

MATERIAL / AN / SAMMLUNGEN

Sachen suchen Bedeutung

MATERIAL / AN / SAMMLUNGEN

Sachen suchen Bedeutung

herausgegeben von
Michaela Haibl

Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung
im Museum für Kunst und Kulturgeschichte
Dortmund

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

Inhaltsverzeichnis

6	MATERIAL/AN/SAMMLUNGEN Sachen suchen Bedeutung
9	Jens Stöcker: Material/An/Sammlungen - Museum/An/Universität
10	Gudrun M. König: Sammlungstreffen
14	DAS MATERIAL
16	Michaela Haibl: Material/An/Sammlungen Sachen suchen Bedeutung
20	Seide
22	Katharina Armbrecht: Das Material Seide und seine interkulturelle Wertigkeit
32	Annemarie Stauffer: Vom Glanz der Seide
36	Leinen
38	Linda Katharina Oetjen: Das Paradekissen als Materialisierung von Prestige und Ordnung
48	Gudrun Silberzahn-Jandt: Kissen
52	Baumwolle
54	Daniela Sunderhaus: Damenunterhosen. Vom Material der „Unaussprechlichen“
64	Jutta Zander-Seidel: Unterhosen, weiblich
68	Perlon
70	Laura Wohlbold: Surrogat statt Original. Zur Materialität des Damenstrumpfs aus Perlon
80	Jens Söntgen: Perlon als synthetische Revolution
84	Wachsdrukstoff
86	Jessica Russ: Der Sawa-Turnschuh und seine transkulturelle Materialität
96	Alexandra Karentzos: Travelling Fashion. Transkulturalität und Globalisierung

102	DIE AUSSTELLUNG
104	Index: Sammlung trifft Sammlung
110	Seide
114	Leinen
118	Baumwolle
122	Perlon
126	Wachsdrukstoff
130	Bilder aus der Ausstellung
140	DIE MATERIALIEN
142	Liste der ausgestellten Objekte
146	Bibliographie der verwendeten Literatur
151	Abbildungsnachweis
152	Autorinnen und Autoren
156	Impressum

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

MATERIAL/AN/ SAMMLUNGEN

Sachen suchen
Bedeutung



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

Jens Stöcker, Direktor des Museums für Kunst und Kulturgeschichte
Dortmund

Das Museum für Kunst und Kulturgeschichte steht vor einem großen Umbau, der die Räumlichkeiten, aber auch die Sammlungen betrifft. Das beginnt mit Ideen zu einem neuen Haupteingang, setzt sich fort mit einem kompakten Rundgang durch die Stadtgeschichte und geht bis zu einem Stadtlabor, in dem wir mit den Besucherinnen und Besuchern über die Zukunft nachdenken wollen – über die Zukunft der Stadt, des Museums, der Sammlungen. Unsere Vision ist ein Museum, in dem wir erfahren, woher wir kommen, darüber nachdenken, wohin wir gehen und uns darüber klar werden, wie die Dinge zusammenhängen.

Genau das haben die Studierenden des Masterstudiengangs Kulturanalyse und Kulturvermittlung unter Leitung von Michaela Haibl getan. In unserem künftigen „Stadtlabor“ im Erdgeschoss präsentierten sie fünf Objekte aus den Sammlungen des Faches Kultur-anthropologie des Textilen an der Technischen Universität Dortmund. Die Studierenden suchten und fanden Bezüge zu den Exponaten der Dauerausstellung – mit ungeahnten, teils verblüffenden Ergebnissen. Die Ausstellung „Material/An/Sammlungen“ bot Gelegenheit, unsere Ausstellung noch einmal neu und anders zu sehen.

Das Museum für Kunst und Kulturgeschichte wird sich auch in Zukunft verstärkt solchen Ansätzen öffnen: Gemeinsame Projekte wie dieses mit der Technischen Universität Dortmund machen neugierig, überraschen, bringen frische Methoden, andere Themen und neue Besucherinnen und Besucher ins Haus. Ich freue mich auf weitere Projekte mit Studierenden!

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

Gudrun M. König, Institut für Kunst und Materielle Kultur,
TU Dortmund

„Materialansammlungen“ oder „Material an Sammlungen“ – die Betonung und die Schreibweise des Ausstellungstitels lassen zwei-erlei Lesarten zu. Die erste Lesart „Materialansammlungen“ geht auf die Grundelemente musealer Objekte und Ordnungen zurück: Ob Kunstobjekt oder Alltagsgegenstand, immer haben wir kulturelle Produkte von Materialbearbeitungen vor uns, die im Museum gelagert und gezeigt werden. Klassische Objektbeschriftungen im Museum mit Benennung, Angaben zu Material und Technik, wie „Öl auf Leinwand“, „Silber, getrieben“ oder „Leinen, maschinengenäht“, sowie Maße und Datierung nehmen diese Grundstruktur von Materialart und Herstellungsmodus auf. In der Zurückführung auf Materialien und Materialbearbeitungen egalisiert das Museum die Objekte, die dann durch die Einteilung in Kunst oder Alltagskultur wieder hierarchisiert werden. Die Beschäftigung mit den Dingen, Gegenständen, Objekten und den wissenschaftlich nötigen Kontextualisierungen machen uns zu MaterialexpertInnen. Bei Objekten aus verschiedenen Materialien, so verlangt es der museale „code of conduct“, sind möglichst alle aufzuführen. Die Materialbestimmung verlangt Erfahrung und Expertise. Die Objektbeschriftung gilt in der wissenschaftlichen Museumsliteratur als „Metatext“. Vielleicht wäre für die schriftliche Zerlegung der Objekte in ihre Bestandteile der Begriff Metaobjekt passender, denn sie enthält die Metadaten des Objektes und nicht die Metadaten des Textes. Über Materialien in Kunst und Alltag hat die Hamburger Kunsthistorikerin Monika Wagner beispielhaft gearbeitet. Die kulturelle Oberfläche von Materialien transportiert ein Surplus der Materialästhetik, das gesellschaftliche Bewertungen einschließt. Das Museum und die Sammlung sind in diesem basalen Sinn Materialansammlungen.

Die zweite Lesart „Material an Sammlungen“ könnte auch übersetzt werden mit „Institution an Institution“, „Universität an Museum“ oder „Materialansammlung trifft Materialansammlung“. Die Kultur-anthropologie des Textilen an der TU Dortmund ist ein Sammlungsfach und hat ihren Schwerpunkt in der Analyse materieller Kultur.

Sie arbeitet zu Museumsgeschichte und Museumstheorie. In diesem Sinn verstehen wir uns als DinganalytikerInnen, als Sachensucherinnen und Bedeutungssucher: So auch der Untertitel der Ausstellung: „Sachen suchen Bedeutung“.

Zu den berühmtesten Sachensuchern gehört Astrid Lindgrens Pippi Langstrumpf. Pippis kultur-textil-wissenschaftlich weit auszudeutender Nachname sei Anlass und Motiv, sie als Expertin einzuvernehmen: Die Freunde Tommy und Annika besuchen Pippi Langstrumpf, nachdem sie gerade in die Villa Kunterbunt eingezogen ist. „’Was ihr machen wollt, weiß ich nicht’, sagte Pippi. ‚Ich werde jedenfalls nicht auf der faulen Haut liegen. Ich bin nämlich ein Sachensucher, und da hat man niemals eine freie Stunde.’“ Die neuen Freunde sind erstaunt und wollen wissen, was das ist. „’Jemand, der Sachen findet, wisst ihr. Was soll es anderes sein?’, sagte Pippi. [...] ‚Die ganze Welt ist voll von Sachen, und es ist wirklich nötig, dass jemand sie findet. Und das gerade, das tun die Sachensucher.’“ Auf die Frage, welche Sachen denn zu suchen seien, werden Goldklumpen und Schraubenmuttern diskutiert, wobei eine gewisse Vorliebe für das Gold festzustellen ist. Annika fragt nach: „’Darf man wirklich alles nehmen, was man findet?’ und Pippi antwortet: ‚Ja, alles, was auf der Erde liegt’. Ein Stück weiter lag ein alter Herr auf dem Rasen vor seiner Villa und schlief.“¹

Die Komik der Situation, Sachen zu suchen und „alte Herren“ und damit den Menschen zu finden, kann auf das wissenschaftliche Interesse an der Analyse materieller Kultur übertragen werden. Wir suchen, finden, sammeln, beherbergen und analysieren Sachen, um den Menschen zu finden. Dieses Interesse teilen wir mit dem Museum und das Museum mit uns.

Wir sind sehr froh, das wissenschaftliche Nachdenken immer wieder praxeologisch erproben zu können. Es ist daher ein kleines Glück, dass Jens Stöcker und Michaela Haibl es gewagt haben, das Museum zum Experimentierfeld des Exponierens zu machen, denn die universitären Sammlungsgegenstände treffen hier auf die Museumsobjekte der Dauerausstellung. Sie werden in materiale und phänomenologische Beziehungen gesetzt. Mit Texten wird zum Dialog der Dinge angeregt. Die Ausstellung, die im Erdgeschoss des Museums ihren einführenden und kompakten Zeigeort hat, wandert quasi durch das ganze Haus. Sie ist als temporäre Intervention umgesetzt, die die Museumsdinge in neue Bezüglichkeiten versetzt. Die Ausstellung

12 reagiert mit dieser Zeigepraktik der Polykontextualität auf die prinzipielle Mehrdeutigkeit der Objekte. Dieses Inbeziehungsetzen von Dingen mit Dingen sowie von Museum mit Universität ist ein forschendes Wagnis und ein museal-wissenschaftliches Experiment. Es ist auch ein Inbeziehungsetzen von Studierenden und MuseumsmitarbeiterInnen, von Lernenden und Lehrenden, von TheoretikerInnen und PraktikerInnen. Ich bin sowohl Jens Stöcker und dem Museumsteam sowie Michaela Haibl und dem Universitätsteam sehr dankbar, dass sie dieses Experiment gewagt haben, das allen Seiten so viel mehr abverlangt als ein ‚Dienst nach Vorschrift‘. Ihnen allen sei gedankt für ihr Engagement, für viele Arbeitsstunden an Wochenenden ebenso wie für die Geduld und den Zuspruch der KollegInnen, für die Unterstützung in beiden Institutionen und für das Offenhalten der Museumstüren zum Suchen und Finden von Sachen und Menschen. Es war der innigste Wunsch der Projektgruppe Katharina Armbrrecht, Linda-Katharina Oetjen, Jessica Russ, Daniela Sunderhaus und Laura Wohlbald unter Leitung von Michaela Haibl von der Kunsthistorikerin Monika Wagner bei der Eröffnung begleitet zu werden. Ihr Kommen und ihr Eröffnungsvortrag waren eine moralische Stütze, die der Projektgruppe den langen Atem gab, der für den Endsput derartiger Projekte nötig ist. Monika Wagner ist eine der profiliertesten Materialexpertinnen in der Kunstgeschichte, und wir danken ihr für die Teilnahme an diesem Experiment und Erkundungsgang.

13

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

DAS MATERIAL



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

„Material und Bedeutung“ lautete der noch unbestimmt tastende Titel des Lehrforschungsprojektes, das im Wintersemester 2016/17 im Master Kulturanthropologie der Moden begonnen hatte. Ziel war es, die institutseigenen Sammlungen zu durchforschen. Die Größe der Sammlung und die Sammlungsvielfalt traten in der Konfrontation mit der Materialität der Objekte in den Hintergrund. Das Hybride, das Mehrdeutige und Ungewisse interessierten und die Frage, wie Licht ins Dunkel der Materialität der Dinge zu bringen sei.

Bereits vor über zwanzig Jahren forderte Stefan Beck auf dem Fachkongress „Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur“¹ eine „wissenschaftstheoretisch informierte Integration von Symbol- und Sachforschung“ in die Europäische Ethnologie und die Empirische Kulturwissenschaft, um umfassend der „Bedeutung der Materialität der Alltagsdinge“ auf die Spur zu kommen.² Er zeigte auf die enge Verbindung von Material und Bedeutung, indem er historisch wie gegenwärtig die Bedeutungskonstruktionen offenlegte, die in der Materialität und im Umgang mit den Dingen zu suchen sind.

Den unterschiedlichen Formen der Bedeutungszuschreibung wie der Bedeutungssuche aus verschiedenen Forschungsperspektiven wurde während dieses Studienprojektes nachgegangen. Dabei galt es, den Sammlungsobjekten physisch und theoretisch nahe zu kommen. Die in der Kulturanthropologie gerne beschworenen Mensch-Ding-Beziehungen, wie sie etwa Daniel Miller in „The Comfort of Things“ untersucht, sollten hier in Richtung Material und Bedeutung ausgeweitet werden. Fragen nach Materialität, nach der Sprache der Materialien und deren Geschichte konnten für dieses Projekt direkt in der Beschäftigung mit der Sammlung ergründet werden, unterstützt durch die technologische und kulturanthropologische Expertise Viola Hofmanns.

1 30. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Karlsruhe vom 25. bis 29. September 1995.

2 Vgl. Titel des Beitrages von Stefan Beck, S. 175.

Theoretische Zugänge zu einer Entschlüsselung der „materiellen Welt“ liegen gegenwärtig zahlreich vor und bedürfen einer kritischen Auseinandersetzung, deren Ergebnis sich im Titel der Ausstellung und dieses Textbandes nachvollziehen lässt. Nicht nur der Haupttitel MATERIAL/AN/SAMMLUNGEN verweist auf die Mehrdeutigkeit der Forschungen. Vielmehr transportiert der Untertitel „Sachen suchen Bedeutung“ einen konkret kulturanthropologischen Zugang. Der Terminus „Sache“ wurde bewusst und im epistemischen Kontext des Faches gewählt, das – vielleicht ein wenig differenzierter als es in der Forschung zur materiellen Kultur heute üblich ist – durchaus noch gewohnt ist, Ding und Sache zu trennen. Sachkultur ist dabei durchaus als Dingkultur zu verstehen, nicht aber ist Dingkultur in jedem Fall Sachkultur. Die Trennung von Ding und Sache erscheint als dingtheoretische Haarspalterei, jedoch klärt die Differenzierung auch semantische Belange. Während alle Dinge materielle Gegenstände sind, sind Sachen nur die durch Menschen gestalteten Gegenstände, die auch als Artefakte bezeichnet werden können.³ Mit dem Weg der Gegenstände aus den Schubladen der Sammlung ins Museum veränderten sich der Status und der Bedeutungshorizont der Sachen. Aus der Sammlungssache wurde ein Ausstellungsobjekt, das nun von säurefreiem Seidenpapier befreit den Weg in die Vitrine fand. Zudem wurden den Sammlungssachen durch die Ausstellungskuratorinnen Bezugsobjekte in der Dauerausstellung des Museums gegeben. Insofern entstanden neue Relationen zwischen den an der Universität wie im Museum gesammelten Dingen. Einzelne Bedeutungsaspekte traten nun ganz zurück und völlig neue Perspektiven auf Material- und Objektbedeutungen wurden eröffnet. Den Fokus auf die Stofflichkeit der Dinge zu legen, bedeutete an manchen Stellen, dass die Historizität der Objekte und die Frage nach deren Kunstcharakter hinter die Bedeutungsfacetten des Materials zurücktreten durften. Der sogenannte Kaiserbecher⁴, aus dem Kaiser Wilhelm II anlässlich seines Besuchs zur Eröffnung des Dortmunder Hafens 1899 trank,⁵ interessierte nicht als Artefakt an sich, sondern hinsichtlich eines unscheinbaren Verzierungsdetails. Die kleinen schwarzen Kugeln an der Cuppa des Pokals bestehen aus Kohle, dem Material, das für die Herstellung des Stoffes Perlon benötigt wird, aus dem die ausgestellten Damenstrümpfe gefertigt wurden.

3 Hahn, S. 19.

4 Vgl. S. 122 in diesem Buch.

5 Vgl. Buberl, S. 204.

18 Mit der Einbindung der Materialität und der verwendeten Materialien in ihre Genese, ihre Eigenschaften, in ihre Funktionen und Bedeutungen, wie es Monika Wagner im Kunstfeld analytisch fruchtbar machte, lösen wir uns von einem semiotischen und letztlich einem auf „Lesbarkeit“ der Dinge angelegten Zugang. Dinge lassen sich eben nicht wie ein Text entschlüsseln. Sie zeigen sich eingebunden in eine „Vielfalt von Bedeutungs- und Beziehungssystemen“⁶ und sind in unserer Analyse materieller Kultur als „Türöffner für die Dechiffrierung historischen und gegenwärtigen Alltagslebens“⁷ zu verwenden. Mit der Einbeziehung des Materials wird ein im positiven Sinne wirkender „Bedeutungsüberschuss“ hergestellt, gleichsam ein neues System von Relationen, und zwar von jenen zwischen Material, Ding und dem Umgang mit dem Ding. Ein solches Vorgehen entspricht dem von Daniel Miller als zirkulär erkannten „process of objectification“⁸.

Im vorliegenden Band nun finden sich die avisierten Vielfachperspektiven auf Ding, Material und Bedeutung versammelt. Das Buch vereint in sich die Forschungsergebnisse zu fünf Sammlungsobjekten im Rahmen des dreisemestrigen Lehrforschungsprojektes mit den Assoziationen und Weiterentwicklungen durch ausgewiesene akademische SpezialistInnen, deren Forschungsschwerpunkte in unterschiedlichen Bereichen materieller Kultur zu finden sind. Alexandra Karentzos, Gudrun Silberzahn-Jandt, Jens Soentgen, Alexandra Stauffer und Jutta Zander-Seidel ist ganz besonders für ihre wohlwollende Neugier und das Sich-Einlassen auf ein Textexperiment im „kleinen Format“ zu danken. Der Mittelteil dokumentiert die aus dem Projekt heraus entwickelte Ausstellung am Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Dortmund, wo sich die Dinge aus den universitären Sammlungen und ausgewählte Objekte der Dauerausstellung begegnen und neue Bedeutungen finden konnten. Im letzten Teil des Bandes ist mit der Bibliographie und den genauen Objektlisten das „Sekundärwissen“ versammelt, aus dem zum einen geschöpft wurde, mit dem zum anderen aber in der Formung und Zusammenstellung neues Wissen generiert werden konnte.

6 Depner, S. 25.

7 König 2005, S. 10.

8 Miller, S. 8f.

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

DAS MATERIAL

Seide

Seide, die (engl.: silk, frz.: soie)

Aus dem Gespinnst (Kokon) des Seidenspinners gewonnene Faser. Man unterscheidet Zuchtseide und Wildseide. Das kostbare Material ist die einzige Naturfaser tierischen Ursprungs, die als Endlosfaser gewonnen werden kann. Die Verwendung ist in China etwa seit dem dritten Jahrtausend v. Chr. belegt. Seide ist sehr weich und geschmeidig und besitzt die höchste Festigkeit aller Naturfasern. Die Anschmutzbarkeit ist mittelstark und abhängig vom Seidentyp. Die Scheuer- und Bruchempfindlichkeit ist sehr hoch, die Lichtechtheit hingegen sehr gering. Seide kann ein Drittel ihres Gewichts an Feuchtigkeit aufnehmen. (KA)



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

Das Material Seide und seine interkulturelle Wertigkeit

Katharina Armbrecht

Seit jeher wird für das Material Seide viel Geld bezahlt. Jedoch definiert sich seine Wertigkeit nicht ausschließlich über den Preis. Meine These lautet, dass vielfältige Bedeutungszuschreibungen der unterschiedlichen Kulturkreise die als interkulturell zu verstehende Wertschätzung von Seide steigern. An zwei Seidenobjekten, einem vietnamesischen Áo Dài und einem indischen Salwar Kameez, zeigt sich beispielhaft, welche kulturellen Affirmationszuschreibungen dem Material entgegen gebracht werden und welche weiteren Bedeutungen mit ihm verknüpft sind, die somit den Wert von Seide in unterschiedlichen Kulturkreisen steigern. Relevant sind ebenso die Fragen danach, wie der Gegenstand und sein Material in dem jeweiligen kulturellen Kontext verwendet und wahrgenommen werden.

Die Wichtigkeit der Seide für die ostasiatische Kleidungs-geschichte bezeichnet der Historiker John S. Major als Metapher für die andauernde kulturelle Dominanz Chinas.¹ Auch in Vietnam wurde über ein Jahrtausend lang aufgrund der geografischen Nähe und des herrschaftlichen Einflusses chinesische Seidenkleidung getragen. Heute besteht die vorherrschende Alltagskleidung aus einer Kombination von westlichen und asiatischen Elementen.² Ein typisches vietnamesisches Ensemble ist der Áo Dài, dessen Schnitt von steter Veränderung geprägt ist. Er unterlag sowohl chinesischen als auch französischen und amerikanischen Stileinflüssen. Aus diesem Grund sollte ihm nach Ann Marie Leshkowich ein hybrider Charakter zugestanden werden.³ Die Gewandkombination besteht aus einem langen, eng geschnittenen Kleid mit hohen Seitenschlitzen und wird mit einer einfachen, weiten Hose getragen.⁴ Übersetzt bedeutet der Begriff „langes Kleid“ oder „lange Tunika“.⁵

- 1 Vgl. Major 2005, S. 82.
- 2 Vgl. Rieff Anawalt 2007, S. 277.
- 3 Vgl. Leshkowich 2003, S. 81f.
- 4 Vgl. Rieff Anawalt 2007, S. 277.
- 5 Vgl. Ong 2010, S. 266.



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE



Senkrechte Abnäher im Rückenbereich zur Anpassung an die Figur der Trägerin

Nachdem der chinesische Kaiser Minh Mang (1820-1841) Vietnam erobert hatte, kam es dort im Jahr 1826 zu Reformen, die das Tragen der bisherigen vietnamesischen Kleidung verboten.⁶ Aus diesem Grund etablierte sich ein locker sitzendes Oberteil mit einem Kragen und diagonalem Verschluss, der von einer Seite des Halses zu der Achselhöhle und weiter zu den Rippen verlief. Sowohl der Verschluss als auch der Kragen waren von chinesischer Kleidung inspiriert. Nach einem militärischen Angriff stand Vietnam seit Mitte des 19. Jahrhunderts unter französischer Hegemonie. Vietnamesische Designer, die auf dem europäischen Kontinent gelernt hatten, griffen ab 1900 die sich bisher entwickelte Form des Áo Dài auf und erweiterten sie aus ihrem Wissen um westliche Kleidungselemente.⁷ In den 1930er Jahren verlängerte der vietnamesische Designer Cat Tuong, bekannt unter dem Label „Le Mur“, die Tunika so, dass der Saum des Oberteils den Boden erreichte, und arbeitete dies besonders im Brustbereich körpernaher.⁸ Die traditionell schwarze Hose erhielt die Farbe weiß. Im Jahr 1954 kam es zur politischen Trennung des Landes in den kommunistischen Norden und den demokratischen Süden. In Folge dieser Teilung brach der Vietnamkrieg aus, der von den USA und der Sowjetunion militärisch unterstützt wurde. In Nordvietnam trugen die Frauen den Áo Dài in seiner ehemaligen weiten Form höchstens an Festtagen, während im Süden unter amerikanischem Einfluss mit seinem Schnitt experimentiert und zeitweise ein Áo Dài-Mini in Anlehnung an den Minirock getragen wurde.⁹ Nach der Wiedervereinigung im Juli 1976 etablierte sich der Áo Dài als Festkleidung in einer Schnittweise, die alle Kultureinflüsse verband. Durch die Einführung des „First Miss Áo Dài Contest“ in Vietnam erlebte das Ensemble 1989 ein Revival in der Alltagskleidung.¹⁰ Heute wird der Áo Dài wieder figurbetonter geschneidert und variiert in Stoffgestaltung und -verwendung ebenso wie in der Länge des Oberteils.¹¹ Trotz der vielfältigen Einflüsse im Laufe der Geschichte gelang es der vietnamesischen Bevölkerung mit Hilfe des Áo Dài, sich auf der einen Seite in ihrer Kultur zu verhaften und sich auf der anderen Seite abzugrenzen.¹² Gegenwärtig wird das Ensemble im Sinne einer traditionellen

6 Vgl. Leshkovich 2003, S. 90.

7 Vgl. ebd.

8 Vgl. Ong 2010, S. 266.

9 Vgl. Leshkovich 2003, S. 90f.

10 Vgl. Leshkovich 2003, S. 92f.

11 Vgl. Ong 2010, S. 266.

12 Vgl. Leshkovich 2003, S. 88f.

26 Nationaltracht an Feiertagen und zu besonderen Anlässen getragen.¹³ Einige Unternehmen schreiben es ihren Mitarbeiterinnen als Arbeitskleidung vor, an einigen Schulen und Universitäten dient der Áo Dài als Uniform für Mädchen und Frauen.¹⁴ Die geografische Nähe und der textilhistorische Einfluss Chinas auf die vietnamesische Kleidung sind vermutlich ausschlaggebend für die traditionelle Verwendung des Materials Seide für den Áo Dài. Überwiegend im ländlichen Bereich hatten einige Bergdörfer eine eigene Seidenraupenzucht. Sie produzierten das Material selbst, indem sie Seide spannen, webten, färbten und den Stoff zu Kleidung verarbeiteten und bestickten.¹⁵ So wurde der Áo Dài lange Zeit in Heimarbeit hergestellt, wodurch ihm jeweils ein individueller Wert zukommt. Heute wird das Ensemble üblicherweise bei einem Schneider in Auftrag gegeben, der es für die Frauen in Maßarbeit anfertigt.¹⁶

Der Áo Dài aus der Sammlung der TU Dortmund besteht aus hellblauer Seide, in die ein broschiertes Blütenmuster aus goldfarbenem Metallgarn gearbeitet ist. Die außen sichtbaren Zierknöpfe sind mit demselben Material bezogen, was auf eine aufwendige Herstellung hindeutet. Die Seitennaht kann bis zur Taille mit Druckknöpfen geschlossen werden, damit das Gewand eng anliegt. Ab der Taille ist das Gewand auf beiden Seiten geschlitzt, weswegen zu diesem Oberteil immer eine Hose, bodenlang und weitgeschnitten, getragen wird.¹⁷ Diese fehlt jedoch in der Sammlung des Instituts. Der Rücken des Oberteils ist durch zwei Taillierungsabnäher der Figur angepasst worden. Im vorderen Bereich befanden sich ähnliche Abnäher, die jedoch aufgetrennt und ausgebügelt worden sind. Dies deutet darauf hin, dass das Kleidungsstück dem sich verändernden Körper des Trägers angepasst oder von unterschiedlichen Personen getragen wurde. Die Veränderungen lassen Schlüsse auf die Wertigkeit des Objekts sowie seines Materials und dessen besondere kulturelle Bedeutung zu. Die Brustabnäher am Oberteil verweisen darauf, dass der vorliegende Áo Dài von einer Frau getragen wurde. Traditionell wird er jedoch von beiden Geschlechtern in einem ähnlichen Schnitt getragen.¹⁸

13 Vgl. Leshkowich 2003, S. 92.

14 Vgl. Ong 2010, S. 266.

15 Vgl. Legrand 2008, S. 48.

16 Vgl. Leshkowich 2003, S. 99.

17 Vgl. Leshkowich 2003, S. 60.

18 Vgl. Pitimaneeyaku, LaBat 2005, S. 99.

27 Dieses Kleidungsstück wurde von einer Vietnamesin in Handarbeit gefertigt. Sie war Mitte der 1950er Jahre aus dem kommunistischen Vietnam über Frankreich nach Deutschland geflohen. Bei der Herstellung orientierte sie sich an einem ihr bekannten modischen, eng anliegenden Schnitt. Durch das eigenständige Nähen und Anpassen an den eigenen Körper kommt dem Kleid ein hoher individueller Wert zu, den alleine die Besitzerin einzuschätzen weiß. Zu dieser Zeit demonstrierten einige nach Europa geflüchtete VietnamesInnen mit dieser national typischen Kleidungsweise ihre ethnische Herkunft.¹⁹ Dieser Áo Dài vereint folglich in sich neben einem hohen Materialwert vietnamesische, kulturelle sowie individuelle Wertzuschreibungen.

Ein Salwar Kameez hingegen ist eine dreiteilige Gewandkombination, die in Südasien unter anderem in Indien, Pakistan und Afghanistan getragen wird. Sie besteht aus dem Salwar (Hose), dem Kameez (Hemd) und der Dupatta (Schal). Alle drei Kleidungsstücke sind in Bezug auf Material, Verzierungen und Farbe aufeinander abgestimmt und werden hauptsächlich von Frauen getragen. Der Schnitt des Ensembles ist geprägt von Kleidungsformen türkischer Sultane und muslimischer Mogul-Dynastien, die mit der hinduistischen Kultur zusammentrafen.²⁰ Somit vereint das Kleidungsensemble verschiedene kulturelle Einflüsse und konnte sich neben dem Sari – die traditionelle indische Bekleidung für Frauen – etablieren. Heute gilt der Salwar Kameez in ganz Indien als gängige Kleidung für junge Frauen der städtischen Mittel- und Oberschicht.²¹ Viele bevorzugten ihn, weil er im Gegensatz zum Sari, der die weiblichen Körperformen unterstreicht, den Körper eher verdeckt. Zudem passe er am besten zu den sozialen und körperlichen Anforderungen der modernen, berufstätigen Frau.²² Die Anthropologen Mukulika Banerjee und Daniel Miller schätzen dennoch, dass nur ungefähr ein Prozent der Inderinnen den Salwar Kameez trägt.²³ Generell wird er aufgrund seiner Funktionalität bevorzugt, während beim Sari die historischen und traditionellen Assoziationen im Vordergrund stehen.²⁴ Trotz westlichen Einflusses wird in Indien daran festgehalten, die traditionellen

19 Vgl. Leshkowich 2005, S. 62.

20 Vgl. Bhandari 2010, S. 45.

21 Vgl. Rieff Anawalt 2007, S. 235.

22 Vgl. Banerjee; Miller 2003, S. 239.

23 Vgl. Banerjee; Miller 2003, S. 241.

24 Vgl. Banerjee; Miller 2003, S. 245.



Stoffkante des Kameez: Schussfaden aus Seide, Kettfaden aus Monofil-Faser, Futter aus grobwebter Baumwolle



Wadenlange Tunika (Kameez) des Kleidungsensembles Salwar Kameez

30 Gewandkombinationen zu tragen.²⁵ Zeremonielle Gewänder sind dort aus seidenen Geweben gefertigt, da diese aufgrund ihrer schlichten Verarbeitung aus einem erlesenen Material sein sollen.²⁶ Demnach ist ein Salwar Kameez aus reiner Seide eher eine Seltenheit, während er sich aus Mischgewebe als strapazierende Alltagsbekleidung bewährt hat. Bei festlichen Gelegenheiten tragen die indischen Frauen jedoch den seidenen Sari, das traditionellere Kleidungsstück. Der wadenlange Kameez aus der Sammlung des Seminars für Kultur-anthropologie des Textilen ist ab der Brust bis zum Saum weit ausgestellt. Die langen Ärmel sind angesetzt. Am Halsausschnitt, an der vorderen Mittelnaht, im Schulterbereich und an den unteren Ärmelkanten ist der Stoff grünlich eingefärbt und mit einer mehrfarbigen Maschinenstickerei in Form von Blüten- und Blattranken verziert. Darauf sind traditionelle Spiegel (shisha) angebracht, die mit einem Stich über Kreuz fixiert und mit Knopflochstichen umrahmt sind. Diese Spiegelchen haben apotropäische Funktionen: Sie sollen den Träger vor bösen Geistern schützen. Zudem reflektieren sie die Sonnenstrahlen und sind somit Bestandteil eines Licht- und Fruchtbarkeitskults in Indien.²⁷ Mit diesen Zier- und Amulettelementen wird dieses indische Gewand in Handarbeit auf vielfältige Weise materiell und mythisch aufgewertet.²⁸ Der zum Kameez gehörige Salwar ist weit geschnitten, besitzt einen breiten Bund und kann mit einem Tunnelzug auf die entsprechende Taillenweite zusammengezogen werden. An der unteren Kante des Hosenbeines finden sich Ziernähte. Häufig wird aus Kostengründen nur der Teil der Hose, der unterhalb des Kameez sichtbar wird, gestaltet.²⁹ So soll der Anschein des Wertvollen am gesamten Kleidungsstück imaginiert werden, dessen Umfang jedoch auf das Nötigste beschränkt bleibt. Das Obermaterial des beigefarbenen Salwar Kameez ist ein Mischgewebe. Der dickere Seidenfaden im Schuss bestimmt die Optik und Haptik der Stoffoberfläche. Auf den ersten Blick sieht der Stoff demnach wie Seide aus. Da das Material in Indien sehr teuer ist und sich kaum jemand ein Ensemble aus reiner Seide leisten kann,³⁰ wurden bei diesem Stoff synthetische Kettfäden verarbeitet, auch wenn aufgrund der klimatischen Verhältnisse in Indien Naturfasern vorzuziehen

25 Vgl. Dhamija 2010, S. 36.

26 Vgl. Askari 2010, S. 75; Legrand 2008, S. 65.

27 Vgl. Legrand 2008, S. 103ff.

28 Vgl. Legrand 2008, S. 65.

29 Vgl. Goswamy 1993, S. 178.

30 Vgl. Mentges 2002, S. 53.

wären.³¹ Das Futter des Salwar Kameez besteht aus Baumwolle. An sich steht diese bestickte und zugeschnittene Kleidung aus einem Mischgewebe im Widerspruch zur hinduistischen Lehre. Dort werden allein unbeschnittene und unbestickte Stoffe als rein, kraftvoll und heilig betrachtet. Folglich kann dieses Ensemble als eine nationale, jedoch nicht als eine religiöse, also hinduistische oder muslimische, Kleidung bezeichnet werden. Vielmehr werden Zugeständnisse an die westlich geprägte Lebensweise der modernen indischen Gesellschaft gemacht.

Aufgrund der kontinentalen Nähe zu China und des Einflusses auf die Kleidung spielt das Material Seide in Vietnam eine bedeutende Rolle. Die aufwendige Herstellung und die Abnäher des Áo Dài, die das Kleidungsstück aus der Sammlung der TU Dortmund zusätzlich individualisieren, deuten auf einen materiellen wie immatriellen Wert hin. Dieser steht in direktem Bezug zu einer allgemein kulturellen Wertigkeit, da der Áo Dài zu festlichen Anlässen getragen wird. Diese Kleidungsgehnheit symbolisiert somit durch die unterschiedlichen kulturellen Einflüsse auf Vietnam dessen historische Gewordenheit innerhalb und außerhalb der Landesgrenzen.

Auch in Indien ist Seide ein traditionell verbreitetes Material. Aufgrund der dortigen klimatischen Verhältnisse ist diese Naturfaser neben der Baumwolle zu bevorzugen. Jedoch kann sich die Bevölkerung aus ökonomischen Gründen selten Kleider aus dem reinen Material leisten, weswegen Mischgewebe verwendet werden, um somit wenigstens den Anschein zu wahren. Der Wert dieser Textilien wird häufig durch aufwendige Verzierungen in Handarbeit erhöht. Die hinduistische Religion lehnt dies als unrein ab, weswegen der Salwar Kameez als ein nationales Alltagsensemble und der Sari als das religiöse, hinduistische und traditionelle Gewand gedeutet werden.

An den Beispielen der Materialität des Áo Dài und des Salwar Kameez zeigen sich Differenzen zwischen materiellem, kulturellem, religiösem und nationalem Wert. Zwar kommt dem Material Seide in jedem Kulturkreis ein hoher Wert zu, jedoch kann ihm keine allgemeingültige interkulturelle Wertigkeit zugesprochen werden. Diese setzt sich, wie gezeigt werden konnte, in jeder Kultur und durch die Verwendung in verschiedenen Kontext neu fest, wodurch dieser Wert immer wieder mit neuen Bedeutungszuschreibungen verknüpft wird.

31 Vgl. Mentges 2002, S. 53.

Seide ist aufgrund ihres kostbaren Glanzes, ihrer haptischen Qualität und der aufwändigen Gewinnung immer besondere Bedeutung beigemessen worden. In allen Kulturen ist sie ein Medium der sozialen Selbstverortung und der Interaktion zwischen Besitzer und Betrachter. Selbst die im späten 19. Jahrhundert einsetzenden und heute intensiv genutzten Möglichkeiten, das edle Produkt im Labor herzustellen und in Form von Kunstseide einer breiteren Masse verfügbar zu machen, konnten den Wert der echten Seide nie schmälern. Bis heute ist es den Pariser Couturiers untersagt, Kunstseide an Stelle von echter Seide zu verwenden.

Seit mindestens dem dritten Jahrtausend vor Christus sind in China die Domestizierung und Zucht des Maulbeerspinner und die Gewinnung des endlosen Seidenfadens belegt, der von der Raupe beim Verpuppen erzeugt wird. Das glänzende Luxusprodukt war von Beginn an den obersten sozialen Schichten vorbehalten, wurde aber auch seit ältester Zeit in China als effizientes Mittel eingesetzt, um diplomatische Ziele zu erreichen, obwohl es schon in vorchristlicher Zeit in Korea, später auch in Indien bekannt geworden ist.

Seit dem ersten Jahrhundert vor Christus ist Seide in den römischen Westen gelangt. Die reichen Seidenfunde aus den Gräbern von Palmyra belegen, dass das kostbare Gut nicht in Form von Seidenballen oder Meterware gehandelt wurde, sondern in Form einzelner Gewebeabschnitte immer wieder unterwegs die Hand gewechselt hat. Eng mit dem Handel der Seide ist deren Verarbeitung zu prächtig gemusterten Geweben verbunden. Sobald die Seide als Material verfügbar wurde, hat man sie auch zu besonderen Stoffen verwebt. Die Entwicklung der aufwändigen Webtechnologien ging Hand in Hand mit der Verfügbarkeit des Materials. Diese Kenntnis ist während der Kaiserzeit über Persien und Syrien bis nach Rom gelangt, führte jedoch zunächst im Abendland zu keiner Weiterentwicklung. Im Osten des Mittelmeerraumes, vornehmlich in Syrien und ab dem 6. Jahrhundert vor allem in Byzanz, wurden die Technologien zur Gewinnung, Färbung und Herstellung kostbarster Gewebe weiter vorangetrieben. Seide aus Byzanz erlangte einen so hohen Status im Abendland, dass sie dem Wert von Gold gleich kam. Dies belegen

zahlreiche Bucheinbände aus dem hohen Mittelalter, etwa jener vom Evangelium der Äbtissin Theophanu (entstanden um 1058) im ehemaligen Frauenstift Essen, bei denen Seide, Gold, Elfenbein und kostbare Steine den prachtvollen Schmuck der heiligen Schrift bilden.

Der hohe Wert byzantinischer Seide ist nicht bloß dem kostbaren Material und den wertvollen Farbstoffen geschuldet, sondern auch dem Umstand, dass man dieses Erzeugnis nicht einfach erwerben, sondern nur geschenkt bekommen konnte. In Byzanz selber gehörten Seidenkleider, seidene Turbane und unverarbeitete Gewebeabschnitte zu den Ehrengeschenken, wenn man vom Kaiser in ein hohes Amt berufen wurde. Auch diplomatische Gesandtschaften wurden bisweilen mit Seide aus den kaiserlichen Werkstätten bedacht. Die mittelalterlichen Seiden im Abendland sind nahezu ausschließlich als derartige diplomatische Geschenke zu betrachten, die ihrerseits von den Adeligen des Reiches an kirchliche Institutionen geschenkt worden sind. Ein solcher Weg lässt sich beispielsweise für eine kleine Gruppe von Reliquienhüllen – kostbaren Seidenhüllen für heilige Gebeine – aus dem Kloster Cappenberg nachzeichnen. Aber auch die großen Seidentücher, die in den mittelalterlichen Schreinen in Köln zu Tage kamen, sind zunächst als Geschenke zu interpretieren, zumal auf zweien von ihnen die Namen byzantinischer Kaiser auftauchen. Erst im Laufe des 13. Jahrhunderts gelang es, auch im lateinischen Westen Seiden mit mechanisch repetierter Musterung herzustellen. Vorreiter waren hier die oberitalienischen Städte Lucca, Venedig und Genua, die durch Häfen beziehungsweise ihre Nähe zum Meer Zugang zum wertvollen Rohstoff Seide hatten. Auf diesem Weg ist vermutlich auch das technische Knowhow vom Osten nach Italien gelangt. Es folgten Florenz und Mailand als europaweit bekannte Textilstädte. Bis ins 17. Jahrhundert blieb Italien tonangebend.

Die Seiden des 14. und 15. Jahrhunderts charakterisieren ihre phantastischen Muster. Motive aus dem bekannten abendländischen Formenschatz und solche aus dem Fernen und Nahen Osten, vermittelt durch Fabelgeschichten und fiktive Reiseberichte, finden ihren Niederschlag in den Erzeugnissen dieser Zeit. Selbst wenn in Dortmund keine derartigen Seiden im Original erhalten sind, belegt die prachtvolle Kleidung der drei Könige auf dem Altarretabel von Conrad von Soest (vor 1420) in der Marienkirche, dass solche Gewebe auch in Dortmund bekannt und zu bestaunen waren. Für ihre Verbreitung sorgten wohl vornehmlich die Hansekaufleute, denn in den Hansestädten tauchen Seiden und später auch Samte in gehäuftem Maß auf Gemälden auf.

34 Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts übernimmt Frankreich die Vorherrschaft in der Seidenproduktion, gegen Ende des 17. Jahrhunderts verlagert sich fast die ganze Herstellung nach Lyon. Die Nachfrage des französischen Königshauses im 18. Jahrhundert nach Seide für Bekleidung und Ausstattung der Schlösser und dessen Nachahmung sämtlicher Fürstenhöfe in Europa schraubten nicht nur die Produktion in Lyon in bislang ungekannte Höhe, sondern führten auch zu neuen Produktionsformen. Zum ersten Mal wurden Textildesigner, sogenannte „dessinateurs“, ausgebildet. Ihre Wertschätzung durch das französische Königshaus war so hoch, dass einzelnen von ihnen sogar der Adelstitel verliehen wurde, beispielsweise Philippe de Lasalle (1723-1804), der vornehmlich für Marie Antoinette gearbeitet hat und bemüht war, all ihre extravaganten Wünsche umzusetzen. Es erstaunt nicht, dass schließlich in Lyon auch der erste mechanische Webstuhl erfunden wurde. Im Jahr 1805 präsentierte Joseph-Marie Jacquard ein Webgerät, das einerseits die Möglichkeiten der Musterbildung wesentlich erweiterte, andererseits – und hier liegt die große wirtschaftliche Bedeutung dieser Erfindung – Arbeitskräfte einsparte. Damit war ein Grundstein für die moderne Gewebeproduktion gelegt, die bis hin zu den computergesteuerten Webmaschinen des 21. Jahrhunderts führt.

Trotz aller technischen Neuerungen bei der Herstellung hat die echte Seide nie an Wert eingebüßt. Wenngleich die Seidenproduktion heute zum Teil mit genetisch veränderten Raupen höhere Erträge erzielt, sind Wert und Wertschätzung des Materials nach wie vor unverändert hoch. Bis heute ist Seide in allen Kulturen in ausgesprochenem Maß ein Medium der nonverbalen Kommunikation, Ausdruck von Eleganz, Aufwand und Tradition, oft auch Alleinstellungsmerkmal einer bestimmten Gruppe oder sozialen Schicht geblieben. Diese Eigenschaften besaß und besitzt Seide seit alters und in allen Kulturen. Seide und Objekte aus Seide haben nicht nur Eingang gefunden in die Kleidung der höchsten Schichten, sondern immer auch in Schichten, die einen Anspruch auf eine Sonderstellung hatten, wie etwa das städtische Bürgertum der frühen Neuzeit oder gewisse Gruppen, die seidene Bestandteile wie Bänder oder Schürzen in ihre Tracht aufgenommen haben. Eindrucksvoll sind in dieser Hinsicht die archäologischen Funde aus Schneiderwerkstätten des 17. Jahrhunderts aus dem historischen Zentrum von Bremen: Trotz hohem Ansehen und beträchtlichem Reichtum machen Kleider aus Seide nur einen geringen Teil der Bekleidung aus. Die verwendeten Gewebe sind schlicht und nicht mit Gold durchwebt. Viele Kleidungsstücke wurden

geflickt oder die einzelnen Schnittteile in Zweitverwendung einer neuen Funktion zugeführt. Bis ins 20. Jahrhundert ist Seidenbekleidung häufig vererbt oder weitergegeben worden, besonders wenn sie eine hochwertige Verarbeitung erfahren hat. Dazu gehören vor allem Trachtbestandteile und Brautkleider. Wenngleich viele neue Faserstoffe den Markt erobert haben und die modischen Trends hin zu Funktionalität und allgemein erschwinglicher Bekleidung gehen, hat sich an Wert und Wertschätzung der echten Seide bis heute nichts geändert.

Literatur

Abegg, Margret: *Apropos patterns for embroidery, lace and woven textiles*. Bern 1998.

Schorta, Regula: *Monochrome Seidengewebe des hohen Mittelalters: Untersuchungen zu Webtechnik und Musterung*. Berlin 2001.

Stauffer, Annemarie: *Untersuchungen zur Herkunft und zeitlichen Einordnung der textilen Reliquienhüllen aus dem Cappenberg Barbarossakopf*. In: Siede, Irmgard; Stauffer, Annemarie (Hg.): *Textile Kostbarkeiten Staufischer Herrscher*. Petersberg 2014, S.149-159.

Stauffer, Annemarie: *Die Bremer Textilfunde*. In: Zander-Seidel, Jutta (Hg.): *In Mode. Katalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*. Nürnberg 2015, S. 215-222.

35

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

DAS MATERIAL

Leinen

Leinen, das (engl.: linen, frz.: lin)

Aus dem Stängel der Flachspflanze. Die Fasergewinnung erfolgt in mehreren Schritten und ist somit sehr aufwändig. Bei Halbleinen handelt es sich um textile Flächen, die zu mindestens 40% aus Leinen bestehen, das mit Baumwolle verwebt wurde. Halbleinen wird besonders für Bett- und Tischwäsche sowie für Reinigungstücher genutzt, da es sehr reißfest ist und eine hohe Saugfähigkeit aufweist. Leinen hat ein gutes Verschleißverhalten, ist jedoch anfällig für Mikroorganismen wie beispielsweise Stockflecken. Es ist wenig elastisch und knittert daher stark. (LO)



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

Das Paradekissen als Materialisierung von Prestige und Ordnung

Linda Katharina Oetjen

„Paradekissen, das; zur Zierde auf dem eigentlichen Kopfkissen liegendes, größeres Kissen mit Stickereien o.Ä.“¹ Eine Internetsuche nach dem Paradekissen ergibt kaum mehr als diese Definition. Keine wissenschaftliche Disziplin hat sich bislang mit diesem Gegenstand auseinandersetzt. Auch im musealen Kontext wird der Bettwäsche wenig Beachtung geschenkt. In der umfangreichen Dauerausstellung des Germanischen Nationalmuseums wird Bettwäsche nicht thematisiert, obwohl sich neben Bettmöbeln in der Sammlung die ältesten, noch vorhandenen, deutschen Betttextilien aus dem 16. Jahrhundert befinden. Gegenstand dieser Untersuchung ist ein Paradekissen aus der Zeit um 1930, das sich in der Sammlung des Seminars für Kultur-anthropologie des Textilen an der Technischen Universität Dortmund befindet. Dabei handelt es sich um einen Parade(kissen)bezug aus der Sammlung von Marianne Herzog, der noch für die Lehre genutzt wurde. Der Bezug besteht aus Baumwolle und wurde in aufwändiger Handarbeit gefertigt.

Der Schwerpunkt meiner Nachforschungen zum Paradekissen liegt auf dem verwendeten Material und dessen Bedeutung. Wenn das Bett und dessen Textilien zum Forschungsgegenstand werden, stehen diese in engem Zusammenhang mit dem Menschen selbst und seiner Kultur- und Zivilisationsgeschichte. Denn der Mensch verbringt bis zu einem Drittel seines Lebens im Bett und ist diesem Ort eng in seinem Lebenszyklus und Wohlbefinden verbunden. Und es ist die Bettwäsche, die mit der Haut des Menschen im direkten Kontakt steht, ihm nah ist.² Nicole Kuprian, die den Sammlungsbestand an Bettwäsche im Freilichtmuseum Detmold erforschte, fand heraus, dass der stofflichen Ausschmückung der Bettwäsche im Laufe der Geschichte immer wieder viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde.³ Am Paradekissen, das eine reine Zierfunktion besitzt, zeigt sich, wie ein Textil über seinen Gebrauchswert hinaus durch seinen

1 Duden, „Paradekissen“.

2 Vgl. Kuprian 1999, S. 10.

3 Vgl. Kuprian 1999, S. 9.



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

40 Materialwert aufgeladen wird. Bettwäsche, die sich durch Gebrauchsfunktionen auszeichnet, wird hier zu einem rein repräsentativen Objekt. Das Kissen wird nach dem Machen des Bettes auf diesem drapiert und dient damit der Inszenierung und Präsentation des Bettes am Tag. Der Philosoph Gernot Böhme geht in seinen Überlegungen zur Materialästhetik davon aus, dass die Ästhetik unserer Realität in erster Linie in einer extensiven Präsentation von Materialität besteht.⁴ Das Material spielt also eine große Rolle innerhalb der Performanz des gemachten Bettes. In seiner Materialität durchlief das Paradekissen jedoch einen enormen Wandel. Die Ablösung des Leinens durch die Baumwolle z.B. wird gerade dort sichtbar. Die heute am meisten verbreitete Textilfaser ist die Baumwolle. Ihr Aufschwung in Europa begann mit der Industrialisierung und der Möglichkeit, die Faser für die textile Flächenproduktion zu nutzen. Zuvor wurde meist Leinen als Material für Wäsche genutzt. Bereits ab Mitte des 13. Jahrhunderts wurde in Spanien Baumwolle angebaut und verarbeitet. Zunächst gelang es jedoch nicht, aus den kurzen Fasern stabile Kettfäden herzustellen, sodass Baumwolle nur in Kombination mit Leinen zu Geweben verarbeitet werden konnte.⁵ Erst mit der Entwicklung mechanischer Spinn- und später Webmaschinen ab 1769 in England begann der Siegeszug der Baumwolle zur bedeutendsten Faser für die Wäsche- und Bekleidungsproduktion.⁶ Mit dem Wandel vom Leinen zur Baumwolle gingen viele kulturelle Wandlungsprozesse einher, die unter anderem durch den Materialwert der beiden Fasern bedingt waren. Exemplarisch lässt sich dies anhand der Geschichte der Weißwäsche nachvollziehen. Vom 18. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts war der Besitz eines großen Weißwäschevorrats, vor allem Tisch- und Bettwäsche, unabdingbar für eine gute Hausfrau. „Über einen ausreichenden Bestand an Wäsche zu verfügen, hier vor allem im Sinne von Haushaltstextilien, war Kennzeichen von Wohlstand und Sparsamkeit zugleich.“⁷ Bettwäsche diente dem Schlafkomfort und zugleich als Prestigeobjekt. Weißwäsche war ein wichtiger Faktor im Rahmen des familiären Kapitals. In mittellosen Haushalten waren nur wenige Wäschestücke vorhanden, da diese in Notzeiten verkauft wurden. Im wohlhabenden Haushalt jedoch diente die Aufbewahrung der Wäsche in Truhen,

4 Vgl. Böhme 2013, S. 51.

5 Vgl. Loschek 2011, S. 461.

6 Vgl. Loschek 2011, S. 464.

7 Orland 1991, S. 36.

41 in Schränken oder in ganzen Kammern hingegen der Inszenierung von Reichtum. Die Wäscheschränke wurden mit Spitze dekoriert und mit kleinen Duftkissen bestückt, die vor Ungeziefer schützen sollten. Die Wäsche kam von seiten der Frau als bedeutender Teil der Mitgift oder Aussteuer in die Ehe und gehörte somit zum weiblichen Besitz. Darunter waren sowohl fertige Wäschestücke als auch aufgerollte Ballen aus Leinengewebe: „Aus Sicht der Frauen vergrößerte eine beträchtliche Mitgift die Chancen einer standesgemäßen Ehe, was in einer Zeit, in der Ehe die letztlich einzige akzeptable Lebensperspektive darstellte, von nicht unbeträchtlicher Bedeutung war.“⁸ Die Größe des Wäscheschatzes wurde anhand des Gewichtes bestimmt. Die Träger zeigten beim Herausragen der Wäschetruhen aus dem Elternhaus der Braut wie mühsam dies war und präsentierten somit der Nachbarschaft das scheinbar hohe Gewicht der Aussteuerfülle. Es zeigt sich hier, dass die Wäsche neben ihrer eigentlichen Gebrauchsfunktion immer auch eine Prestigefunktion besaß. Daher hatten sorgsamer Umgang und lange Haltbarkeit große Priorität. Nur wenige Wäschestücke einer Aussteuer wurden für den täglichen Gebrauch genutzt. Die unverarbeiteten Leinenstoffbahnen wurden teils über mehrere Generationen weitergegeben. Seltenes Waschen schützte ebenfalls vor Verschleiß. Schließlich beanspruchte das Plätten mithilfe von Wäschepressen die Wäsche stark und machte das Material mit der Zeit brüchig. Die Präsentation eines gemachten Bettes mit starren, geplätteten Wäschebezügen zeugte daher von einem gewissen Wohlstand des Hauses, das sich sozusagen den schnelleren Verschleiß leisten konnte. In diesem Zusammenhang nun tritt das Paradekissen auf die Bühne. Wohlstand zeigte sich im Besitz und durch das Drapieren eines Paradekissens, das allein der Zierde diente und keinen Gebrauchswert für den Schlaf hatte. Die scheinbar verschwenderische Nutzung dieses Kissens war, ähnlich der Präsentation einer reichhaltigen Aussteuer, ein performativer Akt ökonomischer Potenz der bürgerlichen Familie im 19. Jahrhundert. Die Praxis des Paradekissens versinnbildlicht somit den prestigebedingten Materialwert des Leinens durch den hohen Aufwand, mit dem die Leinengewebeherstellung verbunden war. Mit der Industrialisierung der Textilproduktion im 19. Jahrhundert wurden Textilien nicht mehr im eigenen Haushalt oder am gleichen Ort hergestellt und verkauft, sondern die Produktion verlagerte sich

8 Orland 1991, S. 38.



Handgeklöppelte Spitze als Kissenäum

in die Fabriken und wurde globaler. Neue technische Errungenschaften wie die Entwicklung der mechanischen Spinnmaschine 1769 ermöglichten es, aus der vorher schwer zu verarbeitenden Baumwolle einfache Garne herzustellen. Doch war es noch nicht möglich, mithilfe von mechanischen Webstühlen eine hohe Qualität und Quantität an Baumwollstoffen in Leinwandbindung zu produzieren. Daher wurde häufig per Hand gewebt und die gesteigerte Produktion an Garnen durch die Spinnmaschinen führte dazu, dass mehr Weber gebraucht wurden. So standen die Handwebereien noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts auf der Höhe ihrer Produktivität. Mit verbesserten mechanischen Webstühlen, und vor dem Hintergrund, dass Leinengarn nicht so geschmeidig wie Baumwollgarn war, eignete sich Baumwolle schließlich zur industriellen Produktion besser als Leinen. Die Baumwolle aus der Massenproduktion war zudem günstiger als das Leinen.⁹ Parallel veränderte sich auch die Fertigung von Bekleidung und Wäsche. Mode wurde bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts konfektioniert und konnte durch die wachsende Zahl an Nähmaschinen in den 1850er Jahren zehn Mal schneller und somit günstiger als vorher produziert werden. Durch die Konfektion entfiel keinesfalls die Heimarbeit. Doch wurde diese nun nicht mehr bedarfsdeckend für den eigenen Haushalt bewerkstelligt, sondern marktabhängig organisiert. Die deutsche Weißwäschekonfektion entwickelte sich vor allem um 1850 ausgehend von Berlin als dessen Zentrum. Der Verkauf der Textilien wurde ebenfalls organisierter und spezialisierter, sodass die Weißwäsche nun in speziellen Wäscheausstattungsgeschäften oder in den ersten Warenhäusern gekauft werden konnten, die bewusst Kundenwerbung betrieben.¹⁰ Durch den niedrigeren Preis der Baumwollwäsche stieg der Pro-Kopf-Verbrauch an Textilien deutlich an. Auch wurde die Wäsche häufiger gewaschen. Es zeigte sich, dass Baumwolle zwar besser maschinell verarbeitet werden konnte, jedoch waren für sie andere Waschmittel nötig. Die Industrie reagierte darauf und entwickelte immer neue Waschseifen, sodass eine große Waschmittelindustrie heranwuchs.¹¹ „Von geringer Lebensdauer, nutzte [Baumwolle] schnell ab, verschmutzte auch eher als das harte, steife Leinen und begünstigte damit einen dem wachsenden Hygienebewußtsein gerecht werdenden

9 Vgl. Lasotta; Lutum-Lenger 1989, S. 11.

10 Vgl. Lasotta; Lutum-Lenger 1989, S. 103-109.

11 Vgl. Orland 1991, S. 69-74.

häufigen Wäschewechsel ebenso wie einen steigenden Aufwand der Wäschepflege.“¹²

Dass die neue Faser trotz ihrer verminderten Lebensdauer und ihrem enormen Pflegeaufwand den deutschen Markt so nachhaltig eroberte, zeigt eine Verschiebung der Materialwertschätzung in der Gesellschaft. Es lassen sich zwei grundsätzliche Prestigewerte erkennen. Als erstes liegt der Prestigewert des Materials Baumwolle nicht wie beim Leinen im ökonomischen Wert, sondern Baumwolle wird als aktuelles und daher wertiges Material begriffen. Den Zusammenhang von Mode und Materialästhetik thematisiert auch Hartmut Böhme, indem er verdeutlicht: „Materialien haben gesellschaftliche Charaktere, insofern sie eine Atmosphäre ausstrahlen, die zu einer bestimmten Lebensform gehört. Glanz, im Sinne von Pracht, kann ein solcher Charakter sein. [...] Wichtig ist, daß diese Charaktere kulturellem Wandel und sogar Mode unterlegen sind.“¹³ Das neue, leicht erschwingliche Material wurde durch Ausschmückung aufgewertet. Vor allem Durchbrucharbeiten, wie sie auch auf dem ausgestellten Paradekissen zu finden sind, waren beliebt. Diesen Trend beschleunigte eine Materialeigenschaft der Baumwolle: die der leichten Färbbarkeit. In einer Ausgabe der „Illustrierten Wäschezeitung“ von 1894 wird dies wie folgt beschrieben: „Mit dem zur Disposition gestellten Spinnrad ist auch der Glaube an die Unfehlbarkeit des Leinen erschüttert und der ‚Schrein‘ unserer jüngeren Generation füllt sich, statt mit ‚schneeigem Lein‘, mit den Produkten aus Baumwolle, deren Farbe überdies die Mode dictiert.“¹⁴ Die Durchbrucharbeiten der weißen Kissenbezüge ließen das nun farbige Inlett, in dem die Federn eingenäht waren, durchscheinen und wurden selbst zum Gegenstand der Mode. Auch die Herstellung der Verzierungen professionalisierte sich. Sogenannte Weißnäherinnen und Weißstickerinnen fertigten nun die immer aufwändiger geschmückten Kissen an. Auf dem ausgestellten Paradekissen aus Baumwolle um 1930 finden sich ebenfalls Durchbrucharbeiten, die einen darunterliegenden Stoff durchscheinen lassen. Diese bestehen aus handgeklöppelter Spitze, die auch den Rand des gesamten Kissens abschließt. Die Herstellung war enorm aufwändig, sodass sie den Wert der billigen Baumwolle durch den großen Arbeitsaufwand erhöhte.

Als zweiter Aspekt des sich veränderten Materialwertes lässt sich

12 Orland 1991, S. 70.

13 Böhme 2013, S. 55f.

14 Illustrierte Wäschezeitung, März 1894.



Einsatz aus handgeklöppelter Spitze

46 der erhöhte Pflegeaufwand verstehen. Die Praxis im Umgang mit dem Paradekissen gibt dabei Aufschluss über die Rolle der Hausfrau und die öffentliche Haltung zur Haushaltsführung jener Zeit. In einem „Frauenbuch“, das Frauen nach eigenen Angaben ihrer Rolle als Gattin, Hausfrau und Mutter näherbringen sollte, hieß es zum Thema Wohnung: „Licht, Luft und Wasser auf der einen, peinliche Ordnung und Pünktlichkeit auf der anderen Seite! Das sind die Großmächte, auf deren harmonisches Zusammenwirken die äußere Behaglichkeit des Familienlebens beruht.“¹⁵ Dabei steht die Ordnung des Hauses im direkten Zusammenhang mit der inneren Ordnung der Familie. Als erste Handlungsanweisung findet sich dann die Aufforderung, allmorgendlich vor dem Verlassen des Schlafzimmers alle Betten aus dem Fenster zu hängen, „daß jedes einzelne Stück von Licht und Luft umspült wird.“¹⁶ Später folgt das Ausklopfen des Bettes, bevor es zurückgelegt wird. Auch sollen die Betten regelmäßig für ungefähr eine Stunde gesont werden.¹⁷ Die eigentlich zum Reinigen und Bleichen der Bettbezüge notwendigen Handlungen werden durch die vorangeführte Bemerkung, dies alles gelte dem Wohl des Familienlebens, einer neuen Bedeutung zugeführt. Der Umgang mit der Bettwäsche dient nicht mehr ausschließlich dem Erhalt der Gebrauchsfunktion. Vielmehr wird das Bett in dieser Zeit verstärkt zu einem Objekt, das Ordnung symbolisiert. Auch wenn das Schlafzimmer als privater Raum nicht jedem einsehbar war, zeigte sich an der Praxis des Paradekissens, dass doch immer wieder Blicke dorthin gelangen konnten. Somit wurde das Schlafzimmer zu einer Präsentationsfläche, die Auskunft über das Privateste und Innerste des Hauses in disziplinierter Form gab: Es war im wahrsten Sinne ‚alles in bester Ordnung‘. Die Hausfrau präsentierte in der Schlafzimmerordnung ihre Exzellenz. Das scheinbar Private des gemachten Bettes war zugleich öffentliche Zurschaustellung verinnerlichter Normen. Gernot Böhme formuliert dies folgendermaßen: „Ein Großteil der gesamtgesellschaftlichen Arbeit ist ästhetische Arbeit oder Inszenierungsarbeit.“¹⁸ Die Wäsche wird dabei zum Objekt, das nach Böhme die Atmosphäre einer gesellschaftlichen Lebensform repliziert.¹⁹ Die Präsentation der aufwändig gesäuberten Wäsche und gängiger Moden bedingte also fortan den Materialwert der baumwollenen

15 Soden 1914, S. 259.

16 Soden 1914, S. 259.

17 Vgl. Soden 1914, S. 261f.

18 Böhme 2013, S. 63.

19 Vgl. Böhme 2013, S. 55.

Paradekissen. Als Prestigeobjekt diente es einem performativen Akt der Hausfrau und repräsentiert so die enormen Wandlungsprozesse der Gesellschaft in der Zeit zwischen 1900 und 1930.

47

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

Das Paradekissen, oder präziser, allein der Kissenbezug lässt mit kulturwissenschaftlichem Blick und dem benachbarter Disziplinen diverse Beziehungen zu ähnlichen Objekten aufblenden. Inspiriert durch die Objektbezeichnung und deren militärischer Konnotation assoziierte ich die umgangssprachlich als Lagerungskissen bezeichneten Kissen, die in der Pflege bettlägeriger Kranken verwendet werden. Bei einer Dingbetrachtung erscheinen das „Paradekissen“ wie das „Lagerungskissen“ in ihren diversen Formen, ihren unterschiedlichen Materialitäten und Nutzungen wie auch in ihrer symbolischen Bedeutungsmacht. Gemeinsam ist beiden Kissenarten, dass sie auf einen als weiblich konnotierten Arbeitsbereich verweisen: hier den Haushalt und das dekorierte, symbolisch hoch aufgeladene Ehebett und Schlafzimmer und dort das Krankenbett. Gleichwohl zeigt sich mit den militärischen Begriffen der „Parade“ und der „Lagerung“ eine polare Geschlechterkonstruktion mit männlich-soldatischen Berufswelten.

Das Kissen, egal welches es ist, erhält seine Funktion durch die Handlung des Schlafens und den Ort desselben, das heißt durch ein Bett oder eine Lagerstatt und seine Platzierung darauf. Damit hängt die Entwicklung dieses Objekts eng mit der Kulturgeschichte des Schlafens zusammen. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts legte sich der Großteil der Bevölkerung zur Nachtruhe und bei Krankheit nicht in ein eigens geschreinertes Möbelstück, sondern auf ein auf dem Boden hergerichteten Lager aus Stroh.

Etymologisch wird die Nähe der Begriffe ‚Lager‘ und ‚Bett‘ überdeutlich. Unter dem Nomen ‚Lager‘ vermerkt das von der Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften edierte „Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache“: „Ort zum Liegen“, ahd. legar (9. Jh.), mhd. leger '(Tier-, Kranken)lager, Grabstätte, Belagerung', asächs. legar, mnd. léger, mnl. légher, [...] 'Beilager, Bett, Grab'".¹ Zum Bett heißt es dort: „hauptsächlich ist bett, wie lectus, das lager, die stätte

1 <https://www.dwds.de/wb/Lager>. [letzter Zugriff: 01.02.2018].

zum ruhen und schlafen.“² Es findet keine Wertung statt, welches als qualitativ hochwertiger zu betrachten ist.

So eröffnet sich mir erneut ein Gedankenspiel vom „Paradekissen“ hin zum „Lagerungskissen“. Mit dem Blick auf die Wortgeschichte tritt die militärische Gewichtung des Wortes Lager etwas in den Hintergrund. Gewichtiger werden hingegen die Ordnungen dieser Dinge, die Orte und diejenigen, die mit ihnen umgehen, über sie sprechen, sie herstellen, analysieren, wissenschaftlich normieren, platzieren und pflegen.

Die Begriffe „Lagerungskissen“, „Lagerungswechsel“, „Lagerungsplan“ gelten inzwischen dem Pflegehandeln, das sich hin zu einer Beziehungsprofession entwickelt hat und sich auch so versteht, als nicht mehr angemessen. Mit dem Gebrauch dieser Begriffe würden die zu pflegenden Personen wie eine Sache tituliert und es stelle sich ein Machtverhältnis dar, wenn die Bettlägerigen in eine von den Pflegekräften bestimmte Körperhaltung gebracht würden.³ Die Pflegebedürftigen würden so sprachlich verobjektiviert und zu einem passiv dulgenden Kranken degradiert. Damit wird der Blick eröffnet auf ein Besetzen, ein Fremdbestimmen, eine Raumanneignung des Mächtigeren und ein Aushalten der mit Kissen in eine Position ‚zementierten‘ Kranken.⁴

Der Begriff der „Lagerung“ eines Kranken ist dennoch nicht durch ein innerhalb der Profession vereinbartes Fachvokabular so im Handumdrehen zu verändern. Er findet sich in Studien⁵ ebenso wieder wie bei Herstellerinformationen zu den oft aus hochwertigen Kunststoff- oder Latexmaterialien hergestellten Produkten. Um die Beweglichkeit der Bettlägerigen in ihrem Krankenbett, das oft den einzigen privaten Raum des pflegebedürftigen Menschen darstellt, nicht einzuschränken und um einen größtmöglichen Nutzen für diesen Menschen zu erzielen, gilt der Grundsatz, nur so viele Kissen wie nötig zu verwenden und eher wenige davon einzusetzen. In dieser hochtechnisierten, standardisierten und DIN normierten „Bettmaschine“⁶ wird der kranke Mensch nach Standards immer wieder in eine andere Position gebracht. Die Zudecke wird angehoben, die Kissen werden entfernt, eine klare Bewegungsabfolge unterstützt den Wechsel vom Rücken auf die linke oder rechte Seite. Sie wird mittels des Winkels

2 <https://www.dwds.de/wb/Bett>. [letzter Zugriff: 01.02.2018].

3 Steigle 2015, S. V.

4 Vgl. Schmidt 2015.

5 Vgl. Hahnel; Lichterfeld-Kottner 2017, S. 19.

6 Keil 2017, S. 19.

50 des Körpers zum Bett beispielsweise als 30 Grad- oder 60 Grad-Lagerung beschrieben. Zur Stabilisierung dieser Lage und um Druckstellen zu vermeiden, werden die Kissen wieder neu positioniert. Das wenige an Privatheit, das die circa zwei Quadratmeter Bett dem Kranken bieten, wird von der Pflegeperson zeitlich getaktet und so mehrfach am Tag unterbrochen. Soziale Ordnungen, so auch die, die erklärt, was unter bequemem Liegen verstanden wird, sind normiert und dadurch oft entindividualisiert. Das Befinden des Pflegebedürftigen wird über standardisierte, evidenzbasierte Assessmentinstrumente erfragt.

Die Pflegeperson berührt bei einem Positionswechsel häufiger die Kissen als den zu pflegenden Menschen – doch in stets anderer Weise. Während sie mit kräftigen und ruckartigen Bewegungen das Kissen aufschüttelt und zurecht klopft oder mit gekonntem Schwung ein Kissen auf einem beiseite gestellten Stuhl platziert, streicht sie den Körper des kranken Menschen aus oder gibt mit leichtem Druck die Richtung einer anstehenden Bewegung vor.

Die überzähligen, gerade nicht genutzten Kissen unterschiedlichster Größe, Form und Füllung, sei es mit kleinen Styroporkugeln, Polyurethanschäumgebilden oder Naturmaterialien wie Dinkel, werden aufgeräumt und nehmen dennoch das Zimmer in Beschlag. Sie liegen auf anderen Pflegehilfsmitteln, wie einem Nachtstuhl, sie belagern andere Möbel, Stühle, Sideboards und verhindern so oft, dass Besuch sich an das Krankenbett setzen kann. Es muss stets etwas auf- und umgeräumt, in eine andere Ecke platziert werden. Der Raum für etwas Privates, das nichts mit Pflege zu tun hat, schmilzt dahin. Utensilien für den Pflegebedürftigen bestimmen den Raum – gestalten ihn aber nicht in einer schmückenden Weise, wie beim Paradekissen. Auch das Paradekissen war regelmäßig, im immer gleichen Rhythmus, ein Ding am falschen Platz. Nachts musste es anderswo drapiert werden, da das Bett nicht mehr zur Zierde diente. Tags war das Glattstreichen des Paradekissens und das Zurechtziehen der Spitzen des Kissens der letzte Griff beim Richten des Bettes. Beim Zubettgehen wurde es abgeräumt, beiseitegelegt auf andere Möbelstücke, wie den Frisierschrank, der viel zu schmal für eine solche Ablage konzipiert war. Und nicht selten landete das Prunkstück auf dem Boden. Noch bis Anfang der 1970er Jahre gehörte das Paradekissen zur Ausstattung eines ehelichen Schlafzimmers. Mit den in Mode kommenden bunten Bettbezügen passte es nicht mehr zum gesamten Ensemble und verlor seine Funktion, Ordnung und Luxus zu repräsentieren. Vielfach galt hier das Prinzip der Nachhaltigkeit,

und Bettenhäuser erhielten den Auftrag, die Federn zu waschen und daraus neue Kissen herzustellen.

51

Literatur

Ahlheim, H.; Guthmüller, M.; Kinzler, S.; Osten, P.; Penzel, T.; Reiss, B. et al. (Hg.): Kontrollgewinn – Kontrollverlust: Die Geschichte des Schlafs in der Moderne. 2014 Online verfügbar unter <https://books.google.de/books?id=OJgCBQAAQBAJ>.

Hahnel, Elisabeth; Lichterfeld-Kottner, Andrea: Expertenstandard Dekubitusprophylaxe in der Pflege. Anlage zur Literaturstudie. Berlin 2017.

Keil, Maria: Zur Lage der Kranken. Die Untersuchung des Bettes. Dissertation Humboldt-Universität. Berlin 2017.

Kern, Josef: „Wie man sich bettet ...“: Anmerkungen zum Thema Schlafzimmer. In: Bayerische Blätter für Volkskunde 4 (1), S. 51–61. 2002.

Korff, Gottfried: Einige Bemerkungen zum Wandel des Bettes. In: Zeitschrift für Volkskunde 77/1981, S. 1–16.

Schmidt, Simone: Expertenstandards in der Pflege - eine Gebrauchsanleitung. Berlin; Heidelberg 2015.

Scholz-Weinrich, Gabriele (Hg.): Lebensraum Bett. Bettlägerige alte Menschen im Pflegealltag. Hannover 2015.

Steigele, Waltraud: Bewegung, Mobilisation und Lagerung in der Pflege: Praxistipps für Bewegungsübungen und Positionswechsel. Berlin; Heidelberg 2015.

<https://www.dwds.de/wb/Bett>. [letzter Zugriff: 01.02.2018].

<https://www.dwds.de/wb/Lager>. [letzter Zugriff: 01.02.2018].

<https://www.rhombo-medical.de/produkte-Lagerungskissen.html&309>. [letzter Zugriff: 01.02.2018].

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

DAS MATERIAL

Baumwolle

Baumwolle, die (engl.: cotton, frz.: coton)

Malvengewächs mit großen Blättern, gelben Blüten und walnussgroßen Kapsel Früchten, das besonders in heißen Gegenden in Strauchform gezogen wird. Die Samenfäden der Pflanze werden zu Baumwollgarn versponnen. Baumwolle gilt als die weltweit wichtigste textile Naturfaser aus der Gruppe der Samenfasern. Sie besteht zu 90% aus Zellulose und ist im Vergleich zu Kunstfasern sehr saugfähig. Das Material ist strapazierfähig, hitzeresistent, besonders hautsympathisch und ruft kaum allergische Reaktionen hervor. (DS)

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

Damenunterhosen. Vom Material der „Unaussprechlichen“

Daniela Sunderhaus

Eine Damenunterhose ist auf den ersten Blick etwas Alltägliches und allen Menschen mehr oder weniger bekannt. Unterhosen wird aufgrund ihrer Nichtsichtbarkeit meist keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt oder Bedeutung zugesprochen. Kaum präsent ist, dass das Tragen von Unterhosen für Frauen bis in das 19. Jahrhundert nicht üblich und gesellschaftlich verpönt war. In der didaktischen Sammlung des Seminars für Kulturanthropologie des Textilen an der TU Dortmund befinden sich materielle Zeitzeugen, die die historische Entwicklung der Unterhose dokumentieren.¹

Eines dieser Objekte ist eine Damenunterhose aus der Zeit um 1900, aus Baumwollstoff in Leinwandbindung gefertigt und am Saum mit einem Blumenmuster aus Lochstickerei mit Knopflochstichen verziert. Ein Band, durch einen Tunnelzug am Bund geführt, hält die Unterhose am Körper zusammen. Mittels Wäscheknopfen lässt sich der rückwärtige Hosenlatz öffnen und schließen.

Von einem Großteil der Bevölkerung wurde die Unterhose bis in das 19. Jahrhundert als unnötig empfunden, da diese durch das lange Hemd ersetzt wurde. Außerdem war sie Männern, vor allem im Militär, zum Schutz beim Reiten und vor Kälte, vorbehalten. „Frauen, die Hosen anhatten, [galten] als schamlos, als unweibisch“². Aus diesem Grund wurden Damenunterhosen im Laufe ihrer Verbreitung als „die Unaussprechlichen“ betitelt.³ Auch gab es die Vorstellung, Unterhosen wären gesundheitlich bedenklich, weshalb Frauen einfach offene Kleider tragen sollten. Ärzte begründeten dies mit der körperlichen Beschaffenheit der Frau.⁴ Dennoch trugen Damen der Oberschicht Unterhosen auf Reisen, beim Reiten oder im Winter. Hier hatten Ärzte vor allem den Schutz der Frauen vor Kälte, Ungeziefer oder Ähnlichem im Blick. Mit der Verbreitung eines neuen Gesundheitsbewusstseins in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts,

¹ Vgl. Mentges 2012, S. 4.

² Vasold 2001, S. 270.

³ Vgl. Junker 1991, S. 80.

⁴ Vgl. Junker 1991, S. 80.



ÄO DAI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE



Knopflochspitze am Saum einer Damenunterhose um 1900

wachsender Hygiene und der Empfehlung, die Leibwäsche regelmäßig zu wechseln, wurde der Unterwäsche eine neue Funktion zugesprochen. Gerade die Waschbarkeit und die damit verbundene Hygiene wurden zu dieser von Reformen geprägten Zeit immer wichtiger, da diese mit dem Aufkommen von neuen Infektionskrankheiten wie Cholera und Fleckfieber immer entscheidender wurde. Somit galt individuelle Sauberkeit des Einzelnen als Grundvoraussetzung für wirkungsvolle Gesundheitspflege.⁵ Maßgeblich für die Verbreitung der Unterhose in der breiten Bevölkerung war das Aufkommen der Baumwolle um 1850, die Leinen als Alltagsmaterial für Wäsche ablöste. Sie war günstig und einfach zu reinigen, weshalb sich das Material sehr gut für die Herstellung von Leibwäsche eignete. Der günstige Preis der nun in Mode kommenden Unterhosen führte dazu, dass sie nicht mehr allein der Oberschicht vorbehalten waren. Jeder konnte sich dieses Kleidungsstück leisten. Diese Entwicklung erfasste zunächst die Städter und später auch die Landbevölkerung, so dass man keinen genauen Zeitpunkt der Verbreitung der Unterhose bestimmen kann.⁶

Die ersten Damenunterhosen waren zunächst im Schritt offen, bis sich um 1900 die Beinkleider mit geschlossener Zwickelpartie aus den Ideen einer medizinischen Kleiderreform entwickelten. Bereits zum Ende des 19. Jahrhunderts waren weit geschnittene Baumwollunterhosen Teil der weiblichen Aussteuer, die meist 30 Beinkleider umfasste.⁷ Sie wurden mit Spitzenbesätzen, Zier- und Monogramstickereien versehen. Endgültig setzten sich die geschlossenen Hosen in den 1920er Jahren durch, als Röcke kürzer und nicht mehr boden- oder knöchellang getragen wurden. Gleichzeitig entwickelten sich Schlupfhosen mit seitlicher Knöpfung oder Gummizug, deren Handhabung als geradezu revolutionär empfunden wurde. Ebenfalls in den 1920er Jahren etablierte sich Kunstseide als neues Material für Unterwäsche und Leibwäsche aus gewebtem Baumwollstoff, die nun durch weitere Trikotwaren ergänzt wurde.⁸ Gegenwärtig zeigt sich die Damenunterhose als ausgesprochen vielfältig in Formen und Materialien. So gibt es neben dem „revolutionären“ Schlüpfer Taillesslips, Panties, Tangas, Hipsters und Strings, die noch immer aus

5 Vgl. Vasold 2001, S. 274.

6 Vgl. Vasold 2001, S. 276.

7 Vgl. Zander-Seidel 2002, S. 103.

8 Vgl. Zander-Seidel 2002, S. 102ff.



Hipster aus Polyamid, 2017



Hipster-String aus Polyamid, 2017

Baumwolle aber auch aus Seide, Nylon, Polyester, Polyamid usw. gefertigt sein können.⁹

Die Vielzahl neuer Schnittformen und Materialien deutet auch die veränderte Wahrnehmung des „Darunters“ an, die oft mit Sexualisierung und Erotisierung verbunden wird. Bei der Lust am Entkleiden und an der Zurschaustellung ist nicht die Nacktheit entscheidend, sondern „die kleine feine Umhüllung“¹⁰. So lassen Spitzen, Chiffon oder transparente Stoffe erahnen, was sich darunter verbirgt und machen den Reiz von Sichtbarkeit und Nichtsichtbarkeit aus. Häufig spielt die Farbe der Unterwäsche eine entscheidende Rolle. Farben werden mit Bedeutungen im Kontext des Erotischen gelesen, so signalisiert im populären Verständnis die Kombination von Rot mit Schwarz etwas „Verruchtes“, Weiß hingegen steht für Unschuld und Reinheit, während Schwarz die Farbe der Verführenden sei.¹¹ Solchermaßen erotisch aufgeladene Wäschestücke können aus hochwertigen Materialien mit aufwendigen Spitzen gearbeitet sein. Eine Alltags-tauglichkeit ist dort oft nicht mehr gewährleistet, sodass man hier von Wäsche für besondere Anlässe sprechen kann.

Basierend auf einer kleinen Feldstudie in einem Dortmunder Wäsche-geschäft¹² hat sich gezeigt, dass gegenwärtig Unterhosen großteils aus Polyamid gefertigt sind. Insofern stellt sich die Frage, was Polyamid als Unterwäschematerial prädestiniert und welche Materialeigenschaften hingegen die Baumwolle besitzt. Sie soll durch einen technologischen Blick auf die Textilien und deren Zusammenwirken mit dem Körper geklärt werden. Diesem widmet sich die Bekleidungsphysiologie, die Körper und Textilien in unterschiedlichen klimatischen Bedingungen untersucht.¹³ Schließlich hängt davon das Wohlbefinden des Trägers ab. Die klimatischen Einflüsse, denen der Mensch ausgesetzt ist, seine durch das Gehirn gesteuerte Körpertemperatur von etwa 37 Grad Celsius, bewirken, dass der Körper, etwa bei starker Bewegung versucht, über Haut und Atmung überschüssige Wärme, die die Körpertemperatur ansteigen lassen würde, wieder abzugeben. Dabei übernimmt die Haut den Großteil des Temperatursausgleichs, wobei die Wärme meist durch die Kleidung abgegeben wird. Bei erhöhtem Wärmeaufbau beginnt der Körper

9 Vgl. Loschek 2011, S. 499ff.

10 Vgl. Bachmann 1994, S. 78.

11 Vgl. Bachmann 1994, S. 80.

12 Eigene Erhebung bei Triumph International 2017.

13 Eberle 2013, S. 48.

Schweiß zu produzieren. Durch das Verdampfen von Feuchtigkeit wird der Körper gekühlt. Wird mehr Wärme abgegeben als produziert, friert der Mensch. Zum Wohlbefinden des Menschen trägt also ganz allgemein die Kleidung durch Wärmeisolation, Luftaustausch, Feuchtigkeitsaufnahme und Feuchtigkeitstransport bei.¹⁴ Baumwolle als „wichtigste textile Naturfaser“¹⁵ wird aus den Samenfasern der Baumwollpflanze zu Garn versponnen. Sie gehört zur Familie der Malvengewächse¹⁶, besteht zu 90 Prozent aus Zellulose und wird in tropischen und subtropischen Gebieten angebaut.¹⁷ Textilien aus Baumwolle sind auf Grund ihrer Feinheit und Weichheit besonders hautfreundlich.¹⁸ Sie geben überschüssige Wärme an die Umgebung ab, da die Gewebe luftdurchlässig und nicht wärmeisolierend sind. Ein Viertel seines Gewichtes kann das Material an Feuchtigkeit aufnehmen, was es jedoch nur langsam wieder abgibt. Durch die hohe Reiß- und Scheuerfestigkeit ist Baumwolle außerordentlich strapazierfähig. Baumwolltextilien knittern leicht und können beim Waschen einlaufen. Die Kochfestigkeit weißer Baumwollstoffe prädestiniert diese für die Herstellung von Hygienetextilien.¹⁹ Polyamid gilt als „zweitwichtigste synthetisch hergestellte Chemiefaser“²⁰ und wird aus geschmolzenen Kunststoffkügelchen zu feinen Fasern gesponnen. Textile Flächen aus Polyamid sind sehr reiß- und scheuerfest. Polyamid nimmt nur wenig Feuchtigkeit auf, die aber gut durch die Hohlräume des Garns transportiert wird.²¹ Dadurch werden Polyamidfasern auch gerne für Sport- oder Funktionsbekleidung verwendet. Besonders eignen sich dafür weiche und feine Fasern. Allerdings reicht die Variationsbreite der Polyamidfaser von der Mikro- bis zur Grobfaser. Wegen der hohen Elastizität des Materials knittert es nicht. Allerdings verlieren die Textilien ihre Festigkeit bei übermäßiger Belastung in Licht und Hitze. Polyamid ist beständig gegenüber Pilzen und Fäulnisbakterien und verrottet somit nicht. Das pflegeleichte Textil ist je nach Herstellung bei 30-60 Grad Celsius waschbar und trocknet sehr schnell.²² Im Vergleich beider

14 Vgl. Eberle 2013, S. 48.

15 Denninger 2006, S. 52f.

16 Vgl. Eberle 2013, S. 8.

17 Vgl. Meyer zur Capellen 2015, S. 36.

18 Vgl. Eberle 2013, S. 10.

19 Vgl. Rosenkranz 1989, S. 68f.

20 Rosenkranz 1989, S. 68.

21 Vgl. Eberle 2013, S. 34.

22 Vgl. Rosenkranz 1989, S. 68.

62 Fasern hinsichtlich ihrer Eigenschaften als Unterwäschematerial zeigt sich, dass beide Materialien bekleidungsphysiologisch dafür in Frage kommen. Die Hautverträglichkeit der Baumwolle, ihre gute Fähigkeit zur Feuchtigkeitsaufnahme und Strapazierfähigkeit sprechen für sich, ebenso die Waschbarkeit bei hohen Temperaturen. Als Nachteil erweist sich, dass Baumwolle nicht besonders schnell trocknet, was pflegeleichte Textilien aus Polyamid hingegen besonders rasch bewerkstelligen.

Der Blick auf Entwicklung und Material der Damenunterhose zeigt, wie sehr die Etablierung der Unterhose, der Wandel ihrer Schnittform und ihres Materials in Zusammenhang stehen mit den Veränderungen der Bekleidung, der Mode, des individuellen Anspruchs des Konsumenten und des technischen Fortschritts. Heute wie vor hundert Jahren ist der Hygieneaspekt von großer Bedeutung, der durch pflegeleichte Materialien und sekundär durch die vollautomatischen Waschmaschinen und die synthetischen Waschmittel vereinfacht wurde. Die Veränderung der Schnittform, von den anfänglich bis zum Knie oder Knöchel reichenden Damenunterhosen hin zu String und Tanga sind Teil der Veränderungen in der Oberbekleidung. So wäre es heute unmöglich, die oben gezeigte Damenunterhose aus der Universitäts-Sammlung unter engen Jeanshosen zu tragen. Ein sich veränderndes Körpergefühl, ein anderer Umgang mit Geschlecht und Erotik manifestieren sich in dem Wandel der Schnittformen und Materialien. Körpernah, körperfern, transparent, Durchblicke und Einblicke gewährend können hier als adjektivische Beschreibungsformen dienen. Das Aufkommen der chemisch erzeugten Fasern hat Formen und Eigenschaften von Unterwäsche verändert ebenso wie bekleidungsphysiologische Aspekte wichtig gemacht.

63

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

In kaum einer Textilsammlung fehlen Frauenunterhosen aus der Zeit um 1900. Man kennt die Modelle: weiß, knielang, offen im Schritt, an den Beinen Stickereien und Rüschen, die Reformvariante mit knöpfbarer Hinterklappe und erste geschlossene Formen, wie sie sich schließlich bis heute durchsetzen sollten. Aber warum haben sich so viele dieser Wäschestücke erhalten? Und warum landeten sie, oftmals neuwertig, im Museum und nicht abgetragen und verbraucht im Müll? Antworten auf diese Fragen sind Teil einer Kulturgeschichte der weiblichen Unterwäsche, die vom Gebrauch der für Frauen lange verpönten Hosen ebenso handelt wie von deren Moden, Macharten und Materialien. Sie berühren hygienische und moralische Vorstellungen ihrer Zeit und verweisen auf weibliche Erziehungskonzepte, in denen zur gut bürgerlichen Aussteuer rund 30, vorzugsweise selbst gefertigte Beinkleider gehörten. Spätere Generationen, die praktische und funktionale Dessous längst zu schätzen gelernt hatten, bestaunten die fremd gewordenen, dank der reichlichen Bestände und des baldigen Modewandels nicht auch nur annähernd aufgetragenen Wäschehosen der Großmütter und Urgroßmütter. Wegen ihrer immer noch mit weiblichen Tugenden in Verbindung gebrachten Zierstickereien aber waren sie zum Wegwerfen viel zu schade und wurden, wie auch das hier gezeigte Exemplar, Museen und Sammlungen übergeben. Es ist heute kaum mehr vorstellbar, dass Unterhosen erst vor gut hundert Jahren zum festen Bestandteil der Frauenkleidung wurden. Bis dahin beschränkte sich die weibliche Leibwäsche auf ein länger geschnittenes Unterhemd, über dem auch Mieder und Unterröcke getragen wurden. Den Unterleib schützte und wärmte man bestenfalls, indem Hemden und Unterröcke zwischen den Beinen durchgezogen und fixiert wurden. So waren auch die knielangen Hosen, die man auf Kostümtischen der Renaissance unter den Röcken italienischer Kurtisanen erkennt, keine Unterwäsche im heutigen Sinn. Cesare Vecellio ordnete sie in seinem 1590 erschienenen Werk „*Degli Habiti antichi et moderni ...*“ ausdrücklich dem „*habito virile*“ (der männlichen Kleidung) zu, den die Damen bewusst adaptierten und somit einem frühneuzeitlichen Cross-Dressing frönten. Und auch die 32 leinengefütterten Unterhosen aus kostbaren Seiden- und

Metallstoffen, die Maria de Medici im Jahr ihrer Heirat mit Heinrich IV. von Frankreich in Auftrag gab, finden eine Erklärung außerhalb des Kleidungsalltags: Die künftige Königin trug sie wohl auf der Reise von Florenz in ihre neue Heimat, die sie im Herbst/Winter des Jahres 1600 unternahm. Noch Casanova sollte sich über die ebenfalls als Reisekleidung genutzten, völlig unerwarteten Beinkleider unter dem Rock einer in seiner Kutsche mitfahrenden jungen Frau empören. Am napoleonischen Hof hingegen sind Seidenpantalons als weibliche Unterkleidung beim Reiten überliefert. Von derartigen Sonderkleidungen abgesehen, beginnt die Alltagsgeschichte weiblicher Unterhosen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als aufgeklärte Ärzte und Politiker die „Volksgesundheit“ als gesellschaftliche Aufgabe erkannten. Zunächst in der Theorie erzieherischer Traktate mehrten sich die Fürsprecher einer zweckmäßigen weiblichen Unterwäsche, die nun ausdrücklich auch Unterhosen vorsah. Vor allem im Winter wurden sie als Schutz vor Kälte propagiert; Moral und Schicklichkeit lieferten weitere Argumente. Grundsätzlich aber tat man sich immer noch schwer, die seit dem Mittelalter mit männlicher Macht und Herrschaft assoziierte Hose dem weiblichen Geschlecht zuzugestehen, da sie am Körper der Frau die traditionellen Geschlechterrollen in Frage zu stellen schien. Überdies behinderten Körperfeindlichkeit und eine zunehmende Prüderie den Diskurs, was nicht zuletzt in der Sprache zum Ausdruck kam: In seinem 1807 erschienenen „Hochdeutschen Wörterbuch“ stellte Johann Christoph Adelung „Beinkleid“ als neues Wort vor, „welches man eingeführet hat, seitdem die Benennung der Hosen für niedrig und unanständig gehalten worden“. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts folgte mit der Umschreibung weiblicher Unterhosen als „die Unaussprechlichen“ eine weitere Entfernung von körperlichen und sexuellen Konnotationen – übrigens eine Wortfindung nach dem Vorbild Englands, wo man die hautengen Männerhosen der Mode um 1800 als „inexpressibles“¹ bezeichnete.

Auch wenn die neuen Unterhosen der Frauen „unaussprechlich“ waren, unansehnlich sollten sie keinesfalls sein. Makellos weiß, wie es dem bürgerlichen Ideal von Reinlichkeit und Wohlleben entsprach, und liebevoll von eigener Hand verziert, wurden sie zum Prüfstein der perfekten Ehefrau und Hausmutter. Die Verbindung der zwischen Koketterie und Tabu angesiedelten Hosen mit der weiblichen Kardinaltugend der Handarbeit mag zunächst paradox erscheinen,

und tatsächlich war der Grat zwischen „Nutzarbeiten“ und „Putzarbeiten“ schmal. Noch 1852 kritisierte die „Muster-Zeitung“ Spitzen-einsätze in der Unter- und Nachtwäsche als frivol und anstößig, „als wenn sie bei der Frauentoilette eine sichtbare Rolle spielten!“. Gleichzeitig lieferten dieselben Zeitschriften Schnittmuster und Vorlagen, nach denen sich Mädchen und Frauen Hemden und Hosen nähten und diese mit Bogenreihen, Lochstickereien, Biesen, Blüten und Monogrammen verzierten. Um hier mithalten zu können, avancierte der Handarbeitsunterricht im 19. Jahrhundert in den Schulen zu einem der „hauptsächlichen Bildungsmittel für das weibliche Geschlecht“². Die dazu erforderliche „Feinheit und Sauberkeit“ galt als eine „treffliche Vorschule“ für das häuslich-familiäre Leben der Frauen. Gleichwohl sind gerade die Berge von Leibwäsche, die in jenen Jahren entstanden, dazu angetan, den Mythos des „Selbstgemachten“ als Klischee von bemerkenswerter Langlebigkeit zu entlarven: Weder für die Frauen um 1900 noch für jene Generationen, die Jahrzehnte später die ehemals „Unaussprechlichen“ bewahrten und sammelten, spielte es eine Rolle, dass um und nach der Jahrhundertwende de facto immer häufiger Händler und professionelle Weißnäherinnen zu den Beständen beitrugen und zur obligatorischen Auszierde der Unterwäsche zunehmend vorgefertigte Maschinenspitzen und Maschinenstickereien verarbeitet wurden.

2 Schallenfild 1890, zitiert nach Junker/Stille, S. 135.

Literatur

- Brückner, Wolfgang: Die Symbolik der Unterhose. In: Alzheimer, Heidrun; Daxelmüller, Christoph; Reber, Klaus (Hg.): Ders.: Menschen und Moden. Bekleidungsstudien zu Kommunikationsweisen. Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte (= Volkskunde als historische Kulturwissenschaft, Bd. 84) Gesammelte Schriften von Wolfgang Brückner. Würzburg 2000.
- Bruna, Denis: La mécanique des dessous. Une histoire indiscrète de la silhouette. Paris 2013.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 11, Leipzig 1936, Sp. 236.
- Valerie Cumming u.a.: The Dictionary of Fashion History. Oxford-New York 2010, S. 108.
- Hinrichsen, Torkild (Hg.): Leibhaftig – Doppelripp und Spitzentraum. Zur Kulturgeschichte der Unterwäsche. Husum 2011.
- Köhle-Hezinger, Christel; Mentges, Gabriele (Hg.): Der neuen Welt ein neuer Rock. Studien zu Kleidung, Körper und Mode an Beispielen aus Württemberg (= Forschungen und Berichte zur Volkskunde in Baden-Württemberg, Bd. 9). Stuttgart 1993.
- Junker, Almut; Stille, Eva: Die zweite Haut. Zur Geschichte der Unterwäsche 1700-1960. Ausstellungskatalog. Historisches Museum Frankfurt. Frankfurt am Main 1988.
- Paulicelli, Eugenia: Writing Fashion in Early Modern Italy. From Sprezzatura to Satire. Burlington (USA) 2014.
- Wolter, Gundula: Hosen, weiblich. Kulturgeschichte der Frauenhose. Marburg 1994.
- Zander-Seidel, Jutta: Kleiderwechsel. Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 1. Nürnberg 2002.

DAS MATERIAL

Perlon

Perlon, das (engl.: nylon, frz.: perlon)

Handelsbezeichnung für mehrere zu den Polyamidfasern zählenden Chemiefasern. Die erste, 1938 von Paul Schlack in Deutschland entwickelte Polyamidfaser aus Caprolactam (Polyamid 6) wurde Perlon genannt. Mit ähnlichen Materialeigenschaften wie Naturseide ist Perlon leichter, hochelastisch und wesentlich strapazierfähiger. Es besitzt eine hohe Reißfestigkeit. Schmutz dringt nicht in die Faser ein, weshalb Perlon-Textilien bei niedriger Temperatur gewaschen werden können. (LW)



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

Surrogat statt Original. Zur Materialität des Damenstrumpfs aus Perlon

Laura Wohlbold

Das von dem Chemiker Paul Schlack (1897-1987) im Jahr 1938 entwickelte Material Perlon veränderte mit seiner flächendeckenden Markteinführung im Bereich Bekleidung um 1950 nicht nur die stoffliche Beschaffenheit des Damenstrumpfes, sondern auch dessen gesellschaftliche Wahrnehmung und den Umgang mit ihm. Die spezifischen Materialeigenschaften der Perlon-Faser versprachen im Vergleich zu herkömmlichen textilen Faserstoffen leichteres Waschen, schnelleres Trocknen sowie Bügelfreiheit und stellten damit vor allem eine Arbeitserleichterung für die Hausfrau dar. Das Material war zudem sehr leicht und haltbar. Bei Bedarf konnten die Kleidungsstücke aus Perlon täglich gereinigt werden und entsprachen damit dem veränderten gesellschaftlichen Anspruch an die allgemeine Körperhygiene.

In Deutschland eroberten Perlon-Textilien aller Art im Verlauf der 1950er Jahre die Kleiderschränke von Frauen und Männern. Es ist aber vor allem der Damenstrumpf, der bis heute sinnbildlich für diese spezifische textile Materialität steht.

Perlon und sein amerikanisches Pendant ‚Nylon‘ schienen der geeignete Ersatz für die bis dato üblichen Strumpfmaterialien wie Wolle, Baumwolle, Seide oder Kunstseide zu sein. Diese hatten in Bezug auf Passform, Zartheit, Transparenz und Haltbarkeit bisher viele Wünsche der Kundinnen offengelassen.¹ Viola Hofmann hat gezeigt, dass textile Materialien „aufgrund kultureller Prozesse in eine Werthierarchie eingespannt“² sind. Eine Wertigkeit wird den Materialien nicht nur durch ihren Verkaufs- und Anschaffungspreis, sondern vor allem durch die Verbindung der Materialeigenschaften und der Wahrnehmung des Materials durch das Individuum und die Gesellschaft verliehen.³ Im Folgenden soll nachgezeichnet werden, wie sich das neuartige Perlon in der textilen Werthierarchie etablierte, sich gegenüber gängigen Strumpf-Materialien durchzusetzen vermochte

1 Vgl. Buck 1996, S.13.

2 Hofmann 2017, S. 92

3 Vgl. Hofmann 2017, S.92.



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

72 und wie sich der Gebrauch der Strumpftextilien aufgrund ihrer neuen Materialität veränderte.

Wichtig in vielfacher Weise wurde das Material Perlon in den 1950er Jahren wegen seiner optischen und haptischen Ähnlichkeit mit dem Naturmaterial Seide. Mit dem Aufkommen der synthetischen Faser wurden die Materialbedeutungen der Seide in der gesellschaftlichen Wahrnehmung vom Original auf das Surrogat übertragen. Um diesen Prozess, bezogen auf den Strumpf, verstehen zu können, ist ein kurzer Blick in die Geschichte nötig. In seiner grundsätzlichen Form wandelte sich der Strumpf seit seinem Aufkommen, vermutlich im 7. Jahrhundert, kaum.⁴ Ein Strumpf ist stets ein je nach Mode längerer oder kürzerer aus textilem Material hergestellter Schlauch, der stets ein geschlossenes Fußteil aufweist und möglichst eng an die Form des Beines angepasst wurde. Ausschlaggebend für eine perfekte Passform waren neben den gegebenen technischen Möglichkeiten das verwendete Material und dessen Eigenschaften. Die Wahl des Materials war dabei abhängig vom persönlichen finanziellen Vermögen des Strumpfbesitzers. Folglich ist es vor allem das Material, das die gesellschaftliche Wahrnehmung und Bedeutung des Strumpfes ausmacht. Blickt man auf die Modegeschichte des Strumpfes, so ist es vor allem das Material Seide, das sich als Symbol für Luxus und Klassenprivilegien etablierte. Ein Universallexikon aus der Zeit um 1744 bemerkt, dass sich die Strumpfmode nicht nur fast jährlich ändere, sondern dass sich vor allem die vermögenden Gesellschaftsschichten „im Strumpfluxus“ ergingen, „während das gemeine Volk handgestrickte Woll- oder Baumwollstrümpfe trug.“⁵ Bis ins 20. Jahrhundert hinein, als der Damenstrumpf bereits zum Massenartikel avanciert war, blieben Strümpfe aus Seide nur für vermögende Trägerinnen erschwinglich. So kostete der teuerste Seidenstrumpf nach der Jahrhundertwende 12,50 Reichsmark und damit fast zwanzig Mal so viel wie der billigste Baumwollstrumpf für 65 Pfennige.⁶ Um das teure und rare Material Seide zu ersetzen und Strümpfe mit ähnlich luxuriöser Materialität für jeden erschwinglich zu machen, eroberten nach dem ersten Weltkrieg zunächst halbsynthetische Kunstseiden den Markt.⁷ Allerdings stellte erst die

4 Vgl. Meyer-Schneidewind; Sauerbier 1992, ab S. 10. Schuch 1998, S. 9-13. Junker; Stille 1990.

5 Vgl. Junker; Stille 1990, S. 70.

6 Vgl. Junker; Stille 1990, S. 296.

7 Vgl. Meyer-Schneidewind; Sauerbier 1992, S. 40.

Erfindung der synthetischen Faserstoffe Nylon im Jahr 1937 und Perlon ein Jahr später den entscheidenden Schritt dar, um einerseits die Seide als Strumpfmateriale zu ersetzen und andererseits die von den Kundinnen gewünschte materiale Ästhetik zu erhalten. Hinsichtlich Durchsichtigkeit, Haltbarkeit und aufgrund der leichten Pflege empfanden viele Verbraucherinnen das Perlon gegenüber der Seide sogar als überlegen.⁸

Nach Viola Hofmann ist die Übertragung der Materialwertigkeit von der Seide auf das Perlon und der damit einhergehende Mythos der „Wunderfaser“, der das Perlon umgibt, vor allem Produkt einer umfassenden Imagekampagne der Hersteller für diesen neuen Textilfaserstoff. Der Zweite Weltkrieg habe die Markteinführung synthetischer Polyamidfasern erschwert, Kunstfasern wie Perlon waren aufgrund der vergangenen Notbewirtschaftung vom Verbraucher mit negativen Erfahrungen assoziiert und stießen deshalb vermehrt auf Ablehnung.⁹ Um die Faser für den Verbraucher attraktiv zu gestalten, erschufen die Herstellerfirmen ein renommiertes Profil, für das sie auch den Prozess des modischen Wandels nutzten. Dabei wird „neu“ im Verlauf des Modewandels mit dem Attribut „besser“ assoziiert. Das Attribut „besser“ überträgt sich schließlich auf die Person, die sich dem Neuen öffnet. Kein wahrhaft modischer und damit moderner und „guter“ Konsument konnte sich folglich dem Perlon entziehen.¹⁰ Die Faser wurde zum Statussymbol und nicht mehr als billiger Ersatzstoff, sondern als Luxusprodukt betrachtet. Dabei nahmen die Konsumenten die von uns heute als negativ empfundenen Eigenschaften der synthetischen Textilien, wie ein unangenehmes Hautgefühl oder vermehrte Schweiß- und Geruchsbildung, scheinbar gerne in Kauf.

Die von der Werbung beschworenen Eigenschaften der Faser – ihre Strapazierfähigkeit, ihr geringes Gewicht und ihre verschönernde optische Wirkung auf das weibliche Bein – verstärkten die von den Konsumentinnen empfundene und von der Seide entlehnte Materialwertigkeit des Perlon. Der Umstand, dass vor allem Perlon-Strümpfe lange Zeit teuer und schwer erhältlich waren, etablierte den Mythos von der „Wunderfaser“ und weckte das Verlangen der Konsumentinnen nach eben diesen vermeintlich seltenen Strümpfen. So waren

8 Vgl. Buck 1996, S. 20.

9 Vgl. Hofmann 2017, S. 92.

10 Vgl. Hofmann 2017, S. 94.

74 Feinstrümpfe in Deutschland zwischen Kriegsende 1945 und dem Beginn der Produktion von Perlon-Strümpfen um 1950 ein Luxusgut, das auf legalem Wege, also über den Bezugsschein, gar nicht erhältlich war.¹¹ Auch nach 1950 kostete ein Paar Strümpfe aus Perlon noch 12 Deutsche Mark, immerhin 5 Prozent eines durchschnittlichen Monatseinkommens.¹²

Ausgehend von der Materialität des textilen Rohstoffes lassen sich auch für das textile Objekt, den Perlon-Strumpf, verschiedenste gesellschaftliche Wahrnehmungsspektren skizzieren. Nicht zuletzt durch die Werbung für das neue synthetische Fasermaterial und den aus ihm hergestellten Damenstrumpf entwickelte sich das mit glänzendem und halbdurchsichtigem Perlon „bestrumpfte“ Damenbein in der gesellschaftlichen Wahrnehmung der 1950er Jahre zum essentiellen Charakteristikum für weibliche Schönheit. So empfanden die meisten Frauen ihre ersten, eigenen Perlon-Strümpfe als etwas ganz Besonderes. „Sie waren sichtbares Zeichen für den Übergang vom Kind zur Frau. Häufig wurden deshalb die Strümpfe zu einem bestimmten Ereignis, zum Beispiel zur Konfirmation, geschenkt.“¹³ Damit können die Strümpfe als eine Art „Initiationsobjekt“ bezeichnet werden, das für eine junge, weibliche Person den Übergang in eine neue Lebensphase markiert und versinnbildlicht. Zur Vorstellung erwachsener Weiblichkeit in den 1950er Jahren gehörte auch der von Susanne Buck beschriebene Aspekt, mittels Perlon-Strümpfen bewusst männliche Aufmerksamkeit zu erregen.¹⁴

Bezogen auf den sichtbaren Teil des synthetischen Feinstrumpfs erwies sich „[i]m Hinblick auf den männlichen Zuschauer [...] die Strumpfnahse als besonders bedeutsam, denn sie bildete eine klare, optisch abtastbare Linie, die den Blick unwillkürlich nach oben lenkte“.¹⁵ Es waren allerdings vor allem der unsichtbare Teil der Strümpfe bzw. das Ende des Strumpfs und die nackte Haut zwischen Strumpfband und Schlüpfen, welche die erotischen Fantasien zum Feinstrumpf besonders beflügelten, wie Buck in ihrer Kulturgeschichte des Strumpfes schreibt.¹⁶ Gerade diese immer wieder beschworene Anziehungskraft auf die Männer machte sich die Werbung zunutze,

11 Vgl. Stirken 1999, S. 47.

12 Vgl. https://www.was-war-wann.de/historische_werte/monatslohn.html [letzter Zugriff: 28.03.2018].

13 Buck 1996, S. 82.

14 Vgl. Buck 1996, S. 85.

15 Buck 1996, S. 91.

16 Vgl. Buck 1996, S. 63.

75 indem sie den Perlon-Strumpf in den 1950er Jahren als primäres Mittel zum „Männerfang“ instrumentalisierte. In Werbeanzeigen wurde den Frauen versichert, dass 30 Prozent ihres Aussehens und damit die männliche Aufmerksamkeit von der Wirkung ihrer Strümpfe abhingen. Auch nach der Heirat sollten die Perlon-Strümpfe das Interesse des Gatten wachhalten und dauerhaftes Eheglück garantieren.¹⁷ Ob als Merkmal weiblicher Schönheit, als Übergangsobjekt zwischen zwei Lebensphasen oder als erotisch konnotiertes Objekt – der Perlon-Strumpf präsentiert sich eher selten als isolierter Gegenstand wie die Ethnologin Susanne Buck ausführt.¹⁸ In den meisten Fällen wird er im Zusammenhang mit dem weiblichen Bein wahrgenommen: Das Bein bringt den ansonsten eindimensional liegenden Strumpf in Form und gleichzeitig verändert der Strumpf optisch die Form des Beins, indem er es beispielsweise länger und schmaler wirken lässt.

Wie oben ausgeführt, besaß der Perlon-Strumpf einen klaren materiellen Wert im Sinne eines Geldwertes und aufgrund seiner Materialität und gesellschaftlichen Wahrnehmung zugleich abstrakt-ideelle Wertigkeiten. Gerade im Umgang mit dem Strumpf zeigen sich diese Wertvorstellungen und Bedeutungen und werden durch das Handeln mit dem Objekt durch die AkteurInnen illustriert. Dabei wurden verschiedene bereits bestehende Praktiken im Umgang mit Damenstrümpfen auf den Perlon-Strumpf übertragen oder etablierten sich neu, auch um beispielsweise Fasermaterial und Objekt unbeschädigt zu erhalten.

„Das Reparieren schadhafter Leibwäsche und Strümpfe war bis in die jüngste Vergangenheit allgemein geübte Praxis“,¹⁹ konstatieren die Wirtschafts- und Sozialhistoriker Reinhold Reith und Georg Stöger zur Thematik des Reparierens von Gebrauchsgütern. Flicker war neben dem Wiederverwerten von Materialien und dem Weiternutzen und Weiterverkaufen gebrauchter Gegenstände bis zum letzten Drittel des 20. Jahrhunderts ein fester Bestandteil der Alltagsökonomie. Erst mit der Durchsetzung der Massenkonsumentengesellschaft verschwanden diese Nutzungsideale im Übergang zur

17 Vgl. Buck 1999, S. 84f.

18 Vgl. Buck 1996, S. 24.

19 Junker; Stille 1990, S. 320.

76 Wegwerfgesellschaft.²⁰ Da Perlon-Strümpfe zunächst vergleichsweise teuer waren, lohnte sich eine Reparatur durch sogenannte „Laufmaschendienste“ oder in Eigenregie. Gleichzeitig brachten die Hersteller immer dünnere Strümpfe auf den Markt. Allerdings verschlissen diese auch schneller und waren wegen ihrer Feinheit schwieriger so auszubessern, dass die Reparatur möglichst unsichtbar blieb. Heute ist die gesellschaftliche Praxis des Reparierens aufgrund des niedrigen Preises für eine Neuanschaffung aus dem Kontext des Feinstrumpfes verschwunden.²¹ Buck verweist hier auf eine große Zahl an historischer Ratgeberliteratur, welche die Frauen im richtigen Umgang mit ihren empfindlichen Strumpfwaren schulte, um Beschädigungen möglichst zu vermeiden. Dafür waren nicht nur die richtige Pflege und Aufbewahrung der Strümpfe, sondern auch die entsprechende Vorbereitung des eigenen Körpers vor dem Anziehen von Bedeutung: Zehen- und Fingernägel sollten möglichst glatt, Füße und Hände möglichst weich sein.²²

Auch die Verpackung der Strümpfe ist Akteur im Handeln mit dem Material Perlon ebenso wie mit dem Objekt Strumpf. Die in der Sammlung der TU Dortmund aufbewahrten Perlonstrümpfe sind besonders exklusiv verpackt worden. Die Faltkarte aus rotem Karton im DinA5-Format bezeichnet die Perlon-Strümpfe schon auf den ersten Blick als Markenartikel der deutschen Strumpffirma Opal. Der Aufdruck benennt die Strümpfe zudem als Produkt eines der wichtigen französischen Modedesigner im Frankreich der Nachkriegszeit, Jacques Fath.²³ Ein Foto und das – gedruckte – Autogramm des Designers auf der linken Innenseite der Faltkarte vermitteln der Kundin das Gefühl, ein exklusives Produkt mit scheinbar persönlichem Gruß des Designers erstanden zu haben. Auf der rechten Innenseite der Faltkarte befindet sich zudem eine goldbedruckte Seidenpapiereinlage, in die die Strümpfe hineingelegt wurden. Das zarte, fragile Papier spiegelt die Feinheit des darin aufbewahrten Objekts erneut. Gleichzeitig stehen das Seidenpapier, der wertige Faltkarton, das Foto und die Designer-Unterschrift für die luxuriöse Materialität der Textilfaser und die real-ökonomische wie die gesellschaftlich zugeschriebene, ideelle Wertigkeit dieser Strümpfe.

20 Vgl. Reith; Stöger 2012, S. 174f.

21 Vgl. Buck 1996, S.31.

22 Vgl. Buck 1996, S. 58-61.

23 Vgl. Seeling 1999, S.222.



Strumpfverpackung mit gedrucktem Autogramm des Modedesigners Jacques Fath und goldgeprägtem Seidenpapier



Am Beispiel des Perlon-Strumpfes zeigt sich anschaulich, wie eine Untersuchung zu Material und dessen Bedeutung Forschungsfragen beantworten kann. Die Übertragung der Materialwertigkeiten von Seide auf Perlon bildete gemeinsam mit den Bemühungen der Strumpfhersteller um Absatzsteigerung in den 1950er Jahren ein (Material)Image heraus, dem sich keine Konsumentin entziehen konnte.

Verpackung für Personstrümpfe, 1950er Jahre, mit aufgedrucktem Markenemblem des Designers

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

In Afrika, in Asien und in Amerika werden seit vielen tausend Jahren Baumwollpflanzen angebaut. Es sind Malvengewächse, übrigens keine Bäume, sondern Sträucher. Anders als Flachs, Nessel oder Bast stecken die Fasern nicht in der Rinde, wo sie der Stabilisierung dienen und entsprechend robust sind. Baumwollfasern hingegen sind Samenhaare, ähnlich wie man sie von der Pustelblume her kennt. Sie dienen dazu, den Samen flugfähig zu machen, somit ist Baumwolle leichter als viele andere Pflanzenfasern. Die Europäer kannten neben der afrikanischen vor allem die indische Baumwolle. Als Columbus auf den Amerika vorgelagerten Inseln bemerkte, dass die Eingeborenen Baumwollgewebe verwenden, nahm er dies daher als weiteren Beweis, dass er tatsächlich Indien erreicht habe. Die von den dortigen indigenen Völkern angebaute, wahrscheinlich aus Mexiko stammende Art *Gossypium hirsutum* ist heute für etwa 90 Prozent der weltweiten Baumwollernte verantwortlich. Die Baumwolle ist seit über einhundert Jahren die wichtigste Faser unserer Zeit geworden. 2,5 Prozent der weltweiten Ackerfläche wird für Baumwollanbau verwandt. Ihre Qualitäten, der billige Preis – den die zunächst von Sklaven besorgte Ernte ermöglichte – sowie die Industrialisierung und Mechanisierung ihrer Verarbeitung trugen wesentlich dazu bei, dass sie in Europa ältere Fasern wie Flachs und auch Wolle verdrängte. Besonders die Industrialisierung Englands war wesentlich von der Baumwolle beeinflusst. Im Kapital von Karl Marx ist die Baumwolle das entscheidende Beispiel, an dem die Mehrwertslehre wie auch die Lehre von der Ausbeutung eindringlich verdeutlicht wird. Baumwolle ist, wie auch neuere Baumwollhistorien herausarbeiten, der Kapitalistenstoff. Besonders attraktiv war er für Länder, die in tropischen Kolonien Baumwollplantagen unterhielten. Für Deutschland, die politisch zu spät gekommene Nation, war die Suche nach einem Ersatz naheliegend. Aber auch Länder, die Kolonien besaßen, wie etwa Frankreich und selbst baumwollproduzierende Länder wie die USA hatten ihren eigenen Anlass, nach neuen, synthetischen Fasern zu suchen. Denn für alle diese Länder war eine andere kostbare Faser, die Seide, ein Importprodukt, das man gern durch eine selbsthergestellte Alternative ersetzen wollte. Mit Eifer versuchte

man sich daran, das, was man nur durch Handel mit anderen erhalten konnte, durch chemische Künste selbst zu produzieren. Kunstseide (Viskose) war die erste (halb)synthetische Faser, der bald weitere folgten. Zum nationalen Gut aufgesponnen wurde die synthetische Kunstfaser Vistra, die von der IG Farben produziert wurde. Ursprünglich hatte diese Faser wie auch andere Synthetikfasern nur einen ganz kleinen Marktanteil in Deutschland. Doch im Zuge des „Faserstoffprogramms“ von 1934 wurde deren Verwendung zur nationalen Pflicht, um das Autarkieziel binnen weniger Jahre zu fördern. Neue Fabriken entstanden vielerorts in Deutschland und die Konsumenten gewöhnten sich an die synthetischen Fasern. Der Schriftsteller Hans Dominik sah seinerzeit in Vistra „[d]as weiße Gold Deutschlands“¹, sein Kollege Anton Zischka meinte, dies sei einmal mehr ein Beispiel, dass Forscher Monopole brechen.² Bald war ein Viertel der Faserstoffproduktion in Deutschland chemisch. Der hohe Kunstfaseranteil in unseren deutschen Wollmäusen hat also maßgeblich historische Ursachen. Doch mit Vistra war im Gebiet der Kunstfasern nur ein erster Anfang gemacht. Der amerikanische Chemiker Wallace Hume Carothers (1896-1937) und seine Arbeitsgruppe forschten bei DuPont in den 1930er Jahren zur Stoffgruppe der Polyamide und fanden das Polyamid PA 66, das später sogenannte Nylon, die erste vollsynthetische Faser. Sie war geeignet, die Seide zu ersetzen. Nylon war elastisch, physikalisch und chemisch weitgehend beständig und ging 1938 in die Produktion. Es ermöglichte damit Unabhängigkeit vom japanischen bzw. chinesischen Seidenmonopol. Das war auch von militärischer Bedeutung, weil man das Material nicht nur für Damenstrümpfe, sondern auch für Fallschirme und weitere militärisch wichtige Gewebe verwenden konnte. Der deutsche Chemiker Paul Schlack (1897-1987) experimentierte seit den 1920er Jahren ebenfalls unter anderem mit Polyamiden. Er polykondensierte einen Stoff namens N-Methoxy-carboxy-aminocaprinsäure. Mit einem Katalysator erhielt er tatsächlich unter Druck und bei 250 Grad Celsius am 29. Januar 1938 das Polymer PA 6, aus dem sich Fäden ziehen ließen. Diese Polyamidfaser ist zwar eng verwandt, aber nicht identisch mit dem Nylon, das von Fachleuten auch als Polyamid 6,6 bezeichnet wird. Die nahe Verwandtschaft lässt sich übrigens mit einer Probe leicht zeigen: verbrennt man Nylon oder Perlon, so riecht es schwach nach verbrannten Haaren. Perlon wurde zur deutschen

1 Vgl. Dominik, 1963.

2 Vgl. Zischka 1936, S. 20.

Alternative zum Nylon, zunächst ein sorgsam gehütetes Geheimnis. Als sich 1938 Vertreter der US-Chemie-Industrie und der IG Farben zu einem Erfahrungsaustausch trafen, stellte man fest, dass die jeweils andere Seite auch über eine technisch wichtige Kunstfaser verfügte, die die Seide ersetzen konnte. Man grenzte die Interessenssphären ab. Im Jahr 1943 nahm die erste Perlonfabrik im damals deutschen Landsberg/Warthe die Produktion auf. Auch nach 1945 waren Kunstfasern ein allseits sichtbares Symbol für wissenschaftlich-technischen Fortschritt bzw. wurden dazu gemacht. Paul Schlack leitete nach Kriegsende die Fabrikation von Perlon in Bobingen bei Augsburg. Die Verwendung der neuen Kunstfasern war vielseitig, man verwendete sie für Gurte, Seile, aber auch für Förderbänder oder Reifen; und vor allem in der Mode fanden sie umfangreich Gebrauch, nicht nur für Damenstrümpfe. Dederon, dessen Name sich von DDR ableitet, war das sozialistische Pendant zum amerikanischen Nylon bzw. bundesdeutschen Perlon. Kunstfasern sind heute nicht nur in Deutschland eine der wichtigsten Fasergruppen: 1999 wurden weltweit 3 Millionen Tonnen Perlon hergestellt; die Menge liegt weit über der Gesamtproduktion von Nylon.

Literatur

Dominik, Hans: Vistra. Das weiße Gold Deutschlands. Leipzig 1936.

Klare, Hermann: Geschichte der Chemiefaserforschung. Berlin 1985.

Pötsch, Winfried R.: Paul Schlack – der Erfinder des Perlons – und die Filmfabrik Wolfen. In: Verein der Freunde und Förderer des Kreismuseums Bitterfeld e.V. (Hg): Beiträge zur Bitterfeld-Wolfener Industriegeschichte. Bd. 7. Bitterfeld 1999, S. 70-76.

Zischka, Anton: Wissenschaft bricht Monopole. Leipzig 1936.

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

DAS MATERIAL

Wachsdrukstoff

Wachsdruk, der (engl.: waxprint)

Ein im 19. Jh. entwickeltes industrielles Druck- und Färbeverfahren. Es ist inspiriert von der indonesischen, manuell ausgeführten Batiktechnik. Im Druckprozess wird durch Tiefdruckwalzen flüssiges, wachsähnliches Harz auf ein Baumwollgewebe gedruckt. Nach dem Erkalten der Wachsreserve erfolgt ein Farbtuchbad, bei dem sich die nicht reservierten Textilbereiche anfärben. Teile des Wachses werden im Anschluss entfernt. Zurück bleiben kreisrunde Wachsreservepartien auf dem Gewebe. Anschließend wird das Gewebe mit weiteren Farben bedruckt. Nach dem vollständigen Entfernen des Wachses entsteht die typische blasenartige Musterung auf dem Stoff. (JR)



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

Der Sawa-Turnschuh und seine transkulturelle Materialität

Jessica Russ

„Vote with your feet“ lautet der Slogan des afrofranzösischen Turnschuhherstellers Sawa. Seinem Turnschuhmodell „Dr. Bess Timbuktu“ ist ein Etikett angehängt, das den Werbeeinzeiler in großen Druckbuchstaben abbildet. Der Schuh ist in seiner Form einem westlichen Sportschuh nachempfunden. Er besitzt eine Gummisohle und eine Schnürung aus geflochtenen Schuhbändern.¹ Die für den Sneaker² verwendeten Materialien sind jedoch größtenteils afrikanischer Herkunft.³ Der Vorderschuh ist aus einem Wachsdruktextil gefertigt, das ein kreisförmiges Muster aufweist. Den seitlichen Bereich kleidet ein mit Indigo gefärbter Baumwollstoff. Ein Streifen aus blauem Ziegenfell ist seitlich in schräger Position aufgebracht. Die Herkunft des Sneakers kennzeichnet die Schuhzunge durch einen „Made-in-Africa“-Aufdruck. Ein weiterer Verweis auf Afrika findet sich auf der Schuhsohle, die den Umriss des afrikanischen Kontinents abbildet. Dieser Turnschuh ist ein hybrides Objekt westlichen Ursprungs, dessen Bedeutung sich durch die Verwendung afrikanischer Materialien verändert. Davon ausgehend soll im Folgenden untersucht werden, welche neuen Bedeutungszuweisungen durch das transkulturelle Design erfolgen. Der Fokus liegt dabei auf einer materialikonografischen Betrachtung, die die Materialhistorizität und -semantik der im Turnschuh verwendeten Werkstoffe einschließt.

Die augenfälligsten Objekte materieller Kultur in Afrika sind Textilien. Gewebe und bedruckte Stoffe finden sich nahezu in jeder Region des Kontinents.⁴ Den auffallenden Stoffen kam in Afrika nicht nur eine schmückende Funktion zu, lange Zeit wurden sie als Zahlungsmittel gehandelt.⁵ Neben ihrem materiellen Wert wird den Textilien

1 Vgl. Sawa: Dr. Bess Timbuktu (online).

2 Der Begriff „Sneaker“ bezeichnet einen besonders von Jugendlichen im Alltag getragenen sportlich wirkenden Schuh. (Vgl. Duden: Sneaker).

3 Die Information stammt aus einem Gespräch mit dem Sawa-Co-Designer Youssouf Fofana am 03.06.2016 in Paris.

4 Vgl. Picton; Mack 1989, S. 11.

5 Vgl. Spring 2012, S. 126.



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

in vielen afrikanischen Kulturen auch ein hoher ideeller Wert zugesprochen. Die Ursache hierfür liegt in deren semantischer Funktion, die hauptsächlich über Farben, Muster und Materialien hergestellt wird. Aufgrund ihres zeichenhaften Charakters sind Stoffe ebenso Kommunikationsmittel und können Aussagen zu Themen wie Glaube, Bildung, Heirat, Trauer oder Tod treffen.⁶ Bei den Dogon, einer Ethnie aus dem westafrikanischen Mali, ist der Begriff für „gewebtes Material“ sogar identisch mit der Bezeichnung für „das gesprochene Wort“.⁷ Die Ethnologin Anamaria Depner beschreibt Dinge als dreidimensionale, materielle Gebilde, die als Träger kollektiver und kulturell geprägter sowie individueller und biographischer Erinnerung fungieren können.⁸ Stoffe stellen ein dynamisches und fluides Gebilde dar, in das sich kollektive und individuelle Handlungen einschreiben. Sie sind folglich ein Medium, in dem die Geschichten und Traditionen afrikanischer Kulturen festgehalten werden. Das für den vorgestellten Turnschuh verwendete Indigotextil wurde mittels einer Reservetechnik⁹ manuell gefärbt. Es stammt aus dem westafrikanischen Mali und ist in zweierlei Hinsicht mit traditionellen Praktiken der dortigen Kulturen verbunden.¹⁰ Der Rohstoff Baumwolle, aus dem es gefertigt ist, wird seit vielen Jahrhunderten in Afrika angepflanzt. Bereits im 11. Jahrhundert wurden dort große Mengen an Baumwolltextilien hergestellt und auch heute findet ein wenn auch geringer Anteil der globalen Faserproduktion in dieser Region statt.¹¹

Der Farbstoff Indigo, mit dem dieses Textil gefärbt wurde, ist in Westafrika das am häufigsten verwendete Färbemittel.¹² Sein Gebrauch geht bis ins 16. Jahrhundert zurück. Die Farbstoffpigmente werden aus der Pflanzengruppe der Indigofera-Arten sowie aus dem westafrikanischen *Lonchocarpus cyanescens* gewonnen.¹³ In vielen afrikanischen Kulturen werden diesen Gewächsen übernatürliche Kräfte zugesprochen, weshalb sie auch Gegenstand religiöser

6 Vgl. Spring 2012, S. 186.

7 Vgl. Joseph 1978, S. 34.

8 Vgl. Depner 2015, S. 25; 27.

9 Die Reservetechnik bezeichnet ein Färbe- und Druckverfahren, bei dem durch eine Reservage die Anfärbung des Gewebes stellenweise verhindert wird, sodass eine Musterung entsteht.

10 Vgl. Fußnote 3.

11 Vgl. Picton 1989, S. 30.

12 Vgl. Gillow 2003, S. 62.

13 Vgl. Sandberg 1989, S. 19, Jstore: *Lonchocarpus cyanescens*.



Oberschuh und Schuhsohle mit Prägung des afrikanischen Kontinents

90 Mythen, Legenden oder Märchen sind.¹⁴ Vielerorts besteht der Glaube, dass der Färber¹⁵ während seiner Arbeit von spirituellen Mächten geführt wird.¹⁶ Um damit färben zu können, muss der Farbstoff zunächst in einem Alkalibad gelöst werden. Dann wird das Gewebe mehrmals in das Farbbad getaucht. Zwischen den Tauchgängen erfolgen Luftbäder, wodurch der Farbstoff oxidiert und sein zunächst grünlicher Ton in Blau umschlägt. Je mehr Farbbäder vorgenommen werden, desto dunkler wird die blaue Färbung und desto teurer kann die Ware später gehandelt werden.¹⁷ Da das im Schuh verwendete Indigotextil aus grobem Baumwollgarn gearbeitet ist, waren größere Farbstoffmengen nötig, um diesen tiefblauen Farbton zu erzielen. Die dunkle Färbung kennzeichnet folglich visuell die Wertigkeit des Materials. Die Materialität von Textilien in Westafrika ist, der Anthropologin Nina Sylvanus folgend, als visuell und taktil zu verstehen. In ihrer Studie über Wachsdruckstoffe benutzt sie den Ausdruck „dense materiality“¹⁸ als Metapher für die Visualität, Stofflichkeit und semiotische Dichte dieser Gewebe. Die sinnlichen Qualitäten wie Farben, Texturen, Geräusche und Gerüche, würden demnach Menschen dazu animieren, die Stoffe zu befühlen, an ihnen zu riechen und mit ihnen zu arbeiten. Die Textilien erzeugen gleichsam Begehrlichkeiten, lassen Geschichten entstehen und evozieren Meinungen und Erinnerungen, die sich dann im Konnotationsspektrum des Stoffes verankern und maßgeblich für seine Popularität und Vervielfältigung werden.¹⁹ Im Gegensatz zu Indigotextilien stammen Wachsdruckstoffe ursprünglich nicht aus Afrika, sondern wurden gegen Ende des 19. Jahrhunderts von europäischen Textilfirmen entwickelt. Inspiriert von japanischen, in Wachsreservetechnik manuell hergestellten Textildesigns arbeiteten niederländische Textilhersteller an einem maschinellen Wachsdruckverfahren. Ziel war es, die industriell produzierten Stoffe nach Indonesien zu verkaufen, das damals unter niederländischer Kolonialherrschaft stand. Die Textilien fanden dort jedoch keinen Absatz. Grund dafür waren die beim Trocknen

des Wachses entstehenden Risse, durch die beim Färben die Farbe drang. Die feinen Linien, die sich wie Äderchen durch das Muster ziehen, missfielen der indonesischen Bevölkerung.²⁰ Über europäische Handelsrouten an der Westküste Afrikas gelangten Wachsdruckstoffe schließlich als Tauschwährung ins heutige Ghana und fanden Verbreitung in West- und Zentralafrika.²¹ In Zusammenarbeit mit den dortigen Stoffhändlern entwickelten die Unternehmen schließlich über viele Jahre hinweg die für diese Textilien charakteristische Form- und Farbsprache.²²

Neben den feinen Linien sind blasenförmige Strukturen ein weiteres Kennzeichnen der Wachsdruckdesigns. Sie weisen Ähnlichkeiten mit Mustern auf, die durch afrikanische Abbinde- und Färbetechniken entstehen.²³ Um eine solche Form industriell herzustellen, wird ein Teil des aufgedruckten Wachses durch ein nicht kontrollierbares Bewegungskarussell entfernt, sodass lediglich kreisförmige Reste auf dem Stoff verbleiben, die anschließend nochmals überdruckt werden. Dies hat zur Folge, dass jeder Rapport einmalig ist. Das unregelmäßige Erscheinungsbild ist für die afrikanischen Konsumenten wichtig, da sie so einen echten Wachsdruck von Imitaten unterscheiden können, die häufig aus China kommen.²⁴ Walter Benjamin sprach in „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ bezüglich massenproduzierter Güter von einem Authentizitätsverlust.²⁵ Da es sich auch bei einem Textildruck stets um die Vervielfältigung einer Vorlage handelt, sind die Wachsdruckmuster in ihrer Form gleich. Durch die Brüchigkeit und Plastizität des Wachses entstehen jedoch Abweichungen unter den Designs. In diesem Fall ist es das Imperfekte, das dem Stoff dennoch eine „Aura“²⁶ beschert, sodass dieser als authentisch und damit auch als wertvoller wahrgenommen wird.²⁷

Obwohl Wachsdruckstoffe ursprünglich nicht aus Afrika stammen, werden sie auch dort häufig als typisch afrikanisch wahrgenommen. Der Grund liegt in der Benennung der Textildesigns durch die Händler

14 Vgl. Polakoff 1980, S. 33.

15 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten für alle Geschlechter.

16 Vgl. Joseph 1978, S. 34.

17 Vgl. Joseph 1978, S. 35.

18 Vgl. Sylvanus 2016, S. 11 – 16.

19 Vgl. ebd.

20 Vgl. Relph; Irwin, S. 15.

21 Vgl. Fischer: Harter Stoff (online).

22 Die Autorin hat diese Informationen durch ein Praktikum in der technologischen Abteilung der Firma Vlisco erhalten. Vgl. Arts 2012, S. 73.

23 Vgl. Sylvanus 2016, S. 5.

24 Vgl. Fußnote 22.

25 Vgl. Benjamin 2001, S. 10-41.

26 Vgl. Benjamin 2001, S. 13.

27 Vgl. Fußnote 22.



„Made-In-Africa“-Aufdruck auf der Schuhzunge
Stoffdesign des Textilherstellers Vlisco
Im Turnschuh verarbeiteter Stoff der Firma Vlisco

vor Ort. Die durch sie festgelegten Stoff- oder Musternamen beziehen sich zumeist auf lokale Sprichwörter, die auf Themen wie Familie, Politik, Glaube oder Liebe anspielen.²⁸ Der für den Turnschuh verwendete Wachsdruckstoff wurde von dem niederländischen Textilhersteller Vlisco produziert.²⁹ In unterschiedlichen Regionen Afrikas erhielt dieses Stoffmuster die Namen „Suzanne“, „Plaque-plaque“, „Nantwi Bin“, „Great Record“ oder „Lido“.³⁰ „Twi“ aus dem Namen „Nantwi Bin“ bedeutet Grammophonplatte sowie Kuhfladen, da das Design Ähnlichkeiten mit diesen beiden Dingen aufweist. Ein Sprichwort besagt, dass Rivalitäten zwischen Frauen dieselben Eigenschaften wie Kuhdung aufweisen, außen seien sie trocken, innen aber klebrig.³¹ Mit einem solchen Kontext versehen wird das Textil zu einem Teil der eigenen Kultur und Tradition umgedeutet.³²

Außer dem Wachsdrucktextil stammen alle für den Turnschuh verwendeten Materialien aus Afrika.³³ Der „Made-in-Africa“-Aufdruck bezeichnet damit in zweifacher Weise die Herkunft des Turnschuhs: Zum einen benennt er die Schuhfertigung, die in Äthiopien stattfindet, zum anderen verweist er auf die größtenteils aus Afrika stammenden Materialien. Durch den Aufdruck wie auch durch die Prägung des Kontinents auf der Schuhsohle wird das Objekt somit „authentifiziert“. Durch die Verwendung der afrikanischen Materialien in einem Turnschuh werden diese in einen neuen Kontext gesetzt, der an die Kulturgeschichte westlicher Fußbekleidung anknüpft. Laut Angaben des Herstellers Sawa ist die Form des Sneakers den Tennisschuh-Modellen der 1960er und 1970er Jahre nachempfunden.³⁴ Erfunden wurde der Tennisschuh gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Zunächst war das Tragen von Sportschuhen ein Zeichen für die aufstrebende europäische und US-amerikanische Mittelschicht, die sich Tennis und andere Sportarten leisten konnte.³⁵ Seit den 1970er Jahren begannen viele Amerikaner, Sportschuhe im Alltag zu tragen.³⁶ Mit dem Einzug in die New Yorker Baseball- und Hip-Hop-Szene

28 Vgl. Arts 2012, S. 131; 98. Vgl. Fischer: Harter Stoff (online).

29 Vgl. Fußnote 3.

30 Vgl. Vlisco Stories: Nantwi Bin (online).

31 Vgl. The British Museum: Wrap/Costume (online).

32 Vgl. Fischer: Harter Stoff (online).

33 Vgl. Shaw 2011, S. 294.

34 Die Autorin hat diese Informationen durch einen Mitarbeiter des Schuhherstellers Sawa per E-Mail am 26.02.2018 erhalten.

35 Vgl. Semmelhack 2015, S. 23.

36 Vgl. Pendergast; Hermsen 2004, S. 967.

wurden Turnschuhe zu Objekten kulturellen Ausdrucks.³⁷ Durch die Kommerzialisierung des Hip-Hop in den 1980er Jahren stiegen Markensportschuhe schließlich in das Luxussegment auf. Trotz seiner Popularisierung und globalen Vermarktung steht der Sneaker gegenwärtig weltweit für Coolness³⁸ und Street Credibility³⁹ und ist ein wichtiges Stilutensil in Jugend- und Populärkulturen. Die in Turnschuhen häufig verwendeten kühlen Ledermaterialien und robusten Gewebe evozieren Widerstandsfähigkeit und Beständigkeit. In der Gummisohle materialisieren sich aufgrund der Formbarkeit und des geringen Gewichts Flexibilität und Leichtigkeit. Diese Materialeigenschaften verleihen dem Turnschuh einen atmosphärischen Charakter, der Dynamik, physische Stärke, Erfolg und Gelassenheit ausstrahlt. Gernot Böhme zufolge haben „Materialien [...]gesellschaftliche Charaktere, insofern sie eine Atmosphäre ausstrahlen, die zu einer bestimmten Lebensform gehört.“⁴⁰ Mit der klassischen Form eines Retro-Turnschuhs entwickelt der Sawa-Sneaker eine entsprechende ästhetische Atmosphäre. Die Verwendung traditioneller afrikanischer Textilien erwirkt eine Neukontextualisierung des Materials. Afrikanische Bedeutungskonnotationen verbinden sich mit westlichen. Ganz besonders zeigt sich das in der symbolhaften Verwendung von Ziegenfell anstelle der drei schmalen Lederstreifen, die bei dem Schuhhersteller Adidas als Marken-DNA fungieren. Das eher rustikal konnotierte Ziegenfell erscheint auf den ersten Blick nicht passend als Material für die weltweit bekannte Streifensymbolik. Umgekehrt jedoch weisen die Designer von Sawa durch ihre Auswahl dem Ziegenfell eine exklusive, an das Adidas-Label angelehnte Wertigkeit zu. Der Wachsdrukstoff und das Indigotextil verweisen durch ihre Visualität und semiotische Dichte besonders augenscheinlich auf Afrika. Das farbintensive charakteristische Textildesign verleiht dem Schuh ein individuelles Image⁴¹ und erzielt eine ausdrucksstarke

37 Vgl. Garcia 2015, S. 15.

38 Der Begriff „Coolness“ bedeutet Gelassenheit, Abgeklärtheit, Ausgeglichenheit. (Vgl. Duden: Coolness).

39 Der Begriff „Street Credibility“ bedeutet Glaubwürdigkeit und gutes Image. (Vgl. Duden: Street Credibility).

40 Böhme 2013, S. 55.

41 Der Begriff „Image“ bezeichnet das Bild, das ein Einzelner oder eine Gruppe von einer anderen Einzelperson, Gruppe oder Sache hat, sowie das [idealisierte] Bild von jemandem in der öffentlichen Meinung. (Vgl. Duden: Image).

Wirkung. Ebenso signifikant ist der Schuhname „Dr. Bess Timbuktu“. Die malische Stadt Timbuktu, die zahlreiche Monumente und Stätten beherbergt und zum Weltkulturerbe zählt, steht symbolisch für den Wert jahrhundertealter westafrikanischer Kulturen. Durch ihre Einbeziehung in den Schuhnamen wird eine Wertigkeit über die Stadt und ihr kulturelles Erbe auf den Turnschuh übertragen. Mit dem hybriden Design zwischen traditionellen afrikanischen Materialien und westlicher Sneakerform präsentiert der Hersteller Sawa einen Gegenentwurf zu gängigen Afrikastereotypen. Der Werbeslogan „Vote with your feet“ animiert die Käufer in westlichen Städten wie Paris, London oder New York, den materiellen und immateriellen Reichtum afrikanischer Kulturen durch das Material zu erkennen und in einen aktuellen Kontext zu setzen. Zudem fordert er die Träger dazu auf, über das Tragen von Schuhen eine proafrikanische Haltung zu zeigen. Bei jedem Schritt in einen weichen Untergrund hinterlässt die Prägung der Schuhsohle den Umriss des afrikanischen Kontinents. Mit den Füßen ein Statement abzugeben, bezieht sich folglich nicht nur auf das Zeigen der neukontextualisierten Materialien, sondern auch auf die Spuren, die diese hinterlassen.

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

Traveling Fashion. Transkulturalität und Globalisierung

Alexandra Karentzos

Was bedeutet Globalisierung im Zusammenhang mit Mode? Handelt es sich um einen unifizierenden, alle nationalen und kulturellen Unterschiede einebnenden Prozess? Gehen die gegenwärtigen Modeströmungen erdumspannend in die gleichen Richtungen?¹ Zu fragen wäre, ob die angeblich weltweiten Trends nicht zahlreichen Brechungen unterliegen. Aus dieser Sicht lösen sich die scheinbar identischen Modezeichen und -objekte in eine Vielzahl unterschiedlicher, vom jeweiligen kulturhistorischen Kontext abhängiger Phänomene auf. Die Zeichen werden mehrdeutig, indem sie Grenzen überschreiten. Gerade auf solche Prozesse im Zusammenhang der Globalisierung möchte ich scharfstellen. Dazu greife ich James Cliffords Konzept der „Traveling Cultures“ auf und spreche analog von „Traveling Fashion“.² Der Begriff „Traveling Fashion“ stellt Mode in den Kontext von Mobilität und Prozesshaftigkeit kultureller Praktiken. Fixierungen von Kultur, die etwa mit ethnischen Zuschreibungen und mit Konstruktionen des ‚Ursprünglichen‘ operieren, erweisen sich als instabil, sie geraten in Bewegung beziehungsweise verschwimmen.

Clifford nutzt gezielt den Begriff des Reisens³, der sich auch sehr gut für den Mode-Kontext eignet. Insbesondere markiert der Begriff „Travel“, dass die räumlichen Aspekte der Mode eng mit gesellschaftlichen Unterscheidungen von Geschlecht, Ethnizität, Schicht usw. verschränkt sind und dass die Abgrenzungslinien letztlich als offene und verschiebbare gedacht werden müssen. Zu fragen ist somit nach den Ent- und Neukontextualisierungen, die aus der transkulturellen Zirkulation von Moden entstehen.

„It’s all about trade“⁴, so lautet eine Feststellung in dem Film

1 Dieser Text ist eine gekürzte Fassung meines Textes in: Querformat 6/2013: Anziehen. Transkulturelle Moden/ Dressed Up! Transcultural Fashion, S. 10-14.

2 Leslie W. Rabine verwendet diese Wendung auch in ihrem Buch *The Global Circulation of African Fashion*. Darin lautet eine Zwischenüberschrift „Traveling Fashion: Codes of ‚Tradition‘, ‚Authenticity‘ and ‚Modernity‘“, Rabine 2002, S. 6-13.

3 Clifford 1997, 39.

4 Wendelien van Oldenborgh: „La Javanaise“, 2012, Doppelprojektion mit Dialog, 25 min.

La Javanaise (2012) der Künstlerin Wendelien van Oldenborgh. Thematischer Ausgangspunkt der Arbeit ist die buchstäbliche Verwobenheit der niederländischen Textilfirma Vlisco innerhalb eines globalen Textilhandels mit den afrikanischen Märkten und der niederländischen Kolonialgeschichte in Indonesien. Die Stoffe, die Vlisco verbreitet, sind hybrid: Das Herstellungsverfahren und die Batik wurde im 17. und 18. Jahrhundert von der niederländischen Kolonialmacht aus Indonesien in Europa eingeführt, später mechanisiert und unter der Bezeichnung „Dutch waxprints“ oder „Wax Hollandaï“ massenhaft nach Afrika exportiert. Die Benennung verweist deutlich auf den kolonialen Kontext dieser Stoffe.⁵ Das Unternehmen selbst bezeichnet seine Wachsstoffe als authentisch niederländisch („authentic Wax Hollandaï fabrics“).⁶ Allgemein soll die Konstruktion von „Authenticity“ nach westlichen Maßstäben die Wertigkeiten von Objekten steigern.⁷ Gerade im afrikanischen Kontext verkomplizieren sich jedoch Konstruktionen von Authentizität, indem die Kleidung sowohl als Mode als auch als ethnischierend und traditionell verstanden wird.⁸ Diese Ambivalenz manifestiert sich auch in Yinka Shonibares Skulpturen in historischer Kleidung des 18. und 19. Jahrhunderts, für die er ebenfalls die Vlisco-Stoffe verwendet. Die Figuren und Objekte sind auf diese Weise in ein komplexes Feld historischer, kultureller und ökonomischer Bezüge eingelassen.⁹

In van Oldenborghs *La Javanaise* wird auf diskursive Weise die Setzung von Authentizität problematisiert: „Weird to be there in Nigeria, and there it is again, Dutch – out of nowhere – Dutch wax. Guaranteed“¹⁰, so einer der Hauptdarsteller. Die Narration des Films bilden improvisierte, auf Textfragmenten zu Recherchen der Künstlerin basierende Dialoge dreier Protagonisten – dem Model Sonja Wanda, das auch von Vlisco gebucht wird, dem Künstler, Schriftsteller und ehemaligen Model Charl Landvreugd und dem Schriftsteller und Theoretiker David Dibosa. Auf einer Doppelprojektion ist ihr Weg durch das Tropenmuseum in Amsterdam, dem ehemaligen Kolonialinstitut, zu sehen. Sie posieren und erkunden das Neorenaissance-Gebäude mit seinem kolonialen Bildprogramm

5 Vgl. Raw Material Company.

6 Vlisco: https://www.vlisco.com/vlisco_products/wax-hollandaï/ [letzter Zugriff: 22.4.2018].

7 Vgl. Appadurai 1986, S. 56 ; Clifford 1988, S. 215.

8 Rabine 2002, S. 12.

9 Vgl. Jefferies 2005, S. 1-15.

10 van Oldenborgh: „La Javanaise“, 2012.

98 und seinen Objekten und unterhalten sich dabei, während die (Hand-) Kamera ihnen zum Teil folgt und zum Teil sich auch verselbständigt und andere Geschichten erzählt,¹¹ etwa wenn ausrangierte Ausstellungsstücke in den Blick geraten oder wenn die Museumstechnik bloßgelegt wird und der Konstruktionsprozess des Films selbst offen gelegt wird. Dadurch wird, ähnlich wie in Brechts epischem Theater, kritische Distanz hergestellt und zu einer genauen Beobachtung und Reflexion herausgefordert. Zugleich aber kommt man den ProtagonistInnen auch nahe, wenn sie Persönliches erzählen, etwa über den Gebrauch der Batik-Stoffe im familiären Kontext. Dabei werden Alltagspraktiken beschrieben, durch die die Stoffe mit Bedeutungen und Werten aufgeladen werden. Damit verknüpfen sich im Film die unterschiedlichen Ebenen von Kolonialgeschichte – insbesondere durch das Tropenmuseum als Schauplatz vergegenständlicht –, persönlicher Geschichte und der Geschichte der Globalisierung. Die Frage, wer die Deutungshoheit über diese Geschichten hat, wird in dem Film aufgeworfen: „Who is setting out the lines of communication?“¹² Das Tropenmuseum repräsentiert dabei die institutionelle Interpretation der Historie, die archiviert, ausgestellt und vermittelt wird.

Mode ist in diesem Gesamtkontext mehrfach codiert: Ihr haftet die Kolonialgeschichte an und zugleich ist sie mit einem utopischen Versprechen von Luxus und Schönheit, einer Welt ohne Grenzen verbunden, wie es einer der Protagonisten beschreibt. Beide Facetten spielen hinein, wenn es um Austauschprozesse geht, die sowohl im Handel als auch in der weltweiten Kommunikation über Mode liegen – „to keep things in circulation“¹³, heißt es im Film, der das Prinzip in vielfacher Weise vor Augen führt: Zirkulation von Mode durch Handel und Produktion, Reise- und Migrationsbewegungen, flottierende, ethnische und nationale Zuschreibungen, massenhafte Verbreitung, Medien der Modevermittlung wie Internet, transnationale Zeitschriften, Laufstege und TV-Werbung. Genau diese Zusammenhänge stehen zugleich im Zentrum einer Modeforschung, die sich mit Fragen der Globalisierung befasst, und lassen sich mit dem Begriff der Transkulturalität beschreiben.

An Mode zeigen sich geradezu exemplarisch die globalen Kom-

11 Vgl. Raw Material Company.

12 van Oldenborgh: „La Javanaise“, 2012.

13 van Oldenborgh: „La Javanaise“, 2012.

99 munikations- und Mobilitätsströme, wie sie etwa Arjun Appadurai beschreibt. Für Appadurai folgt die Zirkulation der Formen, nicht zuletzt der Styles, dem „global cultural flow“, durch den lokale Ordnungen einem grundlegenden Wandel unterliegen.¹⁴ Kultur ist dann nicht mehr als etwas Abgrenzbares oder gar Abgeschlossenes zu denken, sondern vielmehr als etwas Offenes und im Fluss Begriffenes. Sarat Maharaj stellt heraus, dass Kultur als ein stetiger Prozess der Auflösung und Neuproduktion beschrieben werden kann, dessen Zielpunkt immer wieder verschoben wird.¹⁵ Das Aufbrechen der ‚alten Ordnung der Differenz‘ mag verstanden werden als ein Verlust, eine Homogenisierung oder auch als Eröffnung neuer Möglichkeiten von Differenz und Identität. Beide Sichtweisen sind jedoch nach Maharaj zu einseitig und erfassen nicht den Gesamtprozess; eine totalisierende Perspektive erweist sich als unmöglich.

Die Modeforschung ist herausgefordert, solche Brüchigkeiten und Beziehungen der weltweiten Trends in den Blick zu nehmen. Die vermeintlich einheitliche globalisierte Mode löst sich dann möglicherweise in eine Vielzahl unterschiedlicher Referenzialisierungen auf. Mode als transkulturelles Phänomen lässt sich im Rahmen solcher Ansätze im Hinblick auf ihre Mehrdeutigkeit, auf die Variabilität ihrer semantischen und räumlichen Zuordnungen diskutieren. Im Blickpunkt steht dabei die Relationalität der Mode, das Geflecht ihrer komplexen Beziehungen, die in Globalisierungsprozessen zustande kommen. Die beschriebenen Reise-, Migrations- und Handelsbewegungen lassen eine neue und sich ständig verändernde Kartographie der Mode entstehen, wodurch der Modediskurs dezentriert werden kann.

14 Appadurai 2010, S. 4.

15 Maharaj, S. 78.

Appadurai, Arjun: Commodities and the politics of value. In: Ders. (Hg.): The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective. Cambridge 1986.

Appadurai, Arjun: How Histories make Geographies: Circulation and Context in a Global Perspective. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/view/6129/1760> [letzter Zugriff: 22.4.2018].

Clifford, James: The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art. Cambridge, MA 1988.

Clifford, James: Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge 1997.

Jefferies, Janis: Midnight's Children: Salman Rushdie and the Translations of Hybridity in the Art works of Zarina Bhimji, Hew Locke and Yinka Shonibare. In: Sharrad, Paul; Collett, Anne (Hg.): Re-Inventing Textiles. Postcolonialism and Creativity (Band 3). Bristol 2005, S. 1-15.

Karentzos, Alexandra: Anziehen. Transkulturelle Moden/ Dressed Up! Transcultural Fashion 2013, S. 10-14.

Krause-Wahl, Antje: Streetwear auf Reisen. In: Kehinde Wileys (gemalte) Moden. In: Querformat. Anziehen! Transkulturelle Moden (2013), Heft 6, S. 42-48.

Maharaj, Sarat: Arachne's Genre: Towards Inter-Cultural Studies in Textiles. In: Journal of Design History 4/2 (1991), S. 75-96.

van Oldenborgh, Wendelien: „La Javanaise“, 2012, Doppelprojektion mit Dialog, 25 min.

Rabine, Leslie W.: The Global Circulation of African Fashion. Oxford 2002, S. 6-13.

Raw Material Company, Dakar und Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (Hg.): Hollandaise: A Journey into an Iconic Fabric. <http://www.smba.nl/static/en/exhibitions/hollandaise/smba-newsletter-130.pdf> [letzter Zugriff: 22.4.2018].

https://www.vlisco.com/vlisco_products/wax-hollandais/ [letzter Zugriff: 22.4.2018].

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

- 23 **Áo Dài**
 142 Sammlungen des Seminars
 für Kulturanthropologie des
 Textilen, TU Dortmund



- 111 **Altardecke mit**
 142 **Mariä Verkündigung**
 Sammlung MKK



- 112 **Westfälische**
 144 **Bauernhochzeit**
 Sammlung MKK



- 113 **Fauteuil**
 143 Sammlung MKK



- 39 **Paradekissen**
 144 Sammlungen des Seminars
 für Kulturanthropologie des
 Textilen, TU Dortmund



- 115 **Familienfotografie**
 145 Sammlung MKK



- 116 **Leinenschrank**
 144 Sammlung MKK



- 117 **Wäschepresse**
 145 Sammlung MKK



Sammlung trifft Sammlung

Baumwolle

- 55 **Unterhose**
 143 Sammlungen des Seminars
 für Kulturanthropologie des
 Textilen, TU Dortmund



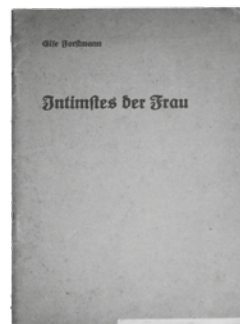
- 119 **Breege auf Rügen**
 144 Sammlung MKK



- 120 **Fächer**
 144 Sammlung MKK



- 121 **„Intimstes der Frau.**
 143 **Eine Gabe für Frauen“**
 Sammlung MKK



Sammlung trifft Sammlung

Perlon

- 71 **Strümpfe**
 142 Sammlungen des Seminars
 für Kulturanthropologie des
 Textilen, TU Dortmund



- 123 **Bildnis einer Dame**
 144 Sammlung MKK



- 124 **Kaiserbecher**
 144 Sammlung MKK



- 125 **Schönheits-Magazin**
 145 Sammlung MKK



Sammlung trifft Sammlung

Wachsdrukstoff

- 87 **Turnschuhe**
 144 Sammlungen des Seminars
 für Kulturanthropologie des
 Textilen, TU Dortmund



- 127 **Armlehnsessel**
 144 Sammlung MKK



- 128 **Westfälische Brautkrone**
 145 Sammlung MKK



- 129 **Teeservice**
 145 Sammlung MKK



ÁO DÀI
 PARADEKISSEN
 UNTERHOSE
 STRÜMPFE
 TURNSCUHE

Sammlung trifft Sammlung Seide

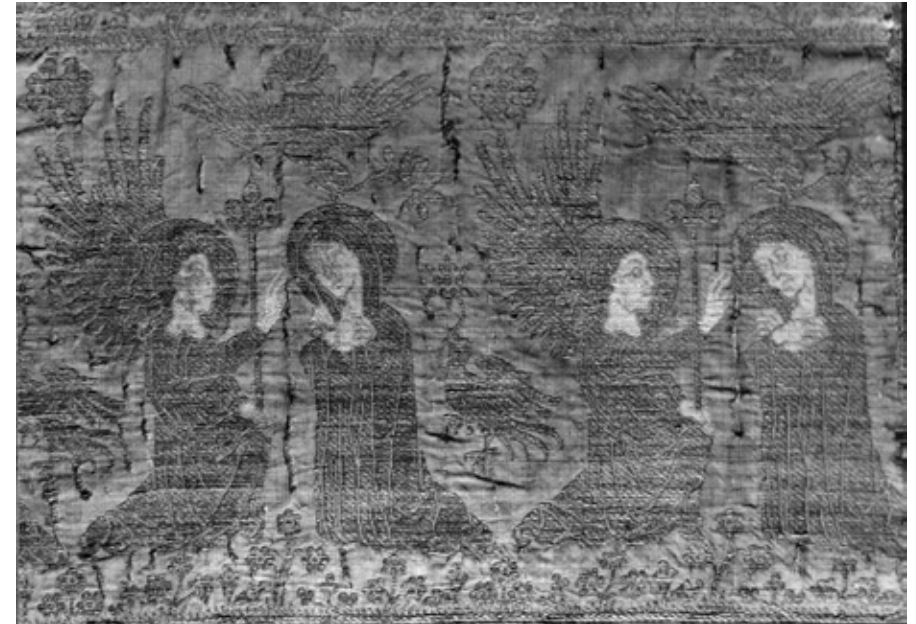
Sammlung MKK

Der Dialog zwischen dem Áo Dài und den Museumsdingen entsteht durch das Material Seide. Der hohe ästhetische und materielle Wert des Stoffes wird zum einen im religiösen Kontext gewürdigt, wie er sich an der Umarbeitung von einem katholischen Priestergewand zu einer evangelischen Altardecke mit dem Motiv Mariä Verkündigung zeigt. Zum anderen ist die Nutzung von Seide für festliche Anlasskleidung transkulturell und transregional nachweisbar; die Exklusivität des Materials wird in vielen geographischen Regionen wie etwa Vietnam geschätzt. Diesen Aspekt unterstreicht neben dem Áo Dài auch das Gemälde „Westfälische Bauernhochzeit“ von Franz Kels. Der Fauteuil, dessen Sitzfläche und Lehnen mit einem roten Lyoner Seidenstoff bezogen sind, steht beispielhaft für die mit dem Material verknüpfte Symbolik des Reichtums und Müßiggangs. Die Seide ziert hier ein Sitzmöbel, dessen Bedeutung mehr repräsentativ als funktional ist. (KA)

Altardecke mit Mariä Verkündigung

Seide

Sammlung MKK



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCUHE

Sammlung trifft Sammlung

Leinen

Sammlung MKK

In der Dauerausstellung befinden sich drei Objekte, die mit dem Paradekissen in Kontext gesetzt, wichtige Aspekte bezüglich Materialwert und Performanz aufzeigen und symbolisieren. Der Abzug einer Fotografie um 1880 zeigt eine bürgerliche Familie. Die auch technisch bedingte Unbewegtheit der fotografierten Menschen veranschaulicht einen Disziplinierungsgedanken, der sich in allen Bereichen des bürgerlichen Lebens widerspiegelt. Das gestärkte Paradekissen und das gemachte Bett repräsentierten dies ebenfalls. Die Wäsche wurde vor der Etablierung des Bügeleisens mithilfe einer mechanischen Wäschepresse geglättet. Die kostbaren Leinenstücke konnten dabei leicht brüchig werden, sodass ein besonders glatter Bettbezug zeigte, welche Familie sich den raschen Verschleiß der Wäsche leisten konnte. Die solchermaßen gefaltete und geplättete Leinenwäsche wurde in Wäscheschränken aufbewahrt. Der ausgestellte Leinenschrank, datiert um 1700, ist aufwendig hergestellt und mit Einlegearbeiten aus wertvollen Hölzern verziert; bereits das Äußere verweist hier auf den hohen Wert des innen gelagerten Leinens. (LO)

Familienfotografie

Leinen

Sammlung MKK



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCUHE

116 **Leinenschrank**
Leinen
Sammlung MKK



Wäschepresse
Leinen
Sammlung MKK



117

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCUHE

Sammlung trifft Sammlung

Baumwolle

Sammlung MKK

Verschiedene Kontexte zur Damenunterhose eröffnen das Landschaftsgemälde „Breege auf Rügen“ von Walter Leistikow, ein Faltfächer um 1900 und Else Forstmanns „Intimstes der Frau. Eine Gabe für Frauen“ aus dem Jahr 1930. Das zentrale Motiv des Gemäldes zeigt unter anderem eine Leine mit Wäsche und dokumentiert indirekt das mühsame wöchentliche Waschen bis in die 1950er Jahre hinein. Das Fächerblatt aus Nadel- und Klöppelspitze ist mit großem kunsthandwerklichen Geschick und mit unfassbarem Zeitaufwand gefertigt, was den Wert des Materials vervielfacht. Transparenz und Verdecken sind bis heute erotisch konnotierte Bedeutungsaspekte von Spitzengeweben. Anderen Tabuisierungen der Zeit widmet sich die aufklärerische Ratgeberlektüre für Frauen, wo unter anderem Verhaltens- und Hygieneregeln zur bis heute gern beschwiegenen Monatsblutung aufgestellt wurden. (DS)

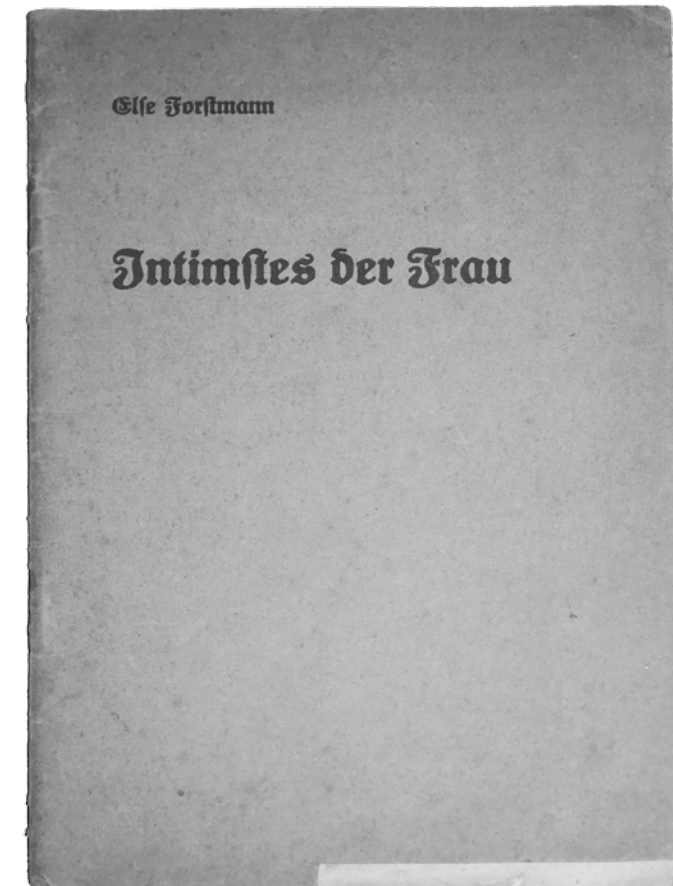
Breege auf Rügen

Baumwolle

Sammlung MKK



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE



ÄO DAI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

Sammlung trifft Sammlung

Perlon

Sammlung MKK

Das Material Perlon verbindet den Damenstrumpf auf verschiedene Weise mit den drei Referenzobjekten der Dauerausstellung. Die gemalten Textilien im Bildnis einer Dame von Friedrich Wilhelm von Schadow verknüpfen das Wissen um die Durchsichtigkeit exklusiver Seidenstoffe mit dem Status einer materiellen Ästhetik, die dem Perlon bereits in den 1950er Jahren zugeschrieben wurde. Das „Schönheitsmagazin“ aus dem Jahr 1927 steht beispielhaft für die Kontinuität und Neugestaltung gesellschaftlicher Schönheitspraktiken im Umgang mit dem Objekt Strumpf. Und anhand des Kaiserbechers zeigt sich die Steigerung von ideellem Material- und Objektwert durch eine Verbindung des Ursprungsmaterials für die synthetische Faser, der Steinkohle, mit höherwertigen Materialien wie Edelmetallen. (LW)

Bildnis einer Dame

Perlon

Sammlung MKK



ÄO DAI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE



ÁO DÀI
 PARADEKISSEN
 UNTERHOSE
 STRÜMPFE
 TURNSCHUHE

Sammlung trifft Sammlung

Wachsdrukstoff

Sammlung MKK

Der Turnschuh wird zu den Exponaten im Museum anhand seiner gestalterischen Eigenheiten und Materialbedeutungen in Bezug gesetzt. Ein hybrides Design, wie das des Turnschuhs, weist ein französisches Teeservice aus dem frühen 20. Jahrhundert auf, das japanische Stileinflüsse zeigt. Gestalterische Analogien werden ebenfalls bei dem Armlehnsessel „Locus Solus“ sichtbar. Die expressive Farbigkeit und Geometrie des Polsterdesigns zeigt Parallelen zu der Farb- und Formsprache von Wachsdrukstoffen. Eine Bedeutungsrelation besteht zwischen dem Turnschuh und einer westfälischen Brautkrone: Dem für den Schuh verwendeten Indigo-textil werden übernatürliche Eigenschaften zugeschrieben und den Spiegelchen der Brautkrone sagte man eine schützende Wirkung nach. (JR)

Armlehnsessel

Wachsdrukstoff

Sammlung MKK



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE



ÄÖ DÄI
 PARADEKISSEN
 UNTERHOSE
 STRÜMPFE
 TURNSCHUHE



ÁO DÀI
 PARADEKISSEN
 UNTERHOSE
 STRÜMPFE
 TURNSCHUHE



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
LINTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCUHE



ÁO DÀI
 PARADEKISSEN
 UNTERHOSE
 STRÜMPFE
 TURNSCHUHE



ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

Altardecke, Motiv Mariä Verkündigung

Italien, Ende 14., Anfang 15. Jh.

Seide, Leinen, Gold

H: 84 cm B: 86 cm

Inv.-Nr. BL 36

Dauerleihgabe der Ev. Kirchengemeinde St. Marien zu Dortmund

ÁoDài

Nach 1950

Seide, Goldfaden

H: 116 cm B: 123 cm

Inv.-Nr. 169

Sammlung zur Systematik der textilen Techniken, Seminar für Kulturanthropologie des Textilen, TU Dortmund

Armlehnsessel

Gae Aulenti (1924-2012), Italien, 1964

Stahlrohr mit Kunststoffbeschichtung, Baumwolltextil

H: 82 cm B: 74 cm T: 95 cm

Inv.-Nr. 1994/158

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund

Bildnis einer unbekannten Dame

Friedrich Wilhelm von Schadow (1788-1862), um 1815

Öl auf Leinwand

H: 56 cm B: 55 cm

Inv.-Nr. 4680

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund

(erworben im November 1939)

Breege auf Rügen

Walter Leistikow (1865-1908), 1888

Öl auf Leinwand

H: 49,3 cm B: 83 cm

Inv.-Nr. C 4749

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund

Geschenk des Dortmunder Museumsvereins 1916

Damenstrumpf

Opal Strumpfwerke, Design von Jacques Fath, 1950-1957

Perlon

H: 105 cm B: 16 cm

Ohne Inv.-Nr.

Technologische Sammlung, Seminar für Kulturanthropologie des Textilen, TU Dortmund

Damenunterhose

Um 1900

Baumwolle

H: 50 cm B: 60 cm

Inv.-Nr. 078

Didaktisches Archiv, Seminar für Kulturanthropologie des Textilen, TU Dortmund

Fächer

Frankreich, vor 1900

Gestell: Perlmutter mit Metalleinlagen, Haltestäbe: Fischbein, Fächerblatt:

Duchesse mit Simanzen im Point de rose

H: 25 cm B: 43 cm

Inv.-Nr. Cc 6469; 1994/321

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund

Sammlung Immenroth 1994

Fauteuil

Frankreich, um 1820

Mahagoni, Lyoner Seide

H: 92 cm B: 64 cm T: 57 cm

Inv.-Nr. C 4471

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund

Hipster

Triumph International, München/Heubach, 2017

79% Polyamid, 21% Elastan

H: 23,5 cm B: 40 cm

Ohne Inv.-Nr.

Sammlungen des Seminars für Kulturanthropologie des Textilen, TU Dortmund

Hipster-String

Triumph International, München/Heubach, 2017

60% Polyamid, 22% Viskose, 18% Elastan

H: 21 cm B: 36 cm

Ohne Inv.-Nr.

Sammlungen des Seminars für Kulturanthropologie des Textilen, TU Dortmund

Intimstes der Frau

Else Forstmann, Linz, 1930

H: 20 cm B: 14 cm

Ohne Inv.-Nr.

Leihgabe Deutsches Kochbuchmuseum Dortmund

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund

Kaiserbecher (mit Präsentiertablett)

Entwurf Rudolph Mayer (1846-1916), Karlsruhe, 1898/99

Silber, getrieben, gegossen, ziseliert, graviert, vergoldet, Karneol- und

Kohlekugeln, Einsatzbecher aus Glas (Fa. Koch und Bergfeld)

H: 45,8 cm B: 26 cm

Inv.-Nr. C 6249 a-d

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund

Leinenschrank

Niederlande, 1680-1710

Eiche, Olivenholz, Elfenbein, Nusswurzel, Palisander, Ahorn, Ebenholz,

Kirschbaum (Restaurierung 1949)

H: 220 cm B: 195 cm T: 67 cm

Inv.-Nr. C 2540

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund (Geschenk des königlichen Kommerzienrates und Generaldirektors Springorum, Detmold; angekauft 1907 in Versmold/Westfalen)

Paradekissen

Um 1930

Baumwolle

H: 75 cm B: 75 cm (mit Spitze)

Inv.-Nr. 041

Didaktisches Archiv, Sammlung Marianne Herzog, Seminar für Kulturanthropologie des Textilen, TU Dortmund

Salwar Kameez

Bestehend aus Kameez (Tunika), Salwar (Hose)

Südinien 2011

Seide, Monofil, Baumwolle (Futter), Spiegelchen

Kameez: H: 114 cm B: 135 cm

Salwar: H: 104 cm B: 66 cm

Inv.-Nr. 36-37

Sammlung zur Systematik der textilen Techniken, Seminar für Kulturanthropologie des Textilen, TU Dortmund

Schönheitsmagazin

Walter Ungethüm (Hg.), H. Ebbecke Verlag, Leipzig, August 1927, Heft 3

H: 28 cm B: 17 cm

Ohne Inv.-Nr.

Museum für Kunst und Kulturgeschichte

Strumpfverpackung

Opal Strumpfwerke, Design von Jacques Fath, 1950-1957

Papier, Pappe

H: 22 cm B: 16 cm

Ohne Inv.-Nr.

Technologische Sammlung, Seminar für Kulturanthropologie des Textilen, TU Dortmund

Taillenslip

Triumph International, München/Heubach, 2017

88% Modal, 12% Elastan

H: 22 cm B: 36 cm

Ohne Inv.-Nr.

Sammlungen des Seminars für Kulturanthropologie des Textilen, TU Dortmund

Teeservice

Raoul Lachenal (1885–1956), Frankreich, um 1925

Steingut

Teekanne mit Deckel H: 14 cm B: 27,5 cm

Zuckerdose mit Deckel H: 10,2 cm B: 26,5 cm

Milchkännchen mit Deckel H: 8 cm B: 14,1 cm

Tasse H: 3,7 cm Ø: 8 cm

Untertasse Ø: 14 cm

Inv.-Nr. C 7015

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund

Turnschuh

Sawa, Äthiopien, 2016

Baumwolltextilien, Ziegenfell, Gummi

H: 25,5 cm B: 9,5 cm

Ohne Inv.-Nr.

Sammlungen des Seminars für Kulturanthropologie des Textilen, TU Dortmund

Wachdruckstoff der Firma Vlisco

Niederlande, 2016

Baumwolltextil

H: 121,9 cm B: 365,7 cm

Ohne Inv.-Nr.

Sammlungen des Seminars für Kulturanthropologie des Textilen, TU Dortmund

Wäschepresse

Um 1700

Holz, lasiert

H: 100 cm B: 55 cm T: 40 cm

Ohne Inv.-Nr.

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund

Westfälische Bauernhochzeit

Franz Kels (1828-1893), Derendorf, 1855-1869

Öl auf Leinwand

H: 159 cm B: 116,5 cm

Inv.-Nr. Lg 3

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund

Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland

Westfälische Brautkrone

Westfalen, 19. Jh.

Metall, Glas, Baumwoll- oder Seidentextil

H: 22 cm Ø: 31 cm

Inv.-Nr. C 2457c

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund

Fotoabzug (zur Wandtapete vergrößert)

Fotografie einer Familie aus der Zeit um 1880

H: 95 cm B: 112 cm

Ohne Inv.-Nr.

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund

Überschlaglaken

Um 1930

Baumwolle in Leinwandbindung

H: 230 cm B: 165 cm

Inv. Nr.: 045

Didaktisches Archiv, Sammlung Marianne Herzog, Seminar für Kulturanthropologie des Textilen, TU Dortmund

Kernseife

Firma Dalli, 2018

H: 2 cm B: 3,2 cm T: 1 cm

privat

Waschmittelpads

ColorDuo-Caps der Firma Spee, 2018

H: 1,7 cm B: 1,7 cm T: 1 cm

privat

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

Arts, Jos: Vlisco. Arnheim 2012.

Askari, Nasreen: Pakistan. In: Dhamija, Jasleen (Hg.): South Asia and Southeast Asia. (= Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion; Bd. 4). Oxford, New York 2010, S. 72-79.

Bachmann, Felicitas; Madeyka, Christa; u. a.: Wäsche. Mode, Markt und Marketing. Frankfurt am Main 1994.

Banerjee, Mukulika; Miller, Daniel: The Sari. Oxford, New York 2003.

Bata Shoe Museum (Hg.): Out of the Box. The Rise of Sneaker Culture. Ausstellungskatalog. New York 2015.

Baumeier, Stefan: Vorwort. In: Kuprian, Nicole: Buntkariert und blütenweiß. Vom Umgang mit Bettwäsche. (= Westfälische Volkskunde in Bildern; Bd. 8). Münster-Hiltrup 1999, S. 7.

Bausinger, Hermann: Ding und Bedeutung. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde (2004), Heft LVIII/107, S. 193-210.

Beck, Stefan: Die Bedeutung der Materialität der Alltagsdinge. Anmerkungen zu den Chancen einer wissenschaftstheoretisch informierten Integration von Symbol- und Sachforschung. In: Brednich, Rolf Wilhelm; Schmitt, Heinz (Hg.): Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur. 30. Deutscher Volkskundekongreß in Karlsruhe vom 25. bis 29. September 1995. Münster u.a. 1997, S. 175-185.

Belk, Russell W.: Collecting in a Consumer Society. London 2013.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main 1977.

Benjamin, Walter: Der Sammler. In: Ders.: Passagenwerk. Gesammelte Werke Vol. 1. Frankfurt am Main 2001, S. 269-280.

Berger, Karl C.; Schindler, Margot; u. a. (Hg.): Stofflichkeit in der Kultur. Wien 2015.

Bhandari, Vandana: Fashion and the Garment Industry in South Asia. In: Dhamija, Jasleen (Hg.): South Asia and Southeast Asia. (= Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion; Bd. 4). Oxford, New York 2010, S. 45-51.

Blom, Philipp: Sammelwunder, Sammelwahn. Szenen aus der Geschichte einer Leidenschaft. München 2014.

Bloomfield, Sally F.: „Speisekammer und Küche sind peinlich sauber zu halten“. Hygiene im Haushalt – Der Aufstieg der „häuslichen Hygiene“ Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. In: Jungblut, Marie-Paule (Hg.): „Sei sauber...!“ Eine Geschichte der Hygiene und öffentlichen Gesundheitsversorgung in Europa. Ausstellungskatalog. Köln 2004. S. 44-56.

Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Berlin 2013.

Brüning, Jochen: Wissenschaft und Sammlung. In: Krämer, Sybille; Bredekamp, Horst (Hg.): Bild, Schrift, Zahl. München 2003, S. 87-113.

Buberl, Brigitte (Hg.): Kirchengold & Tafelsilber. Die Sammlung von Silberarbeiten im Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund. Ausstellung vom 17. Mai bis 27. Juli 2008. Ausstellungskatalog. Dortmund 2008.

Buck, Susanne: „Wohlgefühl der Perlon-Zeit – Schöne neue Sauberkeit“. Das Lebensgefühl der langen fünfziger Jahre. In: Rommerskirchen, Eva (Red.): Künstliche Versuchung. Nylon – Perlon – Dederon. Ausstellungskatalog. Köln 1999, S. 8-93.

Buck, Susanne: Gewirkte Wunder, hauchzarte Träume. Von Frauenbeinen und Perlonstrümpfen. Marburg 1996.

Capital Lifestyle (Hg.): Sawa Shoes. Footwear in Africa. <http://www.capitalfm.co.ke/lifestyle/2012/04/30/sawa-shoes-footwear-in-africa/>. [letzter Zugriff: 14.10.17].

Denninger, Fabia; Giese, Elke: Textil- und Modelexikon. Bd. 1. Frankfurt am Main 2006.

Depner, Anamaria: Dinge in Bewegung – zum Rollenwandel materieller Objekte. Eine ethnografische Studie über den Umzug ins Altenheim. Bielefeld 2015. In: Berger, Karl C.; Schindler, Margot; Schneider, Ingo (Hg.): Stofflichkeit in der Kultur. Wien 2015, S. 69-77.

Dhamija, Jasleen: History of Textiles of South Asia. In: Dies. (Hg.): South Asia and Southeast Asia. (= Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion; Bd. 4). Oxford, New York 2010, S. 30-37.

Dhamija, Jasleen: India. In: Dies. (Hg.): South Asia and Southeast Asia. Bd. 4 (= Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion). Oxford, New York 2010, S. 61-71.

Düsing, Karin: Bäuerliche Weißstickerei. Volkskunst aus Westfalen. Ibbenbüren 1987.

Eberle, Hannelore; Gonser, Elke; u. a. (Hg.): Fachwissen Bekleidung. Haan-Gruiten 2013.

Farrel, Jeremy: The Costume Accessoires Series. Socks and Stockings. London 1992.

Fischer, Jonathan: Harter Stoff. Javanesisches Design, holländische Batikdrucke, afrikanische Identität. <https://jonathanfischer.wordpress.com/2016/06/16/harter-stoff-javanisches-design/> [letzter Zugriff: 15.06.17].

Garcia, Bobbito: Introduction. In: Bata Shoe Museum (Hg.): Out of the Box. The Rise of Sneaker Culture. New York 2015.

Culture. Ausstellungskatalog. New York 2015, S. 14-18.

Gillow, John: Afrika. Stoffe und Farben eines Kontinents. München 2003.

Goswamy, Brijinder Nath: Indian Costumes. In the Collection of the Calico Museum of Textiles. (= Historic Textiles of India at the Calico Museum, Bd. 5). Ahmedabad 1993.

Hahn, Hans Peter: Materielle Kultur. Eine Einführung. Berlin 2014.

Hawthorne, Rosemary: Stockings and Suspenders. A quick flash. London 1993.

Heibach, Christiane; Rohde, Carsten (Hg.): Ästhetik der Materialität. Paderborn 2015.

Hofmann, Viola: „Hallo hier Perlon!“ Über die Bewährungsproben eines neuen Textilfaserstoffes in den 1950er- und 1960er Jahren. In: *Ferrum* Jg. 89 (2017), S. 90- 97.

Illustrierte Wäschezeitschrift. Ausgabe für Österreich-Ungarn. Wien von 1894-1926.

Jahn, Ilse: Sammlungen. Aneignung und Verfügbarkeit. In: Grot, Andreas (Hg.): *Macrocosmos und Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-188*. Opladen 1994, S. 475-500.

Joseph, Marietta B.: West African Indigo Cloth. In: *African Arts* (1978), Heft 11, S. 34-37.

Jstore (Hg.): *Lonchocarpus cyanescens*. http://plants.jstor.org/stable/10.5555/al.ap.upwta.3_625. [letzter Zugriff: 06.03.18]

Junker, Almut; Stille, Eva: Zur Geschichte der Unterwäsche 1700-1960. Ausstellungskatalog. Frankfurt am Main 1991.

Köstlin, Konrad. Stofflichkeit in der Kultur der Dinge. In: Berger, Karl C.; Schindler, Margot; Schneider, Ingo (Hg.): *Stofflichkeit in der Kultur*. Wien 2015, S. 14-17.

Korff, Gottfried: Einige Bemerkungen zum Wandel des Bettes. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 77/1981, S. 1-16.

Gudrun M. König: Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft. In: Maase Kaspar; Warneken Bernd Jürgen (Hg.): *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft*. Köln 2003, S. 95-118.

Gudrun M. König: Stacheldraht. Die Analyse materieller Kultur und das Prinzip der Dingbedeutsamkeit. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichte* 15/2004 (4), S. 50-72.

Kuprian, Nicole: Buntkariert und blütenweiß. Vom Umgang mit Bettwäsche. Münster-Hiltrup 1999.

Lanzinger, Margareth; Barth-Scalmani, Gunda; u. a. (Hg.): Aushandeln von Ehe. Heiratsverträge der Neuzeit im europäischen Vergleich. (= *L'homme: Archiv*; Bd. 3). Köln 2015.

Lasotta, Arnold; Lutum-Lenger, Paula: Textilarbeiter und Textilindustrie. Beiträge zu ihrer Geschichte in Westfalen während der Industrialisierung. Hagen 1989.

Legrand, Catherine: Stoffe, Farben, Kleider. Eine Reise um die Welt. München 2008.

Lehmann, Ann-Sophie: How materials make meaning. In: Dies.; Scholten, Frits; u. a. (Hg.): *Meaning in materials, 1400-1800*. Boston 2013, S. 7-26.

Lehmann, Ann-Sophie: Objektstunden. Vom Materialwissen zur Materialbildung. In: Kalthoff, Herbert; Cress, Torsten; u. a. (Hg.): *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaft*. Paderborn 2016, S.171-193.

Leshkowich, Ann Marie: Ao Dai. In: Steele, Valerie (Hg.): *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. Vol. 1: (= *Academic Dress to Eyeglasses*). Farmington Hills, 2005.

Leshkowich, Ann Marie: The Ao Dai goes global. How international influence and female Entrepreneurs have shaped Vietnam's "National Costume". In: Dies.; Niessen, Sandra; u. a. (Hg.): *Re-Orienting Fashion. The Globalization of Asian Dress*. Oxford, New York 2003, S. 79-116.

Lindgren, Astrid: Pippi Langstrumpf. Jubiläumsedition zum 100. Geburtstag von Astrid Lindgren. Hamburg 2007.

Loschek, Ingrid: *Reclams Mode- und Textillexikon*. Stuttgart 2011.

Mack, John; Picton, John: *African Textiles*. London 1989.

Major, John S.: Asia, East. History of Dress. In: Steele, Valerie (Hg.): *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. Vol. 1. (= *Academic Dress to Eyeglasses*). Farmington Hills, 2005.

Mentges, Gabriele: Maßgeschneiderte Identität. In: *Zeitschrift für KulturAustausch: Die Welt als Laufsteg*. Mode und Identität 52/2002, Heft 4, S. 52-55.

Mentges, Gabriele: Textilwissenschaftliche Sammlungen. Überlegungen zum Standort und den Perspektiven des Faches Kulturanthropologie des Textilen an der TU Dortmund. Dortmund 2012 (unveröffentlicht).

Meyer zur Capellen, Thomas: *Lexikon der Gewebe. Technik – Bindungen – Handelsnamen*. Frankfurt am Main 2015.

Meyer-Schneidewind, Mechthild; Sauerbier, Ilona: Strümpfe. Mode, Markt und Marketing. Frankfurt am Main 1992.

Daniel Miller (Hg.): *Materiality*. Durham 2005.

Nast, Heidi J.: Woman, Royalty, and Indigo Dyeing in Northern Nigeria, circa 1500-1807. In: Walthall, Anne (Hg.): *Servants of the Dynasty. Palace Women in World History*. Berkley, Californien, u.a. 2008, S. 232-260.

Noll, Dieter: Die Dame Perlon und andere Reportagen. Berlin 1953.

Ong, Edric: The Fashion World of Southeast Asia. In: Dhamija, Jasleen (Hg.): *South Asia and Southeast Asia*. (= *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*; Bd. 4). Oxford, New York 2010, S. 263-267.

Orland, Barbara: Wäsche waschen. Technik- und Sozialgeschichte der häuslichen Wäschepflege. Hamburg 1991.

Pendergast, Sara; Pendergast, Tom; Hermesen, Sarah: Tennis Shoes. (= *Fashion, Costume and Culture. Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear through Ages*; Bd. 5). Farmington Hills 2004.

Pitimaneeyakul, Uraiwan; La Bat, Karen L.: Asia, Southeastern Mainland. History of Dress. In: Steele, Valerie (Hg.): *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. Vol. 1 (= *Academic Dress to Eyeglasses*). Farmington Hills, 2005, S. 97-101.

Polakoff, Claire: *Into Indigo. African Textiles and Dyeing Techniques*. New York 1980.

Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. (= *Münchner Beiträge zur Volkskunde*; Bd. 37). Münster 2008.

Reith, Reinhold; Stöger, Georg: Einleitung. Reparieren – oder die Lebensdauer der Gebrauchsgüter. In: *Technikgeschichte* 79/2012 (3), S. 137-184.

Relph, Magie; Irwin, Robert: African Wax Print. A Textile Journey. Holmfirth 2010.

Rieff Anawalt, Patricia: Weltgeschichte der Bekleidung. Geschichte, Traditionen, Kulturen. London 2007.

Rommerskirchen, Eva (Red.): Künstliche Versuchung. Nylon – Perlon – Dederon. Ausstellungskatalog. Köln 1999.

Rosenkranz, Bernhard; Castelló, Edda: Leitfaden für gesunde Textilien. Kritische Warenkunde und Rechtsratgeber. Hamburg 1989.

Sandberg, Gösta: Indigo Textiles. Technique and History. London 1989.

Sawa (Hg.): Dr Bess Timbuktu. <http://www.sawashoes.com/boutique/dr-bess-timbuktu> [letzter Zugriff: 15.06.17].

Schneider, Ingo: Stofflichkeit in der Kultur, In: Berger, Karl C.; Schindler, Margot; Schneider, Ingo (Hg.): Stofflichkeit in der Kultur. Wien 2015, S. 8-13.

Schuch, Monika: Feinste Beinarbeit. Die Faszination des Feinstrumpfes. Landsberg am Lech 1998.

Seeling, Charlotte: Mode. Das Jahrhundert der Designer 1900-1999. Köln 1999.

Shaw, Jacqueline: Fashion Africa. London 2011.

Soden, Eugenie von: Das Frauenbuch. Die Frau als Gattin, Hausfrau und Mutter. Stuttgart 1914.

Sommer, Manfred: Sammeln. Ein philosophischer Versuch. Frankfurt am Main 2002.

Spring, Chris: African Textiles Today. London 2012.

Stagl, Justin: Homo Collector. Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns. In: Assmann, Aleida; Gomille, Monika; Rippl, Gabriele; (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen 1998, S. 37-54.

Sudrow, Anne: Reparieren im Wandel der Konsumregime. Bekleidung und Schuhe in Deutschland und Großbritannien während des Zweiten Weltkriegs. In: Technikgeschichte 79/ 2012 (3), S. 227-254.

Sylvanus, Nina: Patterns in Circulation. Cloth, Gender, and Materiality in West Africa. Chicago 2016.

Te Heesen, Anke u.a. (Hg.): Sammeln als Wissen. Göttingen 2001.

The British Museum (Hg.): Wrap/Costume. <https://tinyurl.com/yc4mmtfr> [letzter Zugriff: 22.09.17].

Tietze, Katharina: Schein und Wert. Goldleder als Material für Abendschuhe in den 1930er Jahren. In: Weltzien, Friedrich; Scholz, Martin (Hg.): Die Sprache des Materials. Narrative – Theorien – Strategien. Berlin 2016.

Vasold, Manfred: Die Ausbreitung der Unterhose im 19. Jahrhundert, vor allem in Bayern. In: Saeculum 52/2001 (2), S. 266-296.
Vlisco Stories (Hg.): Nantwi Bin. <https://stories.vlisco.com/en/fabrics/140850/?story=nantwi-bin>. [letzter Zugriff: 22.09.17].

Völker, Ursula; Brückner, Katrin: Von der Faser zum Stoff. Textile Werkstoff- und Warenkunde. 32. Aufl. Hamburg 2009.

Wagner, Monika: Material in Kunst und Alltag. Berlin 2002.

Wagner, Monika: Materialwert, Materialgerechtigkeit, Materialbedeutung, In: Kulturhistorische Arbeitsblätter 2003, S. 5-14.

Weißler, Sabine: Fahnen des Neubeginns. Perlonstrümpfe. In: Delille, Angela (Hg.): Perlon Zeit. Wie die Frauen ihr Wirtschaftswunder erlebten. Berlin 1988, S.147-151.

Weltzien, Friedrich; Scholz, Martin: Die Sprache des Materials. Narrative- Theorien – Strategien. Berlin 2016.

Zander-Seidel, Jutta: Kleiderwechsel. Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. (= Die Schausammlung des GNM; Bd. 1). Nürnberg 2002.

Abbildungsnachweis

Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund: S. 112, 113, 116, 119, 123, 124, 128, 129.

Laura di Betta: 131 (oben), 133, 134, 135, 136, 138.

Henri Oetjen: 137, 139.

Jessica Russ: S. 131 (rechts), 132.

Daniela Sunderhaus: S. 111, 115, 117, 120, 121, 125, 127, 130, 131 (links).

Tommy Scheer, Mareile Vaags, Marsha Zeitheim: S. 23, 24, 28, 29, 39, 42, 45, 55, 56, 58, 59, 71, 77, 78, 87, 89, 92.

Publikation und Weiterverbreitung der Abbildungen nur unter Rücksprache mit den AutorInnen, dem Museum für Kunst- und Kulturgeschichte und dem Seminar für Kulturanthropologie des Textilen an der Technischen Universität Dortmund.

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCUHE

Katharina Armbrecht, BA. Studium Geschichtswissenschaft und Mode-Textil-Design an der Universität Paderborn. Seit 2016 Masterstudium Kulturanalyse und Kulturvermittlung mit dem Schwerpunkt Kulturanthropologie der Moden an der Technischen Universität Dortmund. Seit 2017 freiberufliche Tätigkeiten für Museen und im Ausstellungswesen.
Forschungsschwerpunkte: Mode- und Textilausstellungen, Nachhaltigkeit und textile Materialität.

Dr. phil. Michaela Haibl M.A. Studium der Volkskunde, Kunstgeschichte, Geschichte und Germanistik. Seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst und Materielle Kultur der Technischen Universität Dortmund. Promotion am Zentrum für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin und Arbeit als freie Ausstellungskuratorin und Kulturwissenschaftlerin sowie als wissenschaftliche Assistentin an der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Universität Wien. Aktuell Lehre und Forschung an der Technischen Universität Dortmund am Institut für Kunst und Materielle Kultur.
Forschungsschwerpunkte: Bildwissenschaften, Materielle Kulturen, Stereotypen, Konzentrationslager, Methoden und Theorien visueller Repräsentation und Rezeption.

Dr. phil. Alexandra Karentzos ist Professorin für Mode und Ästhetik an der Technischen Universität Darmstadt. Zuvor war sie Juniorprofessorin für Kunstgeschichte an der Universität Trier und wissenschaftliche Assistentin bei den Staatlichen Museen zu Berlin. Sie war Fellow in der Forschungsgruppe „No Laughing Matter. Visual Humor in Ideas of Race, Nationality, and Ethnicity“ am Dartmouth College, Hanover/USA und am Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald sowie Gastwissenschaftlerin am Institut für Kunstgeschichte an der Universidade Federal de São Paulo/Brasilien. Ihr Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Psychologie und Pädagogik schloss sie an der Ruhr-Universität Bochum ab, wo sie auch 2002 promoviert wurde.

Forschungsschwerpunkte: Kunst des 19.-21. Jahrhunderts, Kulturtheorien, Mode, Kunst und Globalisierung, Lachen und Ironie, Körper- und Identitätskonzepte, Antikenrezeptionen, Orientalismen, Reise und Tourismus in der Kunst.

Linda-Katharina Oetjen, BA. Studium Deutschsprachige Literaturen und Mode-Textil-Design. Bachelorarbeit über die vestimentäre Kommunikation evangelikaler Aussiedlergemeinden. Masterstudium Kulturanalyse und Kulturvermittlung mit dem Schwerpunkt Kulturanthropologie der Moden an der Technischen Universität Dortmund. Seit 2014 Tutorin an der Universität Paderborn im Bereich Sieb- und Hochdruck sowie Nachhaltige Designstrategien. Kuratorische Unterstützung bei Ausstellungsprojekten in der KleppArt Paderborn. Mitbegründerin des KunstStoffMagazins für Modestudierende.
Forschungsschwerpunkte: Religion und Mode, Nachhaltige Designstrategien, Inszenierung des gemachten Bettes um 1900.

Jessica Russ, BA. 2008-2011 Ausbildung im Handwerk zur Damenmaßschneiderin. 2012-2016 Bachelorstudium der Textil- und Bekleidungstechnik mit dem Schwerpunkt Textile Technologien an der Hochschule Niederrhein. Seit 2016 Masterstudium Kulturanalyse und Kulturvermittlung mit dem Schwerpunkt Kulturanthropologie der Moden an der Technischen Universität Dortmund. 2014 Leitung des im Rahmen des NRW Landesprogramms Kultur und Schule geförderten Projekts „Barock Cut“. 2015 Praxissemester in der Abteilung „Research & Development“ für Wachsdruck bei der Firma Vlisco in den Niederlanden. Seit 2016 wissenschaftliche Hilfskraft am CSR-Kompetenzzentrum Textil und Bekleidung der Hochschule Niederrhein.

Dr. rer. soz. Gudrun Silberzahn-Jandt. Studium der Empirischen Kulturwissenschaft, Ethnologie und Geschichte. Promotion an der Eberhard Karls Universität Tübingen. 1995-1998 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Tübingen. Seit 1998 freiberufliche Tätigkeiten als Ausstellungskuratorin und Autorin, Lehrtätigkeit an den Universitäten Jena, Tübingen und verschiedenen Hochschulen. Forschungsschwerpunkte: Pflegewissenschaftliche Fragestellungen, Regionalgeschichte, Holocaustforschung, Gender Studies.

Dr. Jens Soentgen studierte Chemie (Staatsexamen 1994), promovierte dann in Philosophie mit einer Arbeit über den Stoffbegriff (1996). Lehraufträge führten ihn an verschiedene Universitäten in

154 der Bundesrepublik. Zweimal war er in Brasilien als Gastdozent für Philosophie tätig (UFG, Goiânia 1999-2000; PUCRS, Porto Alegre, 2001-2002). Soentgen ist seit 2002 wissenschaftlicher Leiter des Wissenschaftszentrums Umwelt der Universität Augsburg. Habilitation 2015 (in Philosophie). Seit 2013 ist er Mitherausgeber der Zeitschrift Gaia – Ökologische Perspektiven für Wissenschaft und Gesellschaft. Seit 2016 ist er Adjunct Professor of Philosophy an der Memorial University in St. John's, Kanada (Neufundland). Gemeinsam mit dem Chemiker Armin Reller gibt er die Reihe Stoffgeschichten heraus (inzwischen 10 Bände). Seine wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Werke liegen in mehreren Sprachen vor und wurden mehrfach ausgezeichnet. Aktuelle Publikation: N: Die Weltgeschichte des Stickstoffs. Hg. gemeinsam mit Gerhard Ertl, München 2015: Wie man mit dem Feuer philosophiert – Chemie und Alchemie für Furchtlose, Wuppertal 2015 (ausgezeichnet u.a. als Wissensbuch des Jahres 2016).

Dr. phil. Annemarie Stauffer. Studium der Kunstgeschichte, Geschichte des Mittelalters, Neuen Deutschen Literatur und Theaterwissenschaften an der Universität Bern. Promotion zu Textilherstellung und Mustervorlagen in der Spätantike. Ausbildung zur Textilrestauratorin an der Abegg-Stiftung Riggisberg. 1991-1992 Lehrbeauftragte am Kunsthistorischen Seminar der Universität Bern. 1994 Habilitationsstipendium am Schweizerinstitut Rom. Seit 1994 Professorin am Institut für Konservierungswissenschaft der Technischen Hochschule Köln. Publikationen und Mitarbeit an Ausstellungen zur antiken und frühmittelalterlichen Textil- und Kulturgeschichte.

Forschungsschwerpunkte: Textilien als Medium der nonverbalen Kommunikation, Textilien als Medium des interkulturellen Austausches.

Daniela Sunderhaus, BA. Studium der Sozialwissenschaften an der Ruhruniversität Bochum. Bachelorarbeit zum Thema geschlechtsspezifische Kleidungsstücke am Beispiel Minirock und Jeans bei David Johannes Berchem. Seit 2016 Masterstudium Kulturanalyse und Kulturvermittlung mit dem Schwerpunkt Kulturanthropologie der Moden an der Technischen Universität Dortmund. Forschungsschwerpunkte: Material und Bedeutung von Damenunterwäsche, Nachhaltigkeit, Mode und Gender.

Laura Melina Wohlbold, BA. Handwerkliche Ausbildung zur Maßschneidergesellin. Studium der Geschichte und Kunstgeschichte an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Seit 2016 Studium der Kunst- und Kulturwissenschaften mit dem Schwerpunkt Modewissenschaften an der Technischen Universität Dortmund. 2013-2016 wissenschaftliche Hilfskraft an der Justus-Liebig-Universität Gießen und seit 2017 studentische Volontärin am LWL-Industriemuseum (Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur) Zeche Zollern.

Dr. phil. Jutta Zander-Seidel. Studium der Kunstgeschichte und der Christlichen Archäologie an der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, 1979 Promotion in Kunstgeschichte. Lehrtätigkeit an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg und der TH Köln, 1981-1988 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanischen Nationalmuseum, 1984-1988 als Stipendiatin der Deutschen Forschungsgemeinschaft (Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650). Freiberufliche Tätigkeit im Bereich der textilen Kulturgeschichte, von 1995 bis zum Eintritt in den Ruhestand 2016 Sammlungsleiterin für Textilien und Schmuck am Germanischen Nationalmuseum, Mitglied der Generaldirektion. Seit 2016 assoziierte Wissenschaftlerin des Museums.

Forschungsschwerpunkte: Kulturgeschichte der Kleidung mit Schwerpunkt Frühe Neuzeit, Kleidung und Sozialgeschichte, Kontexte der bildlichen Repräsentation und der Überlieferung des Textilen.

155

ÁO DÀI
PARADEKISSEN
UNTERHOSE
STRÜMPFE
TURNSCHUHE

Abkürzungen

DS – Daniela Sunderhaus
 JR – Jessica Russ
 KA – Katharina Armbrrecht
 LO – Linda Katharina Oetjen
 LW – Laura Wohlbold
 MKK – Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund

MATERIAL/AN/SAMMLUNGEN. Sachen suchen Bedeutung

Ein Studien- und Ausstellungsprojekt des Seminars für Kulturanthropologie des Textilen der Technischen Universität Dortmund in Kooperation mit dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund

Impressum Essayband

Herausgabe und Redaktion: Michaela Haibl
 Gestaltung und Layout: Silke Wawro
 Lektorat: Katharina Armbrrecht, Barbara Baumeister, Ann-Kristin Reinkenhoff, Michaela Haibl
 Fotobearbeitung: Wolfram Ruoff
 Assistenz: Marjolijn de Vries, Jessica Russ
 Sammlungen Seminar für Kulturanthropologie des Textilen, Technische Universität Dortmund: Viola Hofmann, Beate Schmuck, Gabriele Paschedag
 Sammlungen Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund: Brigitte Buberl, Elke Torspecken.
 Fotos: Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Laura di Betta, Henri Oetjen, Jessica Russ, Daniela Sunderhaus, Tommy Scheer, Mareile Vaags, Marsha Zeitheim.

ISBN 978-3-921823-99-6

Druck: Druckerei Rasch, Bramsche

**Impressum Ausstellung**

Projekt- und Ausstellungsleitung: Michaela Haibl
 Projekt- und Ausstellungsteam: Katharina Armbrrecht, Linda-Katharina Oetjen, Jessica Russ, Daniela Sunderhaus, Laura Wohlbold
 Projekt- und Ausstellungsassistenz: Marjolijn de Vries, Ann-Kathrin Reinkenhoff
 Gestaltung: Silke Wawro
 Texte: Katharina Armbrrecht, Michaela Haibl, Linda-Katharina Oetjen, Jessica Russ, Daniela, Sundermann, Laura Wohlbold
 Textredaktion und Lektorat: Barbara Baumeister, Michaela Haibl, Ann-Kristin Reinkenhoff
 Fotos und Bearbeitung: Wolfram Ruoff, Tommy Scheer, Marsha Zeitheim, Mareile Zimmermann
 Ausstellungsberatung: Jan C. Watzlawik
 Ausstellungsaufbau: Projekt- und Ausstellungsteam, Carolin Langenbahn, Christiane Hummes, Dominik Kilian, Josefa Lehmann
 Vermittlung und Öffentlichkeitsarbeit: Daniela Brechensbauer, Katrin Pinetzki

Wir danken insbesondere

Laura di Betta, Brigitte Buberl, Barbara Baumeister, Viola Hofmann, Felix Jäger, Gudrun M. König, Timo Klos, Henri Oetjen, Gabriele Paschedag, Susanne Rodewald, Wolfram Ruoff, Tommy Scheer, Matthias Spruch, Philipp Staeger, Jens Stöcker, Marion Supe, Elke Thorspecken, Mareile Vaags, Marjolijn de Vries, Monika Wagner, Jan C. Watzlawik, Marsha Zeitheim.



Stadt Dortmund
 Kulturbetriebe



