gordenker, Emilie: Is the history of dress marginal? Some thoughts on costume in seventeenth-century painting. In: Fashion Theory 3/1999, H. 2, S. 219–240.
Grabar, Oleg: The mediation of ornament. Washington 1992.
Grenander, Ulf: General Pattern Theory. Oxford 1993.
Haase, Birgit: Kleider und Bilder von Kleidern. In: Waffen- und Kostümkunde 2002, Bd. 44, H. 1, S. 1–20.
Hänselmann, J.: Studien und Ideen über Ursprung. Wesen und Stil des Ornaments. Zürich, Leipzig 1889.
István Hargittai: The seven one-dimensional space-group symmetries. In: Journal of the Chemical Education Vol. 61, No. 12, 1984, S. 1033/1034.
Hargittai, István: The seventeen two-dimensional space-group symmetries in hungarian needlework. In: Journal of the Chemical Education Vol. 62, No. 1, 1985, S. 35/36.
Hargittai, István: Symmetry. Unifying Human Understanding. New York 1986.
Hargittai, István und Torvard C. Laurent (Hg.): Symmetry. London 2002 .
Klesse, Brigitte: Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Bern 1967.
Köhler, Werner (Hg.): Musterbildung und Mustererkennung. In: Nova Acta Leopoldina Band 67, Nr. 281. Halle (Saale) 1992.
Kraft, Kerstin: Akademisches Puppenspielen? – Für eine objekt-basierte Bekleidungsforschung. In: Waffen- und Kostümkunde 2003, Band 45, H. 1, S. 77–96.
Kybalova, Ludmila, Olga Herbenova und Milena Lamarova: Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart. Gütersloh, Berlin u.a. 1975 (zuerst Prag 1966).
Leibold, Willi: Das Schneiderhandwerk. Nordhausen am Harz o.J.
Lessing, Julius (Hg.): Die Gewebesammlung des K. Kunstgewerbemuseums. Berlin 1900.
Mainzer, Klaus: Symmetrie der Natur. Berlin, New York 1988.
Meyer, Franz S.: Handbuch der Ornamentik. Leipzig 1983 (Unveränderter Nachdruck der zwölften Auflage von 1927).
Müller, Claus: Symmetrie und Ornament. Opladen 1985.
Musée de la Mode et du Textile (Hg.): L'Album du Musée de la Mode et du Textile. Paris 1997.
Olligs, Heinrich: Tapeten. Band 1 und 2. Braunschweig 1970.
Pastoureau, Michel: Des Teufels Tuch. Frankfurt a.M., New York 1995.
Piaget, Jean und Bärbel Inhelder: Die Entwicklung des räumlichen Denkens beim Kinde. Stuttgart 1975.
Reichelt, Rudolf: Das Granatapfelmotiv in der Textilkunst. Berlin 1956.
Reilly, Valerie: The Paisley Pattern. Glasgow 1987.
Ribeiro, Aileen: Re-Fashioning Art: Some visual approaches to the study of the history of dress. In: Fashion Theory 2/1998, H. 4, S. 315–326.
Schubert von Soldern und Zdenko Ritter: Die Sprache des Ornaments. Darmstadt 1896.
Semper, Gottfried: Der Stil. Teil 1. Die textile Kunst. Friedrich Piel (Hg.). Mittenwald 1977 (Nachdruck der Ausgabe Frankfurt a.M. 1860).
Stewart, Ian: Die Zahlen der Natur. Heidelberg, Berlin 1998.
Snodin, Michael und Maurice Howard: Ornament. A social history since 1450. London 1996
Ian Stewart und Martin Golubitsky: Denkt Gott symmetrisch? Basel 1993.
Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft (Katalog). Band 1 und 2. Darmstadt 1986.

Tarrant, Naomi: The Development of Costume. Edinburgh 1994.
Tarrant, Naomi: The portrait, the artist and the costume historian. In: Dress 1995, Vol. 22, S. 69–77.
Taylor, Lou: The study of dress history. Manchester 2002.
Thiel, Erika: Geschichte der Mode. Augsburg 1990.
Völker, Angela: Biedermeierstoffe. München, New York 1996.
Voilà. Glanzstücke historischer Moden 1750–1960. Katalog des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. München 1991.
Ward, James: Principles of ornament. London 1896 .
Washburn, Dorothy K. und Donald W. Crowe: Symmetries of culture. Seattle 1988
Weidmann, Franz: „Die naturgemässe Musterung der Kleiderstoffe“. In: Der Musterzeichner 2/1892, Nr. 16, S. 110–112.
Wersin, Wolfgang von: Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit. Eine Morphologie des Ornaments. Ravensburg 1953.
Weyl, Hermann: Symmetrie. Basel, Stuttgart 1955.
Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. München 1921.

Abbildungen

Abbildung 1: Privatbesitz, Galerie Ruf AG, Schweiz.
Abbildung 2: Ludmila Kybalova, Olga Herbenova und Milena Lamarova: Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart. Gütersloh, Berlin u.a. 1975 (zuerst Prag 1966), S. 446, Nr. 747.
Abbildung 3: Fashion Today. International men’s wear Nr. 1/2002, S. 27.
Abbildung 4: W. Stoiber, Universität Salzburg. Frankfurter Allgemeine Zeitung 5.11.1997, N1.

Autorinnen und Autoren

Vera Bendt

Studium der Ethnologie, Judaistik und Anthropologie in Frankfurt am Main, Jerusalem, Addis Ababa, Berlin mit Studienaufenthalten in den USA. Promotion 1972. Museumswissenschaftlerin am Jüdischen Museum Berlin. Lehraufträge an der Freien Universität Berlin, Technischen Universität Berlin und Universität Potsdam sowie Lehrbeauftragte am Institut für Textilgestaltung und ihre Didaktik/ Kulturgeschichte der Textilien an der Universität Dortmund seit WS 1994/1995. Projektleiterin der 2007 geplanten Ausstellung „Die Afrika-Sammlung im Deutschen Textilmuseum Krefeld". Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Themen aus dem Bereich Jüdisches Museum Berlin, Sammlungen; Geschichte der Juden in Berlin; Museumswissenschaft; afrikanische Textilien.

Publikationsauswahl:

Judaica-Katalog. Abteilung Jüdisches Museum. Hrsg. Berlin Museum. Berlin 1989.

Die Lehre des Judentums und ihre schützende Hülle. Ein Rückblick bis zu den Schriftrollen von Qumran. In: Gabriele Mentges und Heide Nixdorff (Hg.): Textil – Körper – Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 2: Kultische Textilien im Vorderen Orient und im Judentum. Dortmund, Berlin 2001, S. 79–112.

Jüdische Textilkunst im neueröffneten Jüdischen Museum Berlin. In: Weltkunst, Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten 71/10. München 2001, S. 1564–1566.

Daniela Biermann

Ausbildung zur Weberin und Webgestalterin. Studium der Vergleichenden Textilwissenschaft (kulturgeschichtlich) und Geschichte an der Universität Dortmund sowie Kunstgeschichte an der Universität Bochum. Seit 1999 regelmäßig Lehraufträge an der Universität Dortmund. 2000–2002 Volontariat am ethnologischen Linden-Museum, Stuttgart, Abteilung Lateinamerika. Regelmäßig Führungen und museumspädagogische Begleitprogramme im Linden-Museum. 2000, 2001 und 2004 Forschungsaufenthalte in Peru (PALPA-Projekt, Palpa bzw. MUNSA, Arequipa) zur Materialaufnahme für die Dissertation mit verschiedenen Reisestipendien (DAAD; DAI-KAVA, Bonn). Seit 2001 Vorträge bei verschiedenen universitären Instituten und städtischen

Einrichtungen sowie auf Tagungen in Deutschland und Spanien. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Museologie; Archäologie; Altamerikanistik (Andenraum); Textile Techniken; ethnologische und archäologische Textilien.

Publikationsauswahl:

Tejidos de la cultura Nasca. Informe intermedio de los objetos textiles de las excavaciones de Palpa. In: Actas II Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos. Barcelona 2002, S. 347–358.
Graben – Bergen – Bearbeiten: Nasca-zeitliche Textilien aus dem PALPA-Projekt, Südperu. Ein Zwischenbericht. In: Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde zu Leipzig. Im Druck.
Ofrendas textiles de un cementerio de Nasca temprano de Huacapuy/Camaná. In: Actas III Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos. Im Druck.

Christopher Breward

B.A. in History of Arts (1987), Courtauld Institute of Art. M.A. in Design History (1992) und Promotion in Design History (1998), Royal College of Art, London. Breward ist stellvertretender Forschungsleiter im Victoria & Albert Museum in London und Visiting Professor in Historical and Cultural Studies, London College of Fashion, University of the Arts. Er hat mit dem British Council die Wanderausstellung “Twenty First Century Dandy“ und in Kooperation mit dem Museum of London die Ausstellung “The London Look“ konzipiert, zu der ein gleichnamiger Ausstellungskatalog erschienen ist. Sein derzeitiges Forschungsinteresse konzentriert sich auf die Bedeutung von Mode in der Entwicklung des Londoner West Ends von 1945 bis 1979.

Publikationsauswahl:

The Culture of Fashion. Manchester 1995.
The Hidden Consumer. Manchester 1999.
Fashion. Oxford 2003.

Jennifer Craik

B.A. mit Auszeichnung im Fach Sociological Research von der Australian National University in Canberra mit den Hauptfächern Sociology, History und Psychology (1974). Promotion in Social and Political Sciences (1984) an der University of Cambridge. Craik ist Associate Professor am Institut für Cultural and Media Studies an der Griffith University (Brisbane, Australien) sowie Professorin am Institut für Communications and Cultural Studies an der University of Canberra. Sie ist seit

1980 an der Griffith University in verschiedenen Positionen tätig und war u.a. Forschungsmitglied im Australian Key Centre for Cultural and Media Policy. Ihre Forschungsschwerpunkte konzentrieren sich auf unterschiedliche Aspekte zeitgenössischer Kultur und Kulturpolitik wie Mode, Tourismus und Populärkultur. Zur Zeit arbeitet sie an dem Buchprojekt „Fashion: The Key Concepts", das bei Berg erscheinen wird.

Publikationsauswahl:

Resorting to Tourism. Cultural Policies for Tourist Development in Australia. Sydney 1989.
The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion. London und New York 1994.
Uniforms Exposed: From Conformity to Transgression. Oxford und New York 2005.

Daniel Devoucoux

Studium der Geschichte, Germanistik, Soziologie und Mathematik in Paris. Promotion 1987 an der Sorbonne, Paris. Seit 1996 freie publizistische Tätigkeit und Lehrtätigkeit im Bereich Kulturwissenschaft (Kulturanthropologie der Bekleidung) an Universitäten in Dortmund, Mainz, Köln und Münster. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Kulturanthropologie, insbesondere der internationalen Bekleidungsgeschichte; Kleidung in Film/Medien, Filmgeschichte, Modetheorien.

Publikationsauswahl:

Das Cindarella Syndrom. Hollywood oder die neue Garderobe des Unterhaltungsfilms. In: Kritische Berichte 4/2000, S. 26–39.
Das Fest des vierzehnten Juli in Paris. Zur politisch-kulturellen Anatomie eines Spektakels. In: Hessische Blätter für Volkskunde 2001, S. 39–65.
Altkleidermarkt: Globalisierung und Krise. In: Huse, Birgitta (Hg.): Von Kopf bis Fuß. Münster 2004, S. 97–115.

Elke Gaugele

Studium der Empirischen Kulturwissenschaft, Geschichte und Politik in Berlin und Tübingen. Promotion 1999 im Fach Volkskunde/ Europäische Ethnologie an der Universität Wien (Schurz und Schürze. Kleidung als Medium der Geschlechterkonstruktion. Köln, Wien, Weimar 2002). Seit 1997 Hochschulassistentin an der Universität zu Köln in der Abteilung Textilgestaltung/-wissenschaft am Institut für Kunst und Kunsttheorie. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Mode, Körper und Konsum an der Schnittstelle materieller und visueller Kultur; Ethnographische Feldforschung und performative Verfahren im

Cross-Over wissenschaftlicher und künstlerischer Prozesse; historische und aktuelle Konstruktionen von (Gender-)Identitäten durch Kleidung und Körper.

Publikationsauswahl:

Mit Kristina Reiss (Hg.): Jugend, Mode und Geschlecht. Die Inszenierung des Körpers in der Konsumkultur. Frankfurt am Main, New York 2003.

Unter dem Kleid sitzt immer Fleisch. Plastische Körper und formende Blicke der Kleiderreformbewegung um 1900 (dt.); There is always Flesh beneath the Dress. Sculptural Bodies and shaping Perceptions of the 1900 Reform Movement in Clothing (engl.). In: Patricia Brattig (Hg.): Femme Fashion 1780–2004. Stuttgart 2003, S. 58–83.

Style-Post-Pro-Duktionen. Paradoxien des Samplings. In: Gabriele Mentges; Birgit Richard (Hg.): Schönheit der Uniformität. Frankfurt a.M., New York 2005, S. 221–236.

Anne-Marie Grundmeier

Studiengang für das Lehramt an berufsbildenden Schulen in Textil- und Bekleidungstechnik, Englisch und Deutsch mit einem Jahr berufsbegleitendem Praktikum in der Textil- und Bekleidungsindustrie und dem Bekleidungshandwerk. Promotion 1995 („Evas neue Kleider – Damenoberbekleidung: ökologisch kompatibel"), Auszeichnung der Dissertation mit dem Förderpreis der Wilhelm Lorch Stiftung. Professorin für Haushalt/Textil mit dem Schwerpunkt Textil an der PH Freiburg. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Mode; Bekleidungstechnologie und ihre textildidaktische Umsetzung. Aktuelles Forschungsvorhaben ist das „Modenähen in der Schule – Realität und Chancen" mit einer Erhebung des Nähens im Fach Mensch und Umwelt an den Realschulen Baden-Württembergs, Zeitraum: November 2004 bis Dezember 2005. Textiltechnologie, Textilökologie und ihre textildidaktische Umsetzung.

Publikationsauswahl:

Fleece – funktionelle Maschenwaren für Outdoorbekleidung. In: Textilstunde II Nr. 146, Dietzenbach 2004, S. 1–6.

Otto macht in Mode und Ökologie. In: ...textil... Wissenschaft Forschung Unterricht (2004) 3, S. 23–33.

Neue Konzeptionen für Textilarbeit an allgemeinbildenden Schulen in Baden-Württemberg. In: Gudrun Schreiber; Ute Hayen (Hg.): Textile Berufsausbildung in der globalen Netz-Werk-Gesellschaft. Quantität – Qualität – Verantwortung. Bielefeld 2004, S. 85–97.

Birgitta Huse

Studium der Ethnologie (auch Empirische Kulturwissenschaften) in Tübingen, London (SOAS) und Freiburg. Feldforschung 1989/90 in Mexiko in Koordination mit dem mexikanischen Bildungsministerium SEP als Stipendiatin von DAAD und SRE (Auswärtiges Amt, Mexiko) mit abschließender Promotion zum Einfluss des Tourismus auf das Textilhandwerk der Chamula in Mexiko (1993). Seit 1997 Lehrbeauftragte am Institut für Textilgestaltung und ihre Didaktik/ Kulturgeschichte der Textilien der Universität Dortmund; seit 2001 internationale Forschungskooperation mit ECOSUR und CONACYT in Mexiko, Forschungen zu Indianischem Textilhandwerk und Tourismus sowie Migration vom Hochland von Chiapas zur Halbinsel Yucatán; weiterer Arbeitsschwerpunkt Interkulturelles Lernen.

Publikationsauswahl:

Der Einfluß des Tourismus auf das Textilhandwerk der Chamula in Mexiko. Bonn 1994.

Interkulturelles Lernen. Materialien für offene Unterrichtsformen. Reihe Praxis Impulse. Westermann-Verlag. Braunschweig 2003.

Kleidertausch in Mexiko: Neue Kleidung für Indianer – Secondhand-Kleidung für Touristen. In: Birgitta Huse (Hg.): Von Kopf bis Fuß – Ein Handbuch rund um Körper, Kleidung und Schmuck für die interkulturelle Unterrichtspraxis. Münster u. a. 2004, S. 299–310.

Heike Jenß

Studium der Vergleichenden Textilwissenschaft (kulturgeschichtlich), Kunstgeschichte und Amerikastudien in Dortmund, Bochum und Glasgow. Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am Institut für Textilgestaltung und ihre Didaktik/Kulturgeschichte der Textilien an der Universität Dortmund, Dissertation im Rahmen des Forschungsprojekts „Uniform in Bewegung“ über Konsum- und Inszenierungspraktiken in der Sixties-Szene. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Mode; Konsum und Identität; Kleidung und Zeit; Uniformität.

Publikationsauswahl:

Identity-Wear. Über Authentizität in Kleidern. In: Elke Gaugele und Christina Reiss (Hg.): Jugend, Mode und Geschlecht. Frankfurt am Main 2003, S. 169–186.

Sixties Dress Only! The Consumption of the Past in a Youthcultural Retro-Scene. In: Alexandra Palmer, Hazel Clark (Hg.): Old Clothes, New Looks. Oxford 2005, S. 177–195.

Customize Me! Anmerkungen zur Massenindividualisierung in der Mode. In: Gabriele Mentges und Birgit Richard (Hg.): Schönheit der Uniformität. Frankfurt a.M., New York 2005, S. 199–219.

Susan B. Kaiser

B.A. Studium in Textiles and Clothing an der University of Texas, Austin (1974). Promotion in Textiles and Clothing an der Woman's University Texas (1977). Professorin und Leiterin des Faches Textiles and Clothing sowie Professorin in Women and Gender Studies an der University of California in Davis. Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre konzentrieren sich auf Modetheorie, Cultural Studies und die Interaktion von Wissenschaft und Gesellschaft.

Publikationsauswahl:

The Social Psychology of Clothing: Symbolic Appearances in Context (2. überarbeitete Auflage). New York 1997.

Minding appearances. Style, truth, and subjectivity. In: Joanne Entwistle; Elizabeth Wilson (Hg.): Body Dressing. Oxford und New York 2001, S. 79–102.

Mit Kathleen Huun: Fashioning innocence and anxiety: Clothing, gender, and symbolic childhood. In: D. T. Cook (Hg.): Symbolic Childhood. New York 2002, S. 183–208.

Karyl Ketchum

B.A. in Art Studio von der University of California in Davis (1998). M.A. in Cultural Studies von der University of California in Davis (2002). Karyl Ketchum ist Visual Artist und Doktorandin im Fachbereich Cultural Studies an der University of California in Davis. In ihrer Dissertation mit dem Arbeitstitel „Technovisual Formalism: Representation in a Digital Age" untersucht sie Technologien von Sichtweisen und Sichtweisen auf Technologien, indem sie die kulturellen Verständnisse von Geschlecht, Ethnizität und „Whiteness" hinterfragt. Im Rahmen dieses Projekts arbeitet Ketchum an einem experimentellen Kurzfilm mit dem Titel „Technology Gazing". Ihre Forschungsinteressen konzentrieren sich auf die Themen Technologie und Neue Medien, postmoderne Theorie, Mode und Semiotik.

Publikationsauswahl:

Mit Susan Kaiser: Consuming fashion as flexibility: Metaphor, cultural mood, and materiality. In: Ratneshwar, S. und Mick, D. (Hg.): Inside Consumption. London, New York 2005 (im Erscheinen).

Kerstin Kraft

Studium der Vergleichenden Textilwissenschaft (kulturgeschichtlich), Geschichte und Kunstgeschichte in Dortmund und Bochum. Promotionsstipendiatin an der Universität Dortmund, Promotion 2002. Seit 1997 Lehrtätigkeit am Institut für Textilgestaltung und ihre Didaktik/ Kulturgeschichte der Textilien. Freiberufliche Tätigkeit für Museen und Galerien in den Bereichen Konzeption und Realisierung. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Textile Grundphänomene/Formen der Bekleidung; Grundlagen der Bekleidungsforschung; Mode und Bekleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. Vorbereitung eines Forschungsprojektes zur objektbasierten Bekleidungsforschung.

Publikationsauswahl:

Akademisches Puppenspielen? – Für eine objektbasierte Bekleidungsforschung. In: Waffen- und Kostümkunde, 45. Band, Jahrgang 2003, Heft 1, S. 77–96.

Textile Patterns and Their Epistemological Functions. In: Textile: The Journal of Cloth & Culture, Volume 2, Issue 3, November 2004, S. 274–289.

Bürgerliche Kleidung von Innen und Außen. In: Ausst. Kleider machen Leute, Rheinisches Industriemuseum, Hrsg. vom Landschaftsverband Rheinland. Siegburg 2002, S. 18–25.

Anna K. Kuhn

B.A. in German Studies, Queens College, City University of New York (1966), M.A. in German Studies, Middlebury College (1967) und Promotion in German Studies an der Stanford University (1977). Kuhn ist Professorin in Women and Gender Studies an der University of California in Davis. Lehrschwerpunkte: Feministische Theorie, Gender und Literatur sowie Gender und Film. Mit ihrem Buch "Christa Wolf's Utopian Vision: From Marxism to Feminism" (Cambridge University Press, 1988) publizierte sie die erste englischsprachige Untersuchung über diese prominente ostdeutsche Autorin. In ihren gegenwärtigen Arbeiten befasst sie sich mit der Identitätssuche deutsch-jüdischer Frauen in Post-Shoa Deutschland.

Publikationsauswahl:

Mit Barbara Wright (Hg.): Playing for Stakes: German-Language Drama in Social Context. Oxford, Providence 1994.

Women's Writing Since 1989: New Concepts of National Identity. In: Jo Catling (Hg.): History of Womens Writing in Germany, Austria, Switzerland. Cambridge University Press 2000, S. 233–253.

Voices from the Margin: Minority Writing in Germany. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Vol. 124, 2001 (Was bleibt von der Gegenwartsliteratur), S. 115–139.

Gertrud Lehnert

Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Romanistik, Germanistik, Kunstgeschichte in Bonn. Promotion 1985. Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Potsdam. Veröffentlichungen der letzten Jahre vor allem in den Bereichen Gender Studies und Kulturwissenschaft einschließlich der Modegeschichte und -theorie.

Publikationsauswahl:

Frauen machen Mode. Modeschöpferinnen vom 18. Jahrhundert bis heute. Dortmund 1998, München 2000.
Wir werden immer schöner. Lesbische Inszenierungen. Berlin 2002.
Wie wir uns aufführen ... Inszenierungsstrategien von Mode. In: Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Hrsg. Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 265–271.

Regina Lösel

Studium der Vergleichenden Textilwissenschaft (kulturgeschichtlich), Philosophie, Kunstgeschichte und Kulturwissenschaft in Dortmund, Bochum und Leipzig. Promotionsprojekt zum Thema „Kleidung und Bewegung zwischen 1850–1914 am Beispiel bürgerlicher Straßenkleidung“, das seit Dezember 2003 in der Graduiertenförderung des Cusanuswerkes unterstützt wird. Forschungs- und Publikationssch werpunkte: Kostüm- und Modeforschung; Bauhaustextilien; Textilien als Phänomen in Texten, Sprache und Metaphern. Veröffentlichungen zu Bewegungsformen von Bekleidung im 19. Jahrhundert; über die Bauhausweberei; zum Zusammenhang von Textilien, Texten und textilen Metaphern und zu Bildteppichen des Spätmittelalters.

Publikationsauswahl:

Texte und Textilien am Beginn der Neuzeit. In: Mitteilungen des Instituts für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg, Heft 5. Augsburg 2000, S. 25–43.
Die Textildesignerin Otti Berger. Vom Bauhaus zur Industrie. In: Gabriele Mentges und Heide Nixdorff (Hg.): Textildesign. Voysey – Endell – Berger. Band 3. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Textil – Körper – Mode. Dortmund, Berlin 2002, S. 215–294.
Von der Unmöglichkeit, Textilien stillzustellen. In: Andreas Gelhard, Ulf Schmidt und Tanja Schultz (Hg.): Stillstellen. Medien, Aufzeichnung, Zeit. Schliengen 2004, S. 169–179.

Karin Mann

Lehramtsstudium an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg. Promotionsaufbaustudiengang mit den Fächern Mode- und Textilwissenschaft, Soziologie und Psychologie an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg und der Universität Heidelberg. Promotion mit dem Thema „Jugendmode und Jugendkörper. Die Modeseite der Zeitschrift Bravo im Spiegel vestimentärer Ikonografie und Ikonologie". Seit 2003 wiss. Assistentin an der Universität Dortmund am Institut für Textilgestaltung und ihre Didaktik/Kulturgeschichte der Textilien. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Kulturgeschichte von Jugendmode und -körper; jugendkulturelle Moden; Mode und Medien; Didaktik des Mode- und Textilunterrichts.

Publikationsauswahl:

Jugendmode und Jugendkörper. Die Modeseite der Zeitschrift Bravo im Spiegel vestimentärer Ikonografie und Ikonologie. Baltmannsweiler 2002.
Jeansschnitte – Jeansformen – Jeanskörper. In: Schmidt, Doris (Hg.): Jeans – Ein Kleidungsstück macht Mode. Baltmannsweiler 2004, S. 113–126.
„So wirst Du ein echter Popper" – Analyse und Interpretation einer historischen Jugendkultur. In: ...textil... Wissenschaft, Forschung, Unterricht. 3/2004. S. 1–8.

Gabriele Mentges

Studium der Ethnologie, Volkskunde, Philosophie und Soziologie. Studienaufenthalt in Paris (Musée de l'Homme). Promotion 1986. Konservatorin am Württembergischen Landesmuseum. Seit 1996 Professorin für Kulturgeschichte der Bekleidung am Institut für Textilgestaltung und ihre Didaktik/Kulturgeschichte der Textilien an der Universität Dortmund. Forschungsschwerpunkte: Körper- und Kleidungsgeschichte in europäischen Kulturen; Museologie; industrielle Alltagskultur; Ausstellungen. Publikationen zur Geschichte der Kleidungskonfektion, der Beziehung von Körper, Kleidung und Technik (Coolness), Schmuckgeschichte, Geschlecht und materieller Kultur, Kitsch, Reklamegeschichte.

Publikationsauswahl:

Konsum und Zeit. Zur Archäologie des Modejournals am Beispiel des Trachtenbuches von Matthäus Schwarz. In: Angela Borchert und Ralf Dressler (Hg.):
Vestimentäres Mapping. Trachtenbücher und Trachtenhandschriften des 16. Jahrhunderts. In: Waffen- und Kostümkunde 2004, H.1, S. 19–38.
Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800. Heidelberg 2004, S. 57–71.
Mit Birgit Richard (Hg.): Schönheit der Uniformität. Frankfurt a.M., New York 2005.

Dagmar Neuland-Kitzerow

Studium der Geschichte und Ethnographie (Volkskunde) in Berlin. Promotion 1988 zum Forschungsthema „Kleidung und Kleidungsbedingungen werktätiger Klassen und Schichten in der Großstadt Berlin zwischen 1918 und 1932/33“. Kustodin am Museum Europäischer Kulturen Berlin – SMPK. Forschungsschwerpunkte: Kleidung und Textiles Sachgut; Alltagskultur; Migrationsprozesse; Wissenschaftsgeschichte. Veröffentlichungen zu Kleidung und Kleidungsalltag, Museumsgeschichte und Ausstellungsprojekten.

Publikationsauswahl:

„... denn niemand kann sagen, wo die Kunst beginnt und wo die Arbeit des täglichen Lebens endet“. Das Wirken Rudolf Virchows für das „Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“. In: Zwischen Charité und Reichstag. Rudolf Virchow. Mediziner, Sammler, Politiker. Begleitbuch zur Ausstellung „Virchows Zellen. Zeugnisse eines engagierten Gelehrtenlebens in Berlin“. Geraldine Saherwala, Thomas Schnalke, Konrad Vanja und Hans-Joachim Veigel (Hg.). Berlin 2002, S. 113–123.

Facetten der DDR-Mode. Eine Spurensuche zwischen „sozialistischem Bekleidungsstil“, internationaler Orientierung und der Realität im Alltag. In: Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Siegfried Müller (Hg.). Oldenburg 2002, S. 99–107.

Mit Martina Krause und Karoline Noack: Ethnografisches Arbeiten in Berlin. Wissen schaftsgeschichtliche Annäherungen. In: Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge. Heft 31/ 2003, S. 7–12.

Alexandra Palmer

B.A. in Kunstgeschichte von der Universität Toronto (1979). M.A. in Costume and Textiles von der Universität New York (1981) und Promotion in Designgeschichte an der Universität Brighton (1995). Sie ist Nora E. Vaughan Fashion Costume Curator in der Abteilung Textilien und Kostüme im Royal Ontario Museum in Toronto. Neben der Neukonzipierung der permanenten Textil- und Kostümausstellung, die 2005 eröffnet wird, hat sie zuletzt im Royal Ontario Museum die Ausstellung „Elite Elegance: Couture Fashion in the 1950s“ geplant. Sie arbeitet derzeit an einem Buch über 20th Century Culture and Couture in Toronto.

Publikationsauswahl:

Couture & Commerce: The Transatlantic Fashion Trade in the 1950s. Vancouver 2001 (ausgezeichnet mit dem Clio Award).

Fashion. A Canadian Perspective. Toronto 2004.

Mit Hazel Clark (Hg.): Old Clothes, New Looks: Second Hand Fashion. Oxford 2005.

Nicole Pellegrin

Promotion in Geographie und Geschichte. Historikerin und Anthropologin am CNRS/ENS (Centre nationale de la recherche scientifique) im Bereich Historische Anthropologie des 16.–19. Jahrhunderts. Professorin am Institut de l'Histoire moderne et contemporaine in Paris. Mitbegründerin der SIEFAR (Société Internationale étude des femmes de l'Ancien Régime) und der MUSEA (Virtuelles Museum der Frauen- und Gendergeschichte). Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Jugendvereine und ihre Feste, Textilkultur, Orte der Frauenarbeit (Manufakturen, Kloster usw.), Frauengeschichte (Schwerpunkt: historisches Frauengedächtnis).

Publikationsauswahl:

Les vêtements de la liberté. Abécédaire des pratiques vestimentaires francaises de 1780–1800. Mit einem Nachwort von Daniel Roche. Aix-en-Provence 1989.
Hg.: Veufs et veuves dans la France de l'Ancien Régime.(Colloque de Poitiers, Juni 1998). Paris 2003.
Hg.: Les femmes dans la société francaise au 20ème siècle. Paris 2001.
Histoires d'historiennes (dir.) Actes du séminaire du groupe «Femmes et histoire» de l'IHMC. Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne 2005.

Bärbel Schmidt

Lehramtsstudium Textilwissenschaft, Anglistik und Kunst an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. 1995 Stipendiatin in dem von den Universitäten Oldenburg, Krakau und Oxford initiierten Tempus-Projekt „Civil Society and Social Change in Europe after Auschwitz", daraus hervorgehend Promotion (1998–2000). Seit 2001 Wissenschaftliche Angestellte an der Universität Dortmund. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Didaktik; Spurensicherung, Alltagskultur; Museologie; Stigmatisierung durch Bekleidung, besonders Gefangenenkleidung; Industriearchäologie.

Publikationsauswahl:

Die blutigen Kleider des Marinko Gagro – Spurensicherung als eine Methode ästhetischer Bildung. In: Manfred Blohm: Diskussionsbeiträge zur Ästhetischen Bildung. Köln 2002, S. 139–154.
Textile Realien als Quellen der Erinnerung und Dokumente der Geschichte. In: Gedenkstättenrundbrief Nr. 112/5/2003, S. 13–23 und Nr. 113/6/2003, S. 3–9. Hg. Stiftung Topographie des Terrors. Berlin 2003.
„Puppen zur Erinnerung an die Weizacker Tracht". In: www.bkge.de/weizackertracht, Oldenburg 2004.

Annemarie Seiler-Baldinger

Studium der Ethnologie, klassischen Archäologie und europäischen Ur- und Frühgeschichte. Promotion in Ethnologie. Bis 1999 Abteilungsleiterin Amerika, Museum der Kulturen Basel, Schweiz. Bis 2001 Lehrbeauftragte für Ethno-Technologie an der Universität Basel, Schweiz. Gastdozentin für Kulturanthropologie des Textilen an der Universität Dortmund. Zahlreiche Publikationen zur Textilforschung sowie zur Ethnographie Südamerikas. Arbeitet zur Zeit an einer Kulturgeschichte der Hängematte. Weitere Projekte: Kultur, Geschichte und Sprache der Yabarana im Orinoko-Ventuari-Gebiet Venezuelas.

Publikationsauswahl:

Textil: Technik – Design – Funktion. Basel 2000.
Mobilität mit Tradition. In: Living in Motion: Design und Architektur für flexibles Wohnen. Vitra Design Museum. Weil am Rhein 2002, S. 172–195.
Reperti tessili ingannevoli. In: Textiles: intrecci e tessuti dalla preistoria europea. Servicio Beni Culturali. Ufficio Beni Archeologici. Trento 2003, S. 53–63.

Jutta Zander-Seidel

Studium der Kunstgeschichte an der Universität Erlangen-Nürnberg, Promotion 1979, Lehraufträge, freiberufliche Tätigkeit, seit 1995 Leiterin der Abteilung Textilien und Schmuck am Germanischen Nationalmuseum. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Historische Kleidungsforschung, speziell zur Frühen Neuzeit; Kunst und Kulturgeschichte der Textilien. Laufende Projekte: Neukonzeption der Dauerausstellungen zur textilen Kunst- und Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Germanischen Nationalmuseum, unter besonderer Berücksichtigung gattungsübergreifender Aspekte sowie kultur- und sammlungsgeschichtlicher Fragestellungen.

Publikationsauswahl:

Kleiderwechsel. Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. Nürnberg 2002.
Des Bürgermeisters neue Kleider. In: Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel. Petersberg 2004, S. 55–61.
Brauchen wir einen Kopf? Zur Wahrnehmung historischer Textilien im Museum. In: Anti-Aging für die Kunst. Restaurieren – Umgang mit den Spuren der Zeit. Germanisches Nationalmuseum. Ausstellungskatalog. Nürnberg 2004, S. 81–87.

TAFEL 1

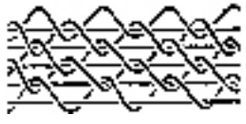
EINHÄNGEN

Grundform
(nur in Verbindung mit Nachbartour stoffbildend)

Einfaches Einhängen (waagrecht/senkrecht)

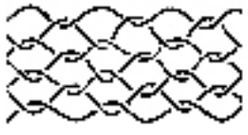
Zahl der möglichen Variationen:
$2^{2(0+1)}=2^2=4$

Einhängen mit Einlage
(nur 2/2 waagrecht)



Strukturidentisch mit:
Einhängendem Wulsthalbflechten

Variation 1:
11/11



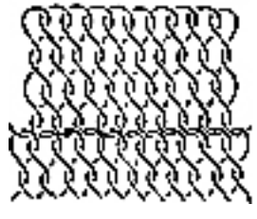
Wenn senkrecht, dann identisch mit:
Einhägesprang 11/11

Variation 2:
2/2

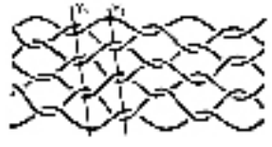
Wenn senkrecht, dann identisch mit:

Einhängesprang 2/2

Zweifach eingehängtem Sanduhrverschlingen
(=Vierfach verhängtes Verschlingen = Zweifach doppelschlaufiges verhängtes Verschlingen)



Variation 3 und 4:
(nur in Kombination möglich)
2/11 und 11/2



Achse Y_1: 2/11
Achse Y_2: 11/2

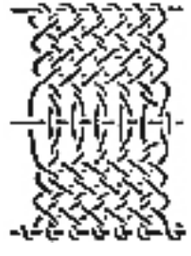
Überspringen von 1 bis n Reihen (waagrecht/senkrecht)

Zahl der möglichen Variationen:
$2^{2(n+1)}$

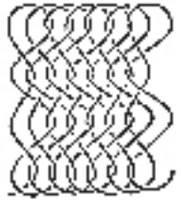
Beispiel:
Überspringen einer Reihe
1:3/3

Wenn senkrecht, dann strukturidentisch mit:

Einhängesprang
(nur mit Überspringen von max. 2 Reihen)

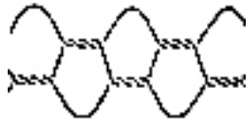


Eingehängtem verhängten Sanduhrverschlingen
(=Mehrfaches doppelschlaufiges verhängtes Verschlingen)

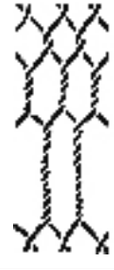


Mehrfaches Einhängen (waagrecht/senkrecht)

Beispiel:
Dreifaches Einhängen



Wenn senkrecht, dann strukturidentisch mit:
Mehrfachem Einhängesprang



TAFEL 2

VERSCHLINGEN I

Grundform und Verhältnis zu Nachbartouren

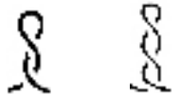
Alle Formen können mit Einlage gearbeitet sein

Dann strukturgleich mit:
Wulsthalbflechten

Grundform der Schlinge
(als Tour nicht stoffbildend, sofern nicht mit Nachbarmasche verhängt oder mit benachbarter Tour verbunden)

Einfache Schlinge
(S- oder Z-kreuzig)

Mehrfache Schlinge
(S- oder Z-kreuzig)



2-fach 3-fach

(noch keine Abb. vorhanden)

4-fach

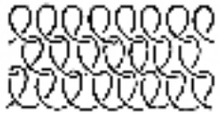
Doppelschlaufige Schlinge
(S- oder Z-kreuzig oder alternierend S+Z)

Verhältnis zur Nachbattour
oder weiter entfernten Touren

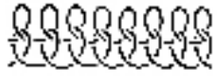
Verhältnis zur Nachbartour
oder weiter entfernten Touren

Verhältnis zur Nachbartour
oder weiter entfernten Touren
(nur durchstechend möglich)

Einfaches Verschlingen



Durchstechendes Verschlingen



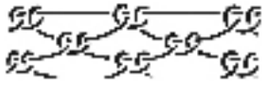
Beispiel:
Zweifaches Verschlingen

Doppelschlaufiges Verschlingen

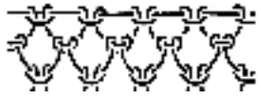
(noch keine Abb. vorhanden)

Bei Überspringen von Maschenbögen strukturgleich mit:

Halbem asymmetrischen Knoten

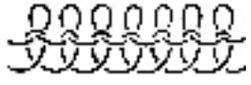


Halbem symmetrischen Knoten



Umfassendes Verschlingen

Vorderseite



Rückseite

Strukturgleich mit:
Stricken mit verschränkten Maschen

Vorderseite

Rückseite

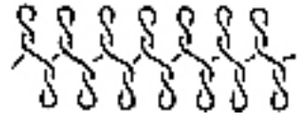
Beispiel:
Zweifaches durchstechendes Verschlingen

(noch keine Abb. vorhanden)

Beispiel:
Zweifaches umfassendes Verschlingen

(noch keine Abb. vorhanden)

Zweifaches doppelschlaufiges Verschlingen

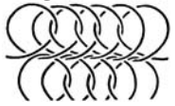


VERSCHLINGEN II

Verhältnis zu Nachbarmaschen und -touren
(Überspringen von Touren in allen Formen möglich)

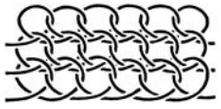
Verhängtes Verschlingen
(bis zum n-ten Umlauf verhängt möglich)

Einfaches verhängtes Verschlingen



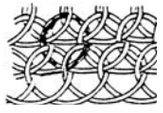
Beispiel: im dritten Umlauf verhängt

Durchstechendes verhängtes Verschlingen



Beispiel: im zweiten Umlauf verhängt

Doppelt durchstechendes verhängtes Verschlingen



Umfassendes verhängtes Verschlingen

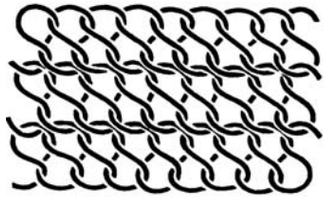
Beispiel: im zweiten Umlauf verhängt

nur 2:111 strukturgleich mit: **Häkeln (Luftmaschen)**

Mehrfach verhängtes Verschlingen
(einhängend, durchstechend oder umfassend möglich; bis zum n-ten Umlauf gleichmässig oder ungleich verhängt möglich)

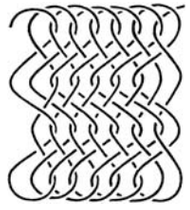
Strukturgleichheiten untereinander und mit: **Senkrechtem Einhängen mit Überspringen von Reihen, Einhängesprang**

Beispiel: **Zweifaches verhängtes Verschlingen = Sanduhrverschlingen**



Sonderform: **Kordelverschlingen**

Beispiel: **Zweifach eingehängtes verhängtes Sanduhrverschlingen**



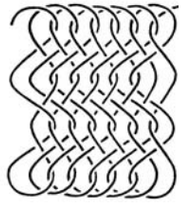
strukturgleich

Doppelschlaufiges verhängtes Verschlingen
(einhängend, durchstechend oder umfassend möglich; bis zum n-ten Umlauf gleichmässig oder ungleich verhängt möglich)

Beispiel: **Im zweiten und dritten Umlauf verhängtes doppelschlaufiges Verschlingen**

Mehrfaches doppelschlaufiges verhängtes Verschlingen
(einhängend, durchstechend oder umfassend möglich; bis zum n-ten Umlauf gleichmässig oder ungleich verhängt möglich)

Beispiel: **Zweifaches doppelschlaufiges verhängtes Verschlingen**



TAFEL 4

VERKNOTEN

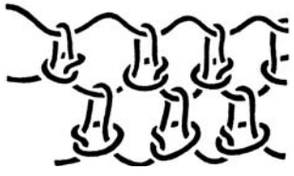
Freie Knoten

Finger- und Pfahlbauknoten
(je nach Lagerung auf Maschenbogen)

Fingerknoten

Pahlbauknoten

Schlüpfknoten

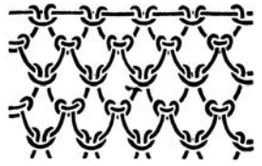


Verhängter Schlüpfknoten

Übergangsformen

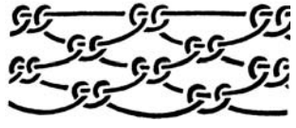
Strukturgleich mit:
Einfaches Verschlingen mit Überspringen von Maschenbogen

Halber symmetrischer Knoten



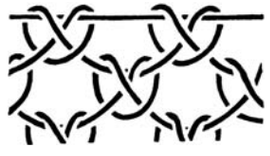
ziehen → strukturgleich

Halber asymmetrischer Knoten



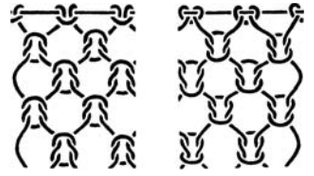
ziehen → strukturgleich

Zweischlaufiger gekreuzter Knoten

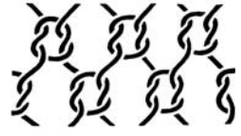


Feste Knoten

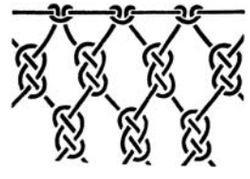
Symmetrischer Knoten



Aysmmetrischer Knoten (Altweiberknoten)



Zweischlaufiger Flachknoten



Verschobener symmetrischer Knoten

Weber- und Filetknoten
(je nach Lagerung auf Maschenbogen)

Weberknoten

Filetknoten

Dreischlaufiger Flachknoten
(nur eintourig möglich)

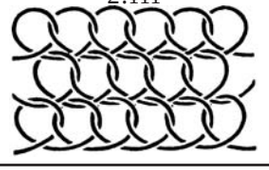
TAFEL 5

HÄKELN UND STRICKEN

Häkeln

Ausgangsform:
Luftmasche
(eintourig)

Strukturgleich mit:
Verhängtem Verschlingen
2:111



Kettenmasche
(mehrtourig)

Sonderform:
Zweischlaufige Luftmasche

(noch keine Abb. vorhanden)

Feste Masche
(in vielen Variationen möglich)

Stäbchenmasche
(halbe, ganze, einfache, doppelte, n-fache)

Stricken

Maschen liegen horizontal auf Nadel

Rechte und linke Maschen

rechte Masche

linke Masche

Strukturgleich mit:
Umfassendem Verschlingen

Verschränkte Masche

Vorderseite

Rückseite

Maschen liegen auf Stiften
(einzeln fixiert, vertikal, beschränkte Breite möglich)

Zweidimensional
(rechts, links und verschränkt möglich)

(noch keine Abb. vorhanden)

Dreidimensional:
Schnurstricken
(in vielen Variationen möglich)

Strukturidentisch mit:
Gehäkelten Schnüren, kompakten dreidimesionalen Kordel- und Schlaufengeflechten

FLECHTEN MIT AKTIVEM UND PASSIVEM SYSTEM

(Halbflechten)

Durchstechen des einen Systems

Strukturgleich mit:
Nähen und Sticken,
Randparallelem Zwirnspalten
passiv-aktiv

Wickeln

Strukturgleich mit gleichnamigen Kettenstoffverfahren des Eintrags

Aktives System:
Maschenform
Passive(s) System(e) pro Wickelung:
1 oder mehrere alternierend

Binden

1 aktives System, 2 passive Systeme

(Aktives System parallel zu passivem System oder diagonal zu 2 passiven Systemen. Passive Systeme liegen recht- oder schrägwinkelig übereinander und werden auch alternierend oder gestaffelt gebunden.)

2 oder mehr aktive Systeme, 1 oder mehr passive Systeme

(Alle aktiven Systeme können umkehren. Passive Systeme liegen recht- oder schrägwinkelig zu den anderen passiven Systemen und werden auch alternierend oder gestaffelt gebunden.)

Wulsthalbflechten

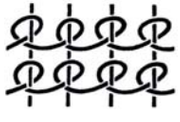
Siehe Wulsthalbflechten

Umschlingendes Wickeln

Einfaches Umwickeln

(Beispiel: S-gerichtet)

Einfaches



(Beispiel: Z-kreuzig)

Mehrfaches Umwickeln

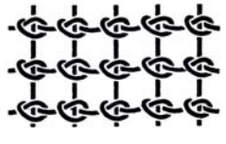
(Beispiel: Z-gerichtet)

Verhängtes

Doppelschlaufiges

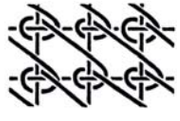
(Beispiel: S- und Z-kreuzig)

Verknotendes Wickeln



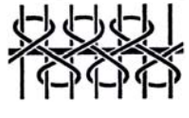
Umschlingendes Binden

Einfaches



(Beispiel: diagonal zu passiven Systemen)

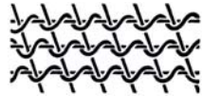
Doppelschlaufig



(Beispiel: gestaffelt)

Verknotendes Binden

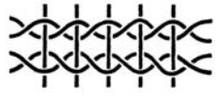
Umwicklendes Binden



(Beispiel: parallel zum passiven System)

Wenn aktives System diagonal, dann strukturgleich mit:
Dreirichtungsgeflecht

Zwirnbinden
(2 aktive Zwirne)



(Beispiel: S- und Z-kreuzig)

3 + mehr aktive Elemente (Kimmen)

Flechtbinden

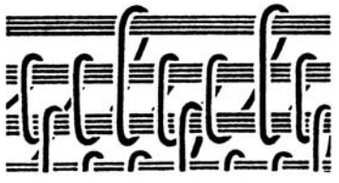
Strukturgleich mit: Zwirnbinden des Eintrags bei Kettenstoffen

WULSTHALBFLECHTEN

(Aktives System kann parallel, diagonal oder kombiniert zum passiven System geführt, und es kann mehr als ein passives System erfasst werden)

Umfassendes Wulsthalbflechten

Umwickelndes Wulsthalbflechten
(je nach Art des Wickelns zahlreiche Variationen möglich)



Beispiel: auf benachbarte Elemente übergreifend

Einhängendes Wulsthalbflechten
(einhängend oder umfassend)

Wenn in die Maschenbögen des aktiven Elements eingehängt, dann strukturgleich mit: Verschlingen mit Einlage

Einhängen in Maschen des aktiven Elements

Umfassung des aktiven Elements

Kreuzweise einhängendes Wulsthalbflechten

Beispiel: fortlaufend umwickelnd

Verschlingendes Wulsthalbflechten

Wenn in die Maschenbögen des aktiven Elements eingehängt, dann strukturgleich mit: Verschlingen mit Einlage

Einfaches

Mehrfaches

Beispiel: zweifach

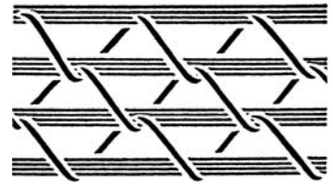
Doppelschlaufiges

Verknotendes Wulsthalbflechten
(je nach Knotenform zahlreiche Variationen möglich)

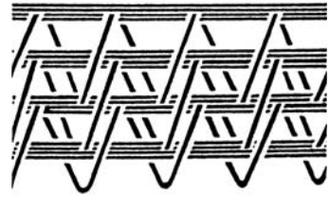
Beispiel: mit doppelschlaufigem Knoten

Durchstechendes Wulsthalbflechten

Durchstechend eingehängendes Wulsthalbflechten



Durchstechend umwickelndes Wulsthalbflechten



Strukturgleich mit: Nähen und Sticken

FLECHTEN MIT AKTIVEN SYSTEMEN

(Echtes Flechten)

Flechten in 2 Richtungen

- **Randparalleles Flechten**
  - Stukturgleich mit: Leinenschlag in Klöppelei, Flechtsprang, Flechten des Eintrags bei Kettenstoffen, Weben (Leinwand-, Köper- und Atlasbindung), Alternierendem Halbweben
  - Stakenflechten
    - Strukturgleich mit: Weben (Reps)
- **Diagonalflechten** X
  - Zweidimensional
    - Zweidimensionales Zopfflechten — Beispiel: Neunerzopf
    - Sonderform
    - Zweidimensionales Schlaufenflechten (nur gerade Zahlen)
  - Dreidimensional
    - Schlauchgeflechte (nur gerade Zahlen) — Beispiel: in Köperbindung
    - Kompakte Kordel- und Schlauchgeflechte (nur gerade Zahlen)
      - Strukturgleich mit: Gestrickten und gehäkelten Schnüren
- **Zopf-, Kordel- und Schlauchflechten**
  - X wenn länger als breit: führt zu und ist strukturgleich
- **Zwirnflechten** (aktiv-passiv und passiv-aktiv)
  - Beispiel: Aktiv-passiv, Z-kreuzig
  - Beispiel: Aktiv-aktiv
    - Strukturgleich mit: Zwirnbindesprang, Zwirnspalten, Klöppeleiartige Verfahren
- **Zwirnspalten** (aktiv-passiv und passiv-aktiv)
  - Verhängtes — Beispiel: mit Zwirnpaaren
  - Randparalleles — Beispiel: aktiv-aktiv
    - Strukturgleich mit: Zwirnbinden der Kette, Durchstechen des einen Systems, Finger- und Brettchenweben, Reservierendem Halbweben
  - Diagonales — Beispiel: alternierend aktiv-passiv
    - Strukturgleich mit: Zwirnflechten aktiv-aktiv, Zwirnbindesprang

Flechten in 3 und mehr Richtungen

- Dreirichtungsgeflecht
  - Strukturgleich mit: Klöppeln
- Vierrichtungsgeflecht
  - 5 und mehr Richtungen

Kombination von 2- und Mehrrichtungsgeflechten

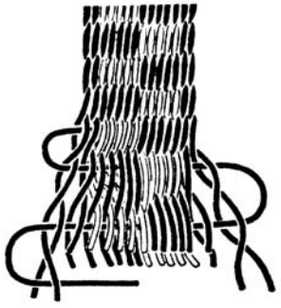
- Klöppeleiartige Verfahren — Beispiel: Kreuzen und Drehen
  - Strukturgleich mit: Zwirnflechten, Zwei- und Dreirichtungsflechten, Flechten des Eintrags, Zwirnbindesprang, Alternierendem Halbweben, Weben (Leinwandbindung)
- Macramé — Beispiel: mit symmetrischem Knoten

KETTENSTOFFVERFAHREN I

Kette aktiv

Zwirnbinden der Kette
(nur mit losen Fadenenden möglich)

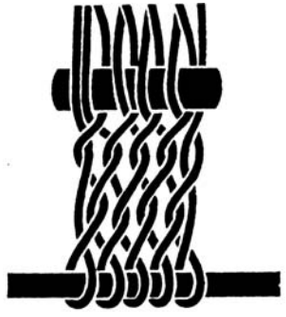
Beispiel:
S- und Z-Richtung



Strukturgleich mit:
Brettchen- und Fingerweben,
Reservierendem Halbweben,
Randparallelem Zwirnspalten,
Zwirnbinden des Eintrags,
Zwirnbinden beim Halbflechten

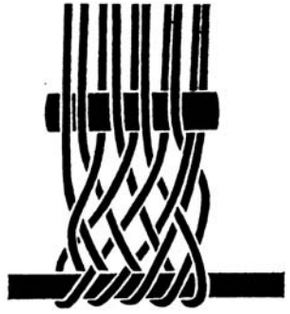
Sprang

Einhängesprang



Strukturgleich mit:
Einhängeverfahren

Flechtsprang



Strukturgleich mit:
Zweirichtungsflechten,
Zopfflechten,
Alternierendem Halbweben,
Flechten des Eintrags,
Weben

Zwirnbindesprang

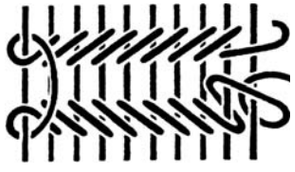
Strukturgleich mit:
Zwirnflechten,
Zwirnspalten,
Klöppeleiartigen Verfahren

KETTENSTOFFVERFAHREN II

Kette passiv

Wickeln des Eintrags

Einfaches + mehrfaches



Beispiel: S- und Z-kreuzig

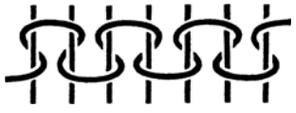
Strukturgleich mit:
Einfachem und mehrfachem Umwickeln beim Halbflechten

Mit Überspringen (bzw. Kreuzen) von Kettfäden

Beispiel: Kreuzen von 3 Kettfäden

Strukturgleich mit :
Teppichknüpfen (asymmetrische Knoten, wenn aufgeschnitten)

Umkehrendes Wickeln



Beispiel: mit gleicher Spannweite

Teilweise strukturgleich mit:
Teppichknüpfen (symmetrischer Knoten, wenn aufgeschnitten)

Umschlingendes Wickeln

Beispiel: doppelschlaufig über 2 Kettfäden

Strukturgleich mit:
Umschlingendem Wickeln beim Halbflechten

Knoten des Eintrags

Strukturgleich mit:
Verknotendem Wickeln beim Halbflechten

Beispiel:
mit Fingerknoten

Zwirnbinden des Eintrags

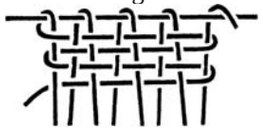
Strukturgleich mit:
Zwirnbinden der Kette, Zwirnbinden über 1 passives System beim Halbflechten

Beispiel:
Z-Richtung

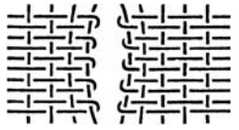
Flechten des Eintrags
(inkl. Wirken und Partialstoffe)

Strukturgleich mit:
Alternierendem Halbweben, Weben (Leinwandbindung, Reps), Zweirichtungsflechten, Stakenflechten, Klöppeln (Leinenschlag)

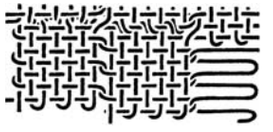
Beispiel:
Durchgehend



Beispiel:
Schlitzwirkerei



Beispiel:
Partialstoffbildung



Kettenstoffspitzen:

können aus allen Verfahren (ausser Partialstoffen) kombiniert hergestellt werden

HALBWEBEN

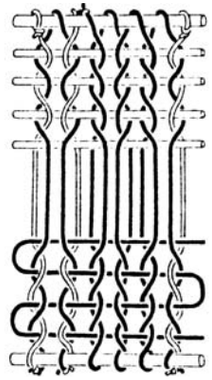
Alternierendes Halbweben

Beispiel:
Bildung des 1. Fachs
mit Trennstab

Strukturgleich mit:
Randparallelem Flechten,
Weben (Leinwandbindung),
Flechten des Eintrags

Reservierendes Halbweben

Beispiel:
Verdrehung der Kettfäden

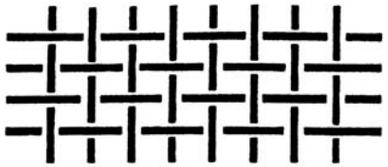


Strukturgleich mit:
Randparallelem Zwirnspalten,
Zwirnbinden der Kette,
Finger- und Brettchenweben,
Weben (Dreher- und Leinwandbindung)

BINDUNGSFORMEN

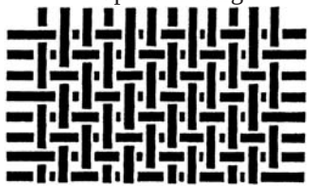
Grundbindungen und ihre Ableitungen

Leinwandbindung



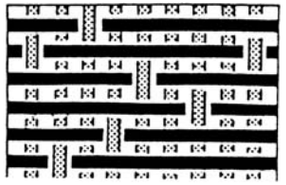
Strukturgleich mit:
Randparallelem Flechten,
Diagonalflechten,
Flechten des Eintrags,
Flechtsprang, Wirken,
alternierendem Halbweben

Köperbindung



Strukturgleich mit:
Randparallelem Flechten,
Diagonalflechten

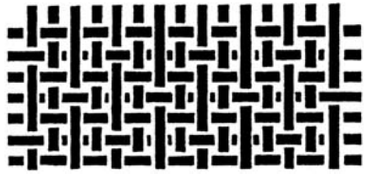
Atlas- oder Satinbindung



Strukturgleich mit:
Randparallelem Flechten,
Diagonalflechten

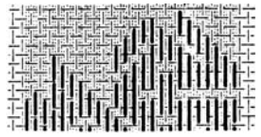
Zusammengesetzte Bindungen

Komplementäre Bindungen



Beispiel: Kette und Schuss gleichmäßig
3/1 und 1/3 alternierend

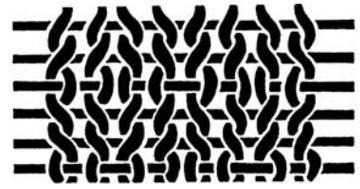
Supplementäre Bindungen
(inkl. Doppel- und Mehrfachgewebe)



Beispiel: Zierkette auf Leinwandbindung

Dreherbindungen

Beispiel:
mit ganzer Drehung



Strukturgleich mit:
Reservierendem Halbweben