



## **Gezähmte Kleider, gebändigte Körper?**

Kleidermoden im Museum sehend spüren. Der Einfluss von Präsentationsmitteln auf  
ästhetische Erfahrungen zwischen Visuellem und Hautsinnlichem

Dissertation  
zur Erlangung des Grades Dr. phil.  
im Fach Kulturwissenschaft  
der Philosophischen Fakultät  
an der Universität Potsdam

vorgelegt von  
Katja Weise, M.A.

Dresden 2017

Disputation: 04.07.2018

Betreuerin: Prof. Dr. Gertrud Lehnert

Erstgutachterin: Prof. Dr. Gertrud Lehnert  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Köstler

Published online at the  
Institutional Repository of the University of Potsdam:  
<https://doi.org/10.25932/publishup-43986>  
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-439868>

# Inhaltsverzeichnis

## **I Einleitung.....9**

1. Einführung – „Wie sich das wohl anfühlt...“ .....	9
1.1 Problemstellung, Forschungshypothesen, Methoden.....	20
1.2 Zielsetzung und Aufbau.....	26
1.3 Forschungsüberblick.....	29
2. Arbeitsbegriffe und -definitionen.....	43
2.1 Über Kleidung sprechen: Kleidung, Mode, Kleidermode.....	43
2.2 Kleidermode als körperliche und ästhetische Praxis.....	48
2.3 Das Hautsinnliche. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung.....	52
2.4 Hautsinnliches als modische Kompetenz und implizites Wissen.....	58
2.5 Museum, Ausstellung, Arrangement.....	62
2.6 Untersuchungsgegenstand Fashion Exhibitions.....	67
3. Methodik: Ausstellungen analysieren.....	70
3.1 Semiotische und performative Konzepte in der Ausstellungstheorie.....	71
3.2 Von Dingen und Räumen.....	76
3.3 „Hingestellte[s] wird zum Ausgestellte[n] erst mit Publikum.“ (F. Vogel).....	83
4. Kleidung ausstellen: Historische und aktuelle Zeigestrategien und -kontexte.....	90
4.1 Sammel- und Ausstellungspraktiken vor 1850.....	90
4.2 Kleidermoden auf Weltausstellungen und in Museen für Kunstgewerbe und Kulturgeschichte.....	94
4.3 Kleidermoden in musealen und nicht-musealen Ausstellungskontexten seit 1971.	99

## **II Kleider berühren Körper, Körper berühren Kleider – Zur Darstellung hautsinnlicher Momente in Fashion Exhibitions....109**

5. Spüren. Vielfalt der Körper.....	111
5.1 Ersatzkörper/Körperersatz Mannequin: „lifelike, but lifeless“ (J. Munro)?.....	115
5.2 Körperfragmente.....	131

5.3 „Disappearing body“ (S. Schneider) und „leere Hüllen“ (I. Loschek).....	138
5.4 „Try me on!“ – Living Bodies.....	150
5.5 Exkurs: Spuren – „in Erscheinung zu treten, ohne zu erscheinen“ (Levinas).....	159
6. Berühren. Der Stoff, aus dem die Kleider sind.....	173
6.1 Berühren verboten – Kleider hinter Glas.....	175
6.2 Hands On: Anfassen erlaubt.....	184
6.3 Texturen. Oberflächen sehend berühren.....	187
6.4 fest, transparent, ... – Weitere Materialeigenschaften sichtbar gemacht.....	194
6.5 Exkurs: „Order matters“.....	196
7. Bewegen. Interaktionen zwischen Körper und Kleid zeigen.....	201
7.1 „Frozen“: Posen.....	203
7.2 Rotieren, Schweben, Hüpfen, Pendeln, Defilieren – Bewegte Installationen.....	215
7.3 „Live acts“ - Fashion in Motion.....	224
<b>III Schluss.....</b>	<b>231</b>
8. Resümee.....	231
9. Ausblick.....	237
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>242</b>
<b>Abbildungsnachweise.....</b>	<b>266</b>

# Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Vitrinen mit vestimentären Objekten im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in der Aufstellung von 1876, fotografiert 1895/1897.....	95
Abb. 2: Vitrine mit altenglischer Kleidung in der Long Gallery, V&A London 1913.....	96
Abb. 3: Vitrine von Paquin im Palais des Fils, Tissus et Vêtements, Weltausstellung 1900 in Paris.....	98
Abb. 4: Display im Palais du Costume auf der Pariser Weltausstellung 1900.....	98
Abb. 5: Silbernes Schläppi-Mannequin in <i>Fashion. An Anthology</i> (V&A London 1971).....	100
Abb. 6: Vitrine zum Surrealismus mit Entwürfen Elsa Schiaparellis in <i>Fashion. An Anthology</i> (V&A London 1971).....	100
Abb. 7-9: Animierte Mannequins in <i>The Fashion World of Jean Paul Gaultier</i> (Kunsthalle München 2015).....	117
Abb. 10: Mannequins in <i>Louis Vuitton - Marc Jacobs</i> (Musée de la Mode et du Textile Paris 2012).....	128
Abb. 11: Mannequins in <i>Het Totaal Rappel</i> (MoMu Antwerpen 2007).....	128
Abb. 12: Modell in <i>The House of Viktor &amp; Rolf</i> (Barbican Art Gallery London 2008).....	129
Abb. 13: Blick in einen Raum des Modells in <i>The House of Viktor &amp; Rolf</i> (Barbican Art Gallery London 2008).....	129
Abb. 14: Ausstellungsraum in <i>The House of Viktor &amp; Rolf</i> (Barbican Art Gallery London 2008).....	129
Abb. 15: Büste von Siégel & Stockman mit Jackett aus grobem Leinenstoff in <i>Maison Martin Margiela '20'</i> (Haus der Kunst München 2009).....	133
Abb. 16: Gliederpuppen in <i>Yohji Yamamoto Correspondences</i> (Palazzo Pitti Florenz 2005).....	135
Abb. 17-19: Bekleidete Moulds in <i>Azzedine Alaïa im 21. Jahrhundert</i> (2012-13 Groninger Museum, Groningen und 2013 im NRW-Forum Düsseldorf).....	140
Abb. 20-22: <i>Backstage: Selection 1</i> (MoMu Antwerpen 2002/2003).....	143
Abb. 23: Der Bereich „Trompe l'œil“ in <i>Maison Martin Margiela '20'</i> (MoMu Antwerpen 2008).....	145
Abb. 24: Der Bereich „Flat Garments“ in <i>Maison Martin Margiela '20'</i> (Haus der Kunst München 2008).....	146
Abb. 25-27: Eindrücke aus <i>Yohji Yamamoto Dreamshop</i> (MoMu Antwerpen 2006).....	152

Abb. 28: Im Hintergrund Kleiderständer mit Doubleface-Jacken zum Anprobieren in verschiedenen Größen in <i>Akris. Mode aus St. Gallen</i> (Textilmuseum St. Gallen 2006)	153
Abb. 29-30: Display in <i>Felipe Oliveira Baptista</i> (MuDe Lissabon 2013/2014)	158
Abb. 31: Madonnas Korsetts in <i>The Fashion World of Jean Paul Gaultier</i> (Musée des Beaux-Arts Montreal 2011)	163
Abb. 32: Korsett Madonnas in <i>The Fashion World of Jean Paul Gaultier</i> (Kunsthall Rotterdam 2013)	163
Abb. 33: Conchita Wurst-Mannequins in <i>The Fashion World of Jean Paul Gaultier</i> (Kunsthalle München 2015)	167
Abb. 34: Mannequin mit dem Kleid No. 13 in <i>Alexander McQueen. Savage Beauty</i> (Met New York 2011)	169
Abb. 35: Video des Modenschaufinals in <i>Alexander McQueen. Savage Beauty</i> (Met New York 2011)	169
Abb. 36: Bereich „Mode“ in <i>Fashioning fashion</i> (DHM Berlin 2012)	176
Abb. 37-38: Vitrinen in <i>Cristóbal Balenciaga. Collectionneur de Modes</i> (Les Docks Paris 2012)	181
Abb. 39: Vitrine in <i>White Drama</i> (Les Docks 2012 Paris)	182
Abb. 40: Hands Ons im Bereich „Techne“ in <i>Akris. Mode aus St. Gallen</i> (Textilmuseum St. Gallen 2006)	185
Abb. 41: Bereich „Textur“ in <i>Fashioning fashion</i> (DHM Berlin 2012)	188
Abb. 42: Display in <i>Charles James. Beyond Fashion</i> (Metropolitan Museum New York 2014)	190
Abb. 43: Installation „Lens“ in <i>Waist down</i> (Prada Transformer Seoul 2009)	192
Abb. 44: Vergrößerungsgläser in „Lens“, <i>Waist down</i> (Peace Hotel Shanghai 2005)	192
Abb. 45: Im Hintergrund der Bereich „Socle“ in <i>Waist down</i> (Prada Transformer Seoul 2009)	195
Abb. 46: Links im Hintergrund der Bereich „Glowing“ in <i>Waist down</i> (Prada Transformer Seoul 2009)	195
Abb. 47-48: Räume in <i>Alaïa. Azzedine Alaïa im 21. Jahrhundert</i> (NRW-Forum Düsseldorf 2012)	197
Abb. 49: „Cabinet of Curiosities“ in <i>Alexander McQueen. Savage Beauty</i> (Met New York 2011)	199
Abb. 50-51: Posierende Mannequins in <i>Akris. Mode aus St. Gallen</i> (Textilmuseum St. Gallen 2006)	204
Abb. 52-53: Catwalk mit Mannequins in <i>The Fashion World of Jean Paul Gaultier</i> (Musée des Beaux-Arts Montreal 2011)	208

Abb. 54-56: Zwei Ausstellungsmannequins als Coco Rocha in <i>The Fashion World of Jean Paul Gaultier</i> und das Model Coco Rocha während des Finales bei der Modenschau	210
Abb. 57: Mannequins in <i>Alaïa</i> (Musée de la Mode de Paris 2013/14)	213
Abb. 58: „Spinning“ in <i>Waist down</i> (Prada Epicenter L.A. 2006)	216
Abb. 59: „Le Salon“ in <i>The Fashion World of Jean Paul Gaultier</i> (Kunsthalle München 2015)	217
Abb. 60: „Pendulum“ in <i>Waist down</i> (Prada Transformer Seoul 2009)	218
Abb. 61: „Jumping“ in <i>Issey Miyake Making Things</i> (Fondation Cartier Paris 1998)	219
Abb. 62: Display im Treppenhaus mit Ballettkostümen in <i>Akris. Mode aus St. Gallen</i> (Textilmuseum St. Gallen 2006)	221
Abb. 63: Bereich „Punk Cancan“ mit Catwalk in <i>The Fashion World of Jean Paul Gaultier</i> (Musée des Beaux-Arts Montreal 2011)	222
Abb. 64: <i>Fashion in Motion: Lacroix' Herbst/Winterkollektion 2006/2007</i> in der Raphael Gallery. (V&A Museum London Oktober 2006)	226
Abb. 65-67: Posierende Models bei <i>Fashion in Motion</i> (V&A London Oktober 2012)	227
Abb. 68: <i>Fashion in Motion</i> mit Modellen aus Miyakes Pleats Please-Reihe Frühjahr/Sommer 2001 (V&A Museum London Mai 2001)	228
Abb. 69: Models mit Entwürfen aus Alexander McQueens Frühjahr/Sommerkollektion 1999 bei <i>Fashion in Motion</i> (V&A Museum Juni 1999)	228



## Dank

An dieser Stelle bedanke ich mich bei den Menschen, die mich während der Arbeit an dem Projekt auf ihre jeweils einzigartigen Weisen ermuntert, ermutigt und begleitet und mir Verständnis, Rücksichtnahme, offene Ohren und Arme sowie ihre Aufmerksamkeit gegeben haben: meinen Doktoreltern, meiner Familie, FreundInnen sowie KollegInnen.

Ganz besonderer Dank gilt an erster Stelle Frau Prof. Dr. Gertrud Lehnert, die als Doktormutter mit Geduld, mit großem Verständnis für und mit vielfacher Unterstützung auf meine unterschiedlichen Bedürfnisse, v. a. von Austausch und Ruhe eingegangen ist; deren fachliche und menschliche Ratschläge bei vielen Entscheidungen überaus hilfreich waren; unter deren Ermunterung sich Denk- und Schreibprozesse entfalten konnten und ich Zwischenergebnisse auf Tagungen, in Seminaren und in Publikationen vorgestellt habe; und deren sanfter Entschlossenheit es zu verdanken ist, dem zähen Endspurt endlich ein Ende gesetzt zu haben. Bei Prof. Dr. Andreas Köstler bedanke ich mich für die hilfreichen Hinweise und Kommentare zu meiner Arbeit, besonders zu museums- und ausstellungsrelevanten Aspekten, die er mir als Zweitbetreuer bei mehreren Mentoringgesprächen gegeben hat.

In den letzten Jahren immer wieder Texte und Themen rund um Mode im Museum ins Repertoire aufzunehmen und zu diskutieren, dafür bin ich der von Prof. Dr. Gertrud Lehnert geleiteten Arbeitsgruppe „Mode“ dankbar – das sind v. a. Dr. Alicia Kühl, Sonja Kull, Maria Weilandt, Beatrice Miersch, Julia Burde und Jana Scholz. Als Assoziierte des Graduiertenkollegs *Sichtbarkeit und Sichtbarmachung* konnte ich zwei Jahre von dessen hilfreichen Formaten wie Berichtskolloquien, Klausurfahrten und Mentoringgesprächen profitieren. Für die Bereitschaft, sich auf mein Thema und meine Fragen einzulassen, danke ich den SprecherInnen Prof. Dr. Dieter Mersch und Prof. Dr. Ute von Bloh, den beiden Postdocs Dr. Fabian Göppelsröder und der leider verstorbenen Dr. Mira Fliescher sowie den DoktorandInnen und übrigen Mitgliedern. Ermöglicht wurden durch die finanzielle Unterstützung des Graduiertenkollegs sowie der Potsdam Graduate School auch mehrere kürzere Forschungsaufenthalte etwa in Paris am Musée des Arts Décoratifs und dem Musée de la Mode sowie in Düsseldorf. Ein einjähriges Promotionsstipendium des Graduiertenkollegs *Lebensformen + Lebenswissen* sowie eine mehrmonatige Abschlussförderung der Gleichstellungsbeauftragten der Universität Potsdam ermöglichten intensive Recherche- sowie Schreibphasen.

Adam Kubec sei für die Ausdauer und Verlässlichkeit gedankt, sich über einen Zeitraum von zwei Jahren abends nach meist anstrengenden Arbeitstagen in der Bibliothek zu treffen, um zu ‚doktern‘ bzw. zu ‚krabbeln‘ (kurz für: unsere Dissertationen zu schreiben und sie fertig für die Abgabe zu machen) – er in Physik, ich im Fach Kulturwissenschaft. Während dieser Zeit

stieß immer wieder Katrin Schönemann dazu, die an ihrer medizinischen Doktorarbeit schrieb und der ich von Herzen für die mentale Unterstützung während dieser Zeit danken möchte. Dr. Friedmar Voigt verstarb im Sommer 2017 kurz vor der Fertigstellung meiner Dissertation und ich empfinde große Dankbarkeit für seinen Anstoß zum Endspurt, indem er mir von seiner Zeit gab und Texte im Rohzustand las, kommentierte und es an Zuversicht und menschlicher Wärme nicht fehlen ließ. Besonderer Dank gilt Stefan Sohlau für das erste und Lajos Domokos für das letzte Korrekturlesen und ihr Mitdenken bei jedem Punkt und Komma; sowie den vielen FreundInnen in Dresden, Berlin, Potsdam und anderswo für die gemeinsamen Ausstellungsbesuche, fürs Zuhören und für ihre Fürsorge sowie die Auszeiten beim Tangotanz, Spazierengehen und Wandern.

Über alle Maßen dankbar bin ich meiner Familie, v. a. Viola Weise und Anke Krafft-Klug, und zwar dafür, dass ihr Vertrauen in mich während dieser anstrengenden Zeit einfach unerschütterlich war.

# I Einleitung

In einem kurzen Aufsatz aus dem Jahr 1976 mit dem Titel „Das Lendendenken“ beschreibt Umberto Eco, wie er beim Tragen einer körpernahen Blue Jeans das spürbare Wechselspiel von Leib und Hose im Kreuzbein-Lendenbereich und davon abwärts erfährt:

„Immerhin hatte ich nun nach langer Zeit wieder das schöne Gefühl, eine Hose zu tragen, die sich, statt die Taille einzuschnüren, an die Hüften schmiegt – denn es ist das Proprium der Blue Jeans, daß sie die lumbal-sakrale Region unter Druck setzen und sich nicht durch Suspension, sondern durch Adhäsion halten. Das Gefühl war mir, nach der langen Zeit, neu. Nicht daß sie [die Jeans, K.W.] schmerzten, aber sie waren *zu spüren*. So elastisch sie waren, ich spürte um meinen Unterleib eine Art Rüstung. Ich konnte den Bauch nicht *in* der Hose bewegen, sondern nur *mit* der Hose. Ein Umstand, der den eigenen Körper sozusagen in zwei voneinander unabhängige Hälften teilt, eine von der Gürtellinie aufwärts, befreit von der Kleidung, und die andere, vom Gürtel abwärts bis zu den Knöcheln, organisch mit der Kleidung verwachsen. Ich entdeckte, daß meine Bewegungen, die Art, wie ich ging, mich drehte, mich setzte, den Schritt beschleunigte, *anders* geworden waren. Nicht schwieriger oder leichter, aber entschieden anders. Infolgedessen lebte ich nun im Bewußtsein, Jeans anzuhaben (während man ja gewöhnlich lebt, ohne andauernd daran zu denken, daß man Hosen anhat).“ (Eco 1992, 221; Hervorhebung i. O.)

Was beschreibt Eco hier – eine sinnliche Wahrnehmung oder mehrere? Welche? Lässt sich dieses spezifische Wechselspiel von Körper und Kleidungsstück nicht nur in Worte fassen, sondern auch zeigen? Genauer: im Museum ausstellen?

## 1. Einführung – „Wie sich das wohl anfühlt...“

„Do not touch!“ Im alltäglichen Umgang mit Kleidermode und ihren Artefakten findet dieses Berührungsverbot keine oder nur selten Anwendung. Man könnte sogar das Gegenteil behaupten: Kleidung lebe davon, mit den Sinnen wahrgenommen zu werden, mit Körpern in Berührung zu kommen und v. a. von den TrägerInnen<sup>1</sup> taktil, haptisch und kinästhetisch, d. h. mit den „Hautsinnen“ (Benthien 2001, 222; Diaconu 2013, 74)<sup>2</sup> erfahren zu werden. Und sie lebt auch davon, dass es ZuschauerInnen gibt, die diese „Modekörper“ (Lehnert 2013, 7)<sup>3</sup> rezipieren, und zwar nicht nur, indem sie den Kleidern, den TrägerInnen, deren Körpern oder

---

1 Um zu gendern verwende ich im Folgenden das Binnen-I. Es steht jedoch nicht dafür, die heteronormative, binäre Differenz von Mann/Frau, männlich/weiblich, maskulin/feminin usw. zu festigen. Es soll ähnlich wie der Asteriskus \* oder der Unterstrich \_ für die Vielfalt sexueller Identitäten sensibilisieren. Im Singular schreibe ich in der weiblichen Form (z. B. die TrägerIn nimmt wahr).

2 Zum Hautsinnlichen im Allgemeinen und in der Kleidermode siehe 2.3, 2.4 sowie die Kapitel 5-7.

3 Das Konzept des Modekörpers übernehme ich von Gertrud Lehnert und erläutere es unter 2.2.

der Gesamterscheinung Bedeutungen zuschreiben oder versuchen, diese zu entziffern. Ebenso können sie jener mit den Sinnen erfahrbaren Qualitäten der Kleider am Körper ‚der anderen‘ bis zu einem gewissen Grad gewahr werden und sich in diesen ‚fremden Modekörper‘ einfühlen. Es handelt sich bei Kleidermode keinesfalls um ein rein visuelles, sondern um ein körperliches und ästhetisches (d. h. sinnlich wahrnehmbares und damit multi- und intersensorisches<sup>4</sup>) Phänomen, das sich im Tun, kurz: in Praktiken entfaltet.

Was passiert, wenn eine solche körperliche und „ästhetische Praxis“ (Lehnert 2013, 165) wie die Kleidermode und die dafür hergestellten und verwendeten Artefakte den Weg in Museumsausstellungen finden, in denen auch heute noch häufig die Regeln eines spezifischen „sensorischen Regimes“ (Bennett 1998) gelten, das seit dem 19. Jahrhundert vermeintlich alles dem Sehsinn unterordnet(e)?<sup>5</sup> Ein „Regime“, das das Körperliche versucht(e) zu bändigen? Und die Kleidermode somit an einen Ort gelangt, für den sich lange die Bezeichnung „Schauraum“ oder „Schule des Sehens“ (Muttenthaler/Wonisch 2006, 237)<sup>6</sup> hielt, was die Dominanz des Visuellen zusätzlich betont, so dass einige WissenschaftlerInnen von modernen Museen als „empires of sight“ (Stewart 1999, 28) sprechen? Was bedeutet diese Hierarchie der Sinne, d. h. die Privilegierung des Sehnsinns und die Abwertung der Hautsinne, für Museumsausstellungen, die Kleidung und Kleidermode zeigen? Also etwas, das wir im Alltag nicht nur ‚als Bild‘ mit den Augen und als BeobachterInnen von ‚außen‘ wahrnehmen, sondern selbst mit Haut und Haar erleben, am

---

4 Mit dem Begriff multisensorisch, wofür in der Forschung je nach Disziplin auch andere Bezeichnungen wie multimodal oder polysensorisch verwendet werden, drücke ich aus, dass Phänomene in der Regel über bzw. mit mehr als einem Sinn wahrgenommen werden kann. Mitunter wird abhängig von den jeweiligen Diskursen dafür, dass „wir uns nicht allein in einem einzigen der Sinnesfelder – Sehen, Hören, Riechen, Schmecken oder Tasten – [bewegen]“ (Paetzold 2003, 841), auch die Bezeichnung Synästhesie verwendet (vgl. ebd.). Intersensorisch beziehe ich darauf, mehrere sinnliche Wahrnehmungen gleichzeitig zu erfahren, und zwar zunächst unabhängig davon, ob tatsächlich entsprechende Sinneszellen ‚aktiviert‘ werden oder ob Teile dieser Erfahrung sich aus der Erinnerung oder Imagination speisen.

5 Museumsspezifische wie auch gesamtgesellschaftliche Veränderungen offenbaren spätestens ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine starke Privilegierung des Sehens gegenüber den anderen Sinneswahrnehmungen. Diese Dominanz des Visuellen führte zu einer Zunahme visueller Praktiken und Vorrichtungen des Sichtbarmachens in den Wissenschaften, in der kapitalistischen Waren- und Konsumkultur, im Städtebau und bei spezifischen Architekturen und ist eng verknüpft mit der Entwicklung neuer visueller Technologien wie z. B. der Fotografie (vgl. Classen/Howes 2006, 208). Subsumiert wird dieser Wandel häufig unter dem Begriff Okularzentrismus. Dieser meint „[a] perceptual and epistemological bias ranking vision over the other senses in Western cultures“ (Chandler/Munday 2011, 301). Das moderne Museum ist lediglich eine Institution von vielen, wo sich dieser „sensory shift“ (Classen 2007, 907) nachweisen lässt und die seitdem v. a. okularzentristisch organisiert ist.

6 Vgl. auch Svetlana Alpers' Aufsatz mit dem sprechenden Titel „The Museum as a Way of Seeing“ (1991). Es entspricht außerdem dem Selbstverständnis vieler Museen, eine „Schule des Sehens“ zu sein, wie z. B. der Berlinischen Galerie oder dem Museum Folkwang Essen.

eigenen Leib und im bewegten Wechselspiel mit dem Körper (er)spüren? Welche Formen des hautsinnlichen Erlebens werden in Ausstellungen überhaupt sichtbar gemacht? Wie und wodurch werden die vestimentären Exponate dafür in Szene gesetzt? Ist es nicht die ‚große Abwesenheit‘ des lebendigen Körpers, die in den Ausstellungsinszenierungen besonders deutlich zutage tritt, womit sich jede Frage nach der Sinnlichkeit erübrigt?

Ist es mit Kleidermode(n) im Museum tatsächlich so, wie die britische Kostümhistorikerin Lou Taylor behauptet, „[that the] whole range of human experience attached to the wearing of clothes is inevitably lost on the static dummy placed behind glass“ (Taylor 2002, 24)? Sind die ausgestellten Kleider, wie die deutsche Kostümwissenschaftlerin Ingrid Loschek meint, wirklich bloß „leere Hüllen“ (Loschek 2007b, o.S.)? Wie abwesend ist der bzw. ein (z. B. menschlicher) Körper in den Displays tatsächlich (vgl. ebd.)? Oder rückt im Museum eher die Trennung von Körper und Kleid in den Fokus? D. h.: „[W]hen dress and body are pulled apart, as in the costume museum, we grasp only a fragment, a partial snapshot of dress, our understanding limited [...]. Its displays cannot tell us how a garment moved when on the body, what it sounded like when it moved and how it felt to the wearer.“ (Entwistle/Wilson 1998, 111) Und trifft Paul Valéry's Metapher vom Museum als einem Friedhof verschiedenster Dinge auf Kleidermode in besonderem Maße zu, so wie die Kuratorin und Leiterin des Fashion Institute of Technology (FIT), Valerie Steele, behauptet, wenn sie schreibt: „If fashion is a ‚living‘ phenomenon – contemporary, constantly changing etc. – then a museum of fashion is *ipso facto* a cemetery for ‚dead‘ clothes.“ (Steele 1998, 334; Hervorhebung i. O.)?<sup>7</sup>

„[D]ead‘ clothes“, „leere Hüllen“, „static dummy“, „placed behind glass“, „only a fragment“ - die Aufzählung ließe sich um einige ähnliche Attribute fortführen. Und nun? Entgegen der Meinung vieler Kostüm- und ModewissenschaftlerInnen, die an der musealen Präsentation vestimentärer Artefakte aufgrund von Vitrinen, künstlichem Körperersatz und dem Stillgestellt-Sein bemängeln, es gingen hautsinnliche Wahrnehmungsformen und -qualitäten verloren und Körper und Kleid seien voneinander getrennt, behaupte ich: ‚So viel Körper‘ wie in Kleidermodeausstellungen gab es selten in Museen zu erleben und es lohnt, genauer und differenzierter hinzuschauen. Damit gewinnt die Frage an Bedeutung, wie in Ausstellungsinszenierungen Modekörper auf vielfältige Art und Weise konstituiert werden.<sup>8</sup> Welche Potentiale haben die jeweiligen Präsentationsweisen und -mittel, um neben den

---

<sup>7</sup> So hat bspw. Jean Paul Gaultier bis zu seiner ersten Retrospektive 2011, initiiert vom Musée des Beaux-Arts Montreal, eine Musealisierung seiner Kollektionen abgelehnt, weil es einem „Begräbnis“ (Gaultier zitiert nach Oakley Smith/Kubler 2013, 198) gleichkäme. Zu Paul Valéry's Kritik am Museum vgl. Valéry 1954.

<sup>8</sup> Vgl. dazu auch Weise 2011 u. 2012 sowie Horsley 2012 u. 2014c.

visuellen v. a. die hautsinnlichen Eigenschaften modischer Kleidung und damit der Kleidermode in den Blick zu bringen?<sup>9</sup> Unter Verwendung einer Formulierung Hartmut Böhmes richte ich an Kleidermodeausstellungen die Frage, wie es (in) ihnen gelingt, „im Visuellen das leiblich spürbare Anwesende [...] darzustellen“ (Böhme 1996, 196). Wie werden insbesondere die hautsinnlichen Modalitäten der Kleidermode, und zwar das Berühren, Spüren und Bewegen,<sup>10</sup> als unmittelbares Wechselspiel von Körper und Kleid in Ausstellungen in Szene gesetzt und gezeigt, fokussiert und evoziert, ermöglicht oder evtl. verhindert? Und zwar durch die Mittel, die ‚helfen‘, die vestimentären Exponate zur Schau zu stellen, etwa Vitrinen, Podeste, Ersatzkörper wie Mannequins, optische Hilfsmittel wie Lupen, Bildmedien oder Installationen? Denn diese, so lautet meine Hypothese, haben stets auch Einfluss darauf, ob und wie eigentlich mit den Hautsinnen wahrnehmbare Eigenschaften v. a. visuell zur Kenntnis genommen und sich vorgestellt werden können.

Die verschiedenen hautsinnlichen Modalitäten in den Inszenierungen aufzuspüren, die Möglichkeiten und zugleich die Grenzen ihrer ‚Zeigbarkeit‘ zu diskutieren sowie eine Auseinandersetzung mit der Kritik an einzelnen der vorgestellten Displaystrategien führen mich am Ende zu Fragen wie: Welche Konsequenzen ergeben sich für ‚das‘ Museum, seinen visuellen Imperativ und (s)ein spezifisches Wissensverständnis, wenn eine körperliche und multisensorische Praxis wie die Kleidermode auf vielfältige Weise Einzug hält?

Es geht in der vorliegenden Untersuchung darum, *wie* Kleidermode, Modekörper und vestimentäre Artefakte in Ausstellungen präsentiert werden und welche Wahrnehmungen sich für RezipientInnen daraus ergeben (können). Es spielt nicht bzw. kaum eine Rolle, *als* was Kleidermode und Modekörper ausgestellt werden, also um den Inhalt oder welche Bedeutungen den vestimentären Objekten und ihren Inszenierungen zugeschrieben werden, wie etwa Implikationen oder Einordnungen modehistorischer, sozialer oder ökonomischer Art. Außerdem sind die Absichten der KuratorInnen, GestalterInnen und weiterer Personen, die an der Planung und Realisierung der besprochenen Ausstellungsprojekte beteiligt waren, nebensächlich.<sup>11</sup> Inszenierungen zu analysieren, stellt die Frage ins Zentrum, wie

---

9 Vgl. dazu Weise 2014.

10 Bei der Unterscheidung der hautsinnlichen Wahrnehmungsmodalitäten Berühren, Spüren und Bewegen handelt es sich um einen ersten systematisierenden Versuch für die Kleidermode. Die Aufteilung hat hier v. a. eine heuristische Funktion für die Analyse der verschiedenen Präsentationsweisen (siehe dazu Abschnitt 2.3 und die Kapitel 5-7).

11 Nach der Produktionsästhetik zu fragen und den Schwerpunkt auf die Erforschung bzw. Rekonstruktion des Produktionsprozesses zu legen, verführt dazu, die Vorstellungen und Intentionen der ‚MacherInnen‘ mit dem, wie BesucherInnen die Gestaltung wahrnehmen, zu vergleichen. Auf

vestimentäre Exponate in Ausstellungen in die Wahrnehmung gebracht werden und das schließt die verschiedenen Medien ihrer Präsentation ein. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass das, was bspw. Karen van den Berg das „Zeigen von Dingen“ (van den Berg 2010, 145) nennt, überhaupt erst die Möglichkeit zur Bedeutungskonstitution schafft.<sup>12</sup> Mein Fokus richtet sich hingegen auf etwas anderes: Denn dass Dinge gezeigt werden, bedeutet in den Worten Caroline Evans, dass auch „objects for display“, also Vitrinen, Mannequins und Co., „objects of display“ (Evans 2004, 47) seien. D. h., sie stellen nicht nur die vestimentären Exponate oder die Modekörper zur Schau, sondern bringen sich dabei selbst mit in die Wahrnehmung, statt dezent oder ‚neutral im Hintergrund‘ zu bleiben. Folglich beeinflussen auch unterschiedliche Präsentationsformen und -mittel, wie hautsinnliche Modalitäten und Qualitäten von vestimentären Ausstellungsstücken dargestellt und rezipiert werden. Meine These lautet, dass sich das Hautsinnliche der Kleidermode trotz des Berührungsverbots in Ausstellungsinszenierungen zeigt und es sich – auch aufgrund der verwendeten Präsentationsmittel – in unterschiedlichen Abstufungen und Facetten als ästhetische Erfahrung erleben lässt, die ich übergeordnet als Einfühlung bezeichnen möchte, einer vielleicht anachronistisch anmutenden Begrifflichkeit.<sup>13</sup>

Um das Wie, also einzelne Arrangements ausgewählter Kleidermodeausstellungen und ihre mögliche Wirkung beschreiben zu können, arbeite ich mit einem Analysetool, das sich v. a. aus Theorien und Ästhetiken des Performativen speist, statt ein ‚klassisches‘ Sender-Botschaft-Empfänger-Modell anzulegen, schließlich interessieren mich intendierte, gewollt oder zufällig vermittelte sowie entzifferte Botschaften nicht oder nur am Rande. Ein solches Analyseinstrumentarium ermöglicht es zu beschreiben, wie etwas hervor- und in die

---

diese Weise eruierte Diskrepanzen (die meistens die ‚Regel‘ sind, weil sich die Polysemie der Objekte nur bedingt begrenzen lässt) könnten schlimmstenfalls im Sinne einer Kommunikations- und/oder Wissenshierarchie gedeutet oder gar als ‚Mangel‘ auf einer der beiden ‚Seiten‘ gewertet werden: dass entweder die KuratorInnen, GestalterInnen u. a. kein Gespür für die BesucherInnen, deren Vorwissen und Rezeptionsgewohnheiten gehabt hätten. Oder dass BesucherInnen vermeintlich Bildung oder Kompetenzen ‚fehlten‘, um Inhalte und Präsentationsweisen im Sinne der AusstellungsmacherInnen ‚richtig‘ zu verstehen.

12 Das schließt die Interpretation des Wahrgenommenen im Akt der Wahrnehmung keinesfalls aus (vgl. für Theateraufführungen z. B. Fischer-Lichte 2004).

13 Obwohl der Begriff gegen Ende des 19. Jahrhunderts für einige Jahrzehnte eine starke Aufwertung als ästhetische Kategorie erfahren hat (zu nennen wären die Schriften Theodor Lipps‘ sowie – bereits etwas eher – Friedrich Theodor und Robert Vischers), ist Einfühlung als Wirkung von und Reaktion auf bspw. Kunst danach häufig negativ konnotiert worden, etwa bei Walter Benjamin oder Bertholt Brecht (vgl. Fontius 2001, 238f.). Auch gemäß Theodor W. Adornos Maxime brauche ästhetische Erfahrung Distanz, alles andere seien Auswüchse der kapitalistischen Kulturindustrie (vgl. Fontius 2001, 141). Ähnlich wird eine einfühlende Rezeption bei Kleidermoden und vestimentären Exponaten im Museum teilweise auch heute noch beurteilt und mehr ästhetische Distanz und Intellekt gefordert. Darüber hinaus wird Einfühlung immer wieder auch als ein „Zeichen von Inferiorität“ (Fontius 2001, 125) oder eines „unprofessionellen Umgang[s]“ (Anz 2006, 90) gedeutet. Im Fall der Kleidermode im Museum kann dieser Vorwurf sowohl KuratorInnen als auch, wie bereits angedeutet, BesucherInnen treffen.

Wahrnehmung von RezipientInnen gebracht und damit überhaupt erst die Möglichkeit zur Bedeutungskonstitution geschaffen wird. Es zeichnet sich u. a. dadurch aus, Dingen, d. h. hier Exponaten wie Gestaltungsmitteln eine eigene Wirkmacht zuzugestehen, losgelöst von den beabsichtigten Verwendungen und Aussagen der AusstellungsmacherInnen. Es erkennt außerdem BesucherInnen und ihre körperlich-leibliche Anwesenheit mit allen Sinnen an – anstatt sie als „an ein Gehirn angeschlossenes Augenpaar“ (Siepmann 2003, 1) zu betrachten. (siehe Kapitel 3) Ihre Bewegungen durch Raum und Zeit und ihr Körperwissen wie modische Kompetenzen oder Kenntnisse, „gute‘ Besucher\_innen sein [zu] wollen“ (Reitstätter 2015, 149), werden somit zentral für das Ausstellungsereignis.

Gerade dieser ‚Wiederentdeckung der BesucherInnen‘ geht eine lange Ära der modernen Museumsinstitution voraus, während der BesucherInnen, ihre Körper und v. a. die ‚niederer‘ und ‚nahen‘ Sinne wie Riechen, Schmecken, Fühlen negiert, ausgeblendet, ‚verdrängt‘ sowie unterschiedliche Maßnahmen geschaffen wurden, sie zu bändigen und zu erziehen (vgl. Classen 2005, 282). Eine argumentative Strategie ist es, das Museum mit dem Sehen gleichzusetzen und das Anfassen und Berühren dem Shopping zuzuordnen, um beides dann streng voneinander getrennt gegenüber zu stellen und das eine als Kultur auf- und das andere pejorativ als Konsum abzuwerten – auch in der Debatte um Kleidermode im Museum (vgl. z. B. Palmer 2008a). Zugespitzt formuliert es Mark Smith: „If you want to touch [...] go to a store, not a museum.“ (Smith 2007, 116)

Doch nicht nur die AusstellungsbesucherInnen und ihr Tun traf die ‚Körperfeindlichkeit‘ des 19. Jahrhunderts, wodurch sie (auch außerhalb von Museumsausstellungen) zum Ziel verschiedenster Disziplinierungsmaßnahmen wurden. Auch die Kleidermode war davon betroffen und dass ihre vestimentären Objekte erst spät das Interesse von Museumsinstitutionen auf sich zogen, liegt u. a. in ihrer unmittelbaren Verwobenheit mit dem menschlichen Körper begründet (vgl. Taylor 1998 u. 2002). Zu Beginn des modernen Museumszeitalters zwischen 1800 und 1850 war eine Möglichkeit, den visuellen Imperativ umzusetzen, Kleidung schlichtweg nicht zu sammeln und auszustellen. Modische Kleidung schon gar nicht, haftete ihr zusätzlich zum Makel des Körperlichen außerdem an, wegen ihrer ständigen Veränderungen und Wechsel besonders schnelllebig und damit oberflächlich und nichtssagend zu sein (ebd.). Schließlich schwingt bei der Kleidermode mit (und prägt auch heute noch die Diskussion um ihre Rolle im Museum), „des Capitalismus liebstes Kind“ (Sombart 1902, 24) zu sein – um die bekannte Formulierung Werner Sombarts zu zitieren. In vielerlei Hinsicht also etwas, das im Museum (verstanden als einem Ort des Kanonischen, des Dauerhaften, der Wissenschaften und des Wissens) nichts zu suchen hat(te).

Ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert wurden Kleider (v. a. Trachten) und vergangene höfische Kleidermoden in kulturgeschichtlichen Museen als Stilgeschichte präsentiert, d. h., die zeitliche Abfolge von sich verändernden Silhouetten wurde thematisiert und visualisiert, zunächst hauptsächlich anhand von Bildmaterial oder materiellen Reproduktion. Eine derartige Präsentation reduziert Kleidermode darauf, lediglich ein Wandel visueller Formen von (historischen) vestimentären Artefakten und jenen Körpern zu sein, die sie umrisshaft erzeugt. Dabei ist sie nicht nur Teil der visuellen, sondern stets auch der materiellen Kultur und somit tangibel. Mit dem Aufkommen eigenständiger Kleidermodeausstellungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die in der vorliegenden Arbeit der zentrale Untersuchungsgegenstand sind, haben sich die Themen, die Zahl und das Spektrum vestimentärer Exponate sowie die Gestaltungsweisen vervielfacht und erweitert. (siehe 2.6 u. 4.3) Dadurch gewinnen auch die Materialitäten der Kleidermode, nämlich Körper, Kleid und ihr Zusammenwirken an Bedeutung.

Die Vervielfältigung und die Erweiterung der Präsentationsweisen sowie der Gestaltungsmöglichkeiten und -mittel, die ich in der vorliegenden Arbeit untersuche, sind in allgemeine Entwicklungen und Diskussionen im Museums- und Ausstellungswesen seit den 1970ern eingebettet. Sie umfassen sowohl thematische als auch gestalterische Neuausrichtungen und ‚Trends‘ sowie den Umgang verschiedener Museumsinstitutionen damit – etwa eine stärkere „Anknüpfung an Alltagserfahrungen des Publikums“, „spektakuläre Inszenierungen“ (Vedder 2005, 179) oder Blockbuster-Ausstellungen. An solchen Tendenzen wird auch bei anderen Formaten wie Kunst- oder historischen Ausstellungen immer wieder Kritik geübt und etwa eine stärkere Didaktisierung gefordert (vgl. z. B. Mai 1986). Vorwürfe wie Event und Spektakel, Eventisierung und Spektakulisierung, ‚Ausverkauf des Museums‘ finden sich also nicht nur in den Diskussionen über Kleidermode im Museum.<sup>14</sup> Mitunter rühren sie am Grundsätzlichen, nämlich an der Frage, was ein Museum sei;<sup>15</sup> oder was eine Ausstellung innerhalb eines Museums sein, was sie ermöglichen, von wem sie gemacht und für wen sie da sein sollte.

Gemessen an der Anzahl der Ausstellungen zu und über Kleidermode sowie den hohen BesucherInnenzahlen, die diese Schauen häufig erzielen, scheint Kleidermode im Museum

---

<sup>14</sup> Bereits wenige Titel geben einen Eindruck, welche Dichotomien häufig in Anschlag gebracht wurden etwa *Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte* (Schneede 2000) oder der Aufsatz „Orte der Reflexion oder Orte der Sensation“ (Belting 2001). Für eine Analyse der Dichotomie Bildung vs. Unterhaltung siehe z. B. Bäumler 2004.

<sup>15</sup> Marie Riegels Melchior formuliert die Spannung folgendermaßen: „[T]he tension between the museum as a center of knowledge and object preservation and the museum as an institution for cultural entertainment and storytelling“. (Riegels Melchior 2014, 14)

angekommen zu sein (vgl. u. a. Riegels Melchior 2014; Lütgens 2015). Nichtsdestotrotz sind vor allem Sonderausstellungen zu aktueller Kleidermode, insbesondere sogenannte monographische Schauen zu einem zeitgenössischen, auf dem Markt vertretenen Label oder DesignerInnen, häufig zur Zielscheibe der Kritik geworden.<sup>16</sup> So fasst Valerie Steele zusammen: „[C]riticism of fashion exhibitions [...] focused on social and economic issues“ (Steele 1998, 334). D. h., viele Projekte wären „too closely tied to the economic interest of particular designers“ (ebd.) oder warteten mit „over-emphasizing entertainment“ (ebd., 333) auf, statt Wissen zu vermitteln (vgl. auch Menkes 2007; Palmer 2008a). Dazu gehören außerdem Sorgen um die „curatorial integrity and conservation standards“ (Steele 2008, 18; siehe auch Menkes 2000 u. 2007; Palmer 2008a) und das Oszillieren zwischen „triviality“ (Wilson 2005, 230) und im Fall exponierter Luxuskleidung bzw. High Fashion zugleich „‘elitism““ (ebd.).

Zur Disposition steht außerdem ein Rezeptionsmodus, der m. E. ebenfalls als eine ästhetische Erfahrung im Sinne einer Einfühlung gelten kann, nämlich: „to look at the objects displayed [...] in terms of [...] wearability“ (ebd., 231).<sup>17</sup> Um sich etwas besser vorzustellen, was damit gemeint sein kann, sei eine Beschreibung Judith Clarks angeführt, die für diese Erfahrung den Begriff der Identifikation verwendet:

„We usually have an immediate identification with the garment – do we like it? Would we wear it? How far does it differ from our taste, style, period, assumptions, etc.? We may not identify with actually wearing the garment but we know how it works. [...] And it is usually through our immediate identification with wearing or not wearing the garment that we can read the space around it.“ (Clark 2009, 185)

In den Worten Alexandra Palmers handle es sich um „a *remembered* experience of the pleasure of touching and wearing what is on view“ (Palmer 2008a, 32; kursiv i. O.). Eine solche Rezeption ermögliche BesucherInnen einerseits oft einen leichteren Zugang zu vestimentären Exponaten, verglichen mit anderen Artefaktgruppen im Museum. So könne „[i]m Museum präsentierte Kleidung [...] bei vielen Besuchern zu einer wesentlich größeren Identifikation [führen] als dies z. B. Ausstellungen mit bildender Kunst, technischen Geräten oder naturkundlichen Objekten in der Regel vermögen“ (Rasche 1998, 219; Ergänzung K.W.), schreibt auch die langjährige Leiterin der Lipperheideschen Kostümbibliothek,

---

16 Ein Beispiel ist die Prada-Ausstellung *Waist down*, zu der es heißt: „Perhaps the exhibition would have felt less like an advertisement if other skirts from other designers were included.“ (Soya zitiert nach Palmer 2008a, 34).

17 Verantwortlich gemacht werden dafür auch Displays, die mithilfe auffälliger visueller Strategien u. a. bekannt aus kommerziellen Räumen diesen Eindruck evozieren würden, z. B.: „a pure visual experience can lead to the visitor's experience easily becoming that of a window-shopper“ (Palmer 2008a, 35).

Adelheid Rasche. „Das Gesehene wird oft unmittelbar mit persönlichen Erfahrungen in Verbindung gebracht und in sehr individueller Weise interpretiert.“ (ebd.) Andererseits wird dieser Blick auf die Exponate (insbesondere auf solche jüngeren Datums) mitunter ähnlich wie das Berühren bewertet, nämlich „[to look] as a consumer“ (Wilson 2005, 231; Ergänzung K.W.) und als Wunsch/Begehren gedeutet, etwas besitzen zu wollen.<sup>18</sup> Indem es pejorativ mit Shopping und Besitzwünschen gleichgesetzt wird, handelt es sich bei der oben beschriebenen Identifikation letztlich um ein im Museum ‚falsches‘ Sehen. Der Museumsbesuch mutiere zur „visual shopping excursion“ (Palmer 2008a, 58) oder zur „thwarted shopping opportunity“ (Wilson 2005, 230). Ich betrachte dieses Schauen hingegen als eine erworbene modische Kompetenz der BesucherInnen, die diese in die Ausstellung mitbringen und dort anwenden, statt es als ein konsumtives Sehen abzutun.<sup>19</sup> An späterer Stelle führe ich mein Verständnis von Einfühlung in Kleider und Modekörper genauer aus (siehe 1.1, 2.2 u. 2.4) und versuche in den Analysen, den Einfluss der unterschiedlichen Inszenierungsstrategien und -mittel darauf herauszuarbeiten und die möglichen ästhetischen Erfahrungen stärker zu differenzieren bzw. abzuwägen, wie Einfühlung sehend oder buchstäblich fühlend ermöglicht oder verhindert wird.

Die Kritik an diesem Format, das nach spektakulären Ausstellungen in den 1990er und 2000er Jahren in letzter Zeit wieder gebändigt zu sein scheint, basiert(e) demzufolge auf einem spezifischen Wissensverständnis: „Museums are expected to offer educational and intellectual perspectives [...]“ (Palmer 2008a, 35; vgl. auch ebd., 32), schreibt die kanadische Mode-Kuratorin Alexandra Palmer. Sie müssten Bedingungen schaffen, „to extend [...] knowledge“ (ebd., 50). BesucherInnen „[have] to look [...] in terms of complex, deeply-embedded and often intangible meanings“ (Wilson 2005, 231), fordert auch Elisabeth Wilson. Mit Museumsausstellungen sind in der besonderen Debatte vielfach Vorstellungen von einem Wissensort oder einer Bildungsanstalt verknüpft, der bzw. die fundiertes, d. h. wissenschaftlich verifiziertes ExpertInnenwissen vermitteln und veranschaulichen sollen. Auch die spezifische Debatte über Kleidermoden im Museum ist geprägt von den zwei

---

18 In der Armani-Retrospektive „some garments were so beautiful and desirable that the only possible response was to imagine wearing them and be tempted to pull out a credit card“ (Wilson 2005, 230).

19 Das Gezeigte (und nur selten das Geschriebene oder Gesprochene) in Fashion Exhibitions knüpft auf unterschiedliche Weise an ein Erfahrungs-, Praxis- oder Körperwissen der BesucherInnen an und stellt Bezüge dazu her. Gemeint ist nicht (nur) die subjektive Einschätzung der Tragbarkeit à la „Das würde ich so (nicht) anziehen“. Es geht vielmehr um ein Wissen im Umgang mit Dingen der materiellen Kultur außerhalb von Museumsmauern und Ausstellungsräumen. Dazu gehört – neben dem (Nicht)Gefallen und der (Un)Kenntnis spezifischer sozialer Kleidercodes auch, zu wissen, wie es sich anfühlt, bekleidet zu sein, Kleidung anzufassen, mit ihr zu hantieren, sich in und mit ihr zu bewegen usw.

Dimensionen des Bildungsbegriffs, wie Christine Bäumler sie skizziert: einem institutionellen Begriff, der nicht weiter definiert wird und mit dem sich das Museum als öffentliche Bildungsinstitution legitimiert (vgl. Bäumler 2004, 35f.); sowie einem idealisierten bildungsbürgerlichen, mit die AkteurInnen im Museum sich und ihre Arbeit von anderen Bereichen und Personengruppen abgrenzen (vgl. ebd., 37f.).

Es gibt im modernen Museum folglich nicht nur eine Hierarchie der Sinne, sondern zugleich eine des Wissens: Hier begegnen sich ExpertInnenwissen der AusstellungsmacherInnen, das Wissen um die häufig still vorausgesetzten Verhaltens- und Rezeptionsregeln für einen Ausstellungsbesuch (etwa, nichts anzufassen oder ‚richtig‘ zu schauen) sowie unterschiedlichstes ‚Laien‘- oder Alltagswissen vieler BesucherInnen, etwa ihre modischen Kompetenzen. Zur Spannung zwischen ersterem und letzterem schreibt Fritz Franz Vogel: „Zwei ungleichgewichtige Wissensstände“ treffen auf „eine erklärte Absicht [...], das vorhandene Gefälle in Hinblick auf Kongruenz und Harmonisierung des Wissensstandes [...] zu überwinden“ (Vogel 2012, 27).<sup>20</sup> Indem das ExpertInnenwissen in vielen Fällen als das zu vermittelnde gilt, wird sowohl eine Wissenshierarchie und ein Abstand (re)produziert als auch eine ‚kommunikative Einbahnstraße‘ geschaffen (vgl. Bennett 1998, 346). Die ‚Wissenslücken‘ der RezipientInnen sollen häufig mithilfe von sprachlich verfassten, erklärenden Texten überwunden werden, denen in illustrierender Absicht Exponate zur Seite gestellt sind. Mit dem Resultat, „we only see what we read we are seeing“ (Bernhard Smith zitiert nach Bennett 1998, 368). Für die BesucherInnen werden Ausstellungen so zu Leseräumen, deren vordergründig intellektueller Anspruch und deren visuelle Gestaltung den Sehsinn ansprechen und andere Sinne vernachlässigen, mitunter deren ‚Einsatz‘ sogar explizit verbieten – „Do not touch“.

Exponate aus textilen Materialien stellen eine große Verlockung dar, von BesucherInnen berührt werden zu wollen, ist ihre unmittelbare Nähe zum Körper außerhalb des Museums besonders eng und häufig. Nina Zschocke spricht deswegen von „Textilpräsentation als Aufforderung“ (2010). D. h., ausgestellte Kleidung evoziere ebenso wie aus Textilien bestehende Kunst oder Architektur nochmal stärker ein „Berühre mich!“ (ebd.). Diese Aufforderung stehe jedoch häufig im „Konflikt“ (ebd., 182) zu den Museumsregeln und den erwünschten Verhaltensweisen. Mitunter herrscht auch schlichtweg Unsicherheit über das ‚richtige‘ Verhalten, schließlich wird hin und wieder selbst im Kunstmuseum bei taktilem oder interaktiver Kunst die klare Trennung aufgehoben und es ist erlaubt, einzelne Kunstwerke zu

---

<sup>20</sup> Zur Kritik an dieser Pädagogik als einer „Praxis der Verdummung“ und der Forderung nach einer „Gleichheit der Intelligenz“ siehe z. B. Jacques Rancières Aufsatz „Der emanzipierte Zuschauer“ (2015).

berühren (vgl. Huhtamo 2008, 130f.). Schließlich hat es auch ganz praktische Gründe, weshalb diese und ähnliche Feststellungen ebenso wie Kritik am Berührungsverbot nicht dazu führen, das Anfassen und/oder Ausprobieren im großen Stil zu erlauben, würden doch den Exponaten drohen, Schaden zu nehmen, je mehr BesucherInnen sich mit ihnen beschäftigen. Insofern plädiere ich in und mit dieser Arbeit nicht dafür, das Berührungsverbot in Kleidermodeausstellungen komplett aufzuheben, um die vermeintlichen ‚Mängel‘ zu beseitigen. Stattdessen möchte ich mit der Analyse ganz konkreter Arrangements, bestehend aus vestimentären Objekt und Präsentationsmitteln, die Möglichkeiten sowie Schwierigkeiten herausarbeiten, die hautsinnlichen Modalitäten und Qualitäten der Kleider sehend zu spüren.

Die Diskussion um Kleidermode(n) im Museum und Fashion Exhibitions zeigt das bisher Skizzierte exemplarisch und zeugt dabei von der Spannung zwischen dem visuellen Regime des modernen Museums und seinem spezifischen Wissensverständnis. Zu sehen, zu wissen, zu erspüren, wie sich ein vestimentäres Exponat auf dem Körper anfühlen könnte, wenn es von ihm berührt wird oder ihn umhüllt, wie es sich in Interaktion mit diesem bewegt würde – mit all dem zeigen das Körperliche und Hautsinnliche der Kleidermode beispielhaft die Notwendigkeit auf, das weiter zu fassen, was als Wissen in Museumsausstellungen präsentiert, inszeniert und rezipiert wird. Sie machen darüber hinaus deutlich, wie sehr es verknüpft ist mit den stumm vorausgesetzten Regeln um das ‚richtige‘ Verhalten des Publikums. Vielleicht ist es gerade die Kleidermode im Ausstellungskontext, die traditionelle Verbindungen wie Museum und Wissenschaftlichkeit erschüttert; und die darauf hinweist, dass vermeintliche Gegensätze doch mehr zusammengehören als gemeinhin angenommen oder als dem Museum zugestanden wird wie etwa Visuelles und Hautsinnliches oder Kultur, Konsum und Kommerz; und dass das ‚Wissen‘ – untersucht man die vielfältigen Gestaltungsweisen und tut sie nicht von vornherein als Spektakel oder als „entertainment“ ab – aus diesen Ausstellungen nicht verschwunden ist, sondern sich in einem anderen Gewand zeigt als in den nackten Buchstaben der Objekttexte.

Das Bild, das bspw. von den Verflechtungen und Kooperationen von Museen und Modesystem häufig gezeichnet wird, legt nahe, dass sie von Seiten der Modehäuser initiiert, gelenkt, gesteuert und kontrolliert würden. Eine solche Sichtweise ließe den Schluss zu, in dem Phänomen Kleidermode etwas zu sehen, das zwar auf den Laufsteg, in die Boutique, in den Kleiderschrank, auf die Straße und in den Alltag, jedoch nicht ins Museum gehört. Mir

geht es keinesfalls darum, eine kritische Sichtweise an der Implementierung von Museumsausstellungen ins Modesystem zu negieren. Stattdessen löse ich einen Aspekt aus der Kontroverse heraus, um ihn theoretisch zu konturieren, ausgewählte Beispiele genauer zu untersuchen, folglich eine alternative Lesart in der Beschäftigung mit Kleidermode im Museum einzubringen und damit zur Diskussion anzuregen. So haben auch Museen und ihre AkteurInnen spezifische Interessen an diesen Kooperationen, am Thema Kleidermode sowie daran, sich selbst zu legitimieren, ihre kulturelle Deutungshoheit beizubehalten oder diese zu verteidigen.

### **1.1 Problemstellung, Forschungshypothesen, Methoden**

Statt die Repräsentation von anerkannten Wissensordnungen zu untersuchen, stelle ich die Präsentation vestimentärer Artefakte und mögliche Wirkungsweisen ins Zentrum meiner Analysen, und zwar mit dem Schwerpunkt, die ‚in‘ den verschiedenen Displays und ihren Zeigestrategien möglichen Darstellungen des Hautsinnlichen und ausgewählte Modi ästhetischer Erfahrung zu erfassen. In meiner Untersuchung verschränken sich zwei der drei Rezeptionsmodi und Aneignungsweisen, die Wolfgang Kemp in *Der explizite Betrachter* bei der Erfahrung von Kunst unterscheidet und die m. E. auch für andere Ausstellungsformate wie die Kleidermodeausstellung gelten: 1. ein „kognitiver Modus“ (Kemp 2015, 29), 2. ein „ästhetischer Erfahrungsmodus“ (ebd.) und 3. ein „situativer Rezeptionsmodus“ (ebd.). In der vorliegenden Arbeit untersuche ich die Verschränkung der letzten beiden Modi. Zu letzterem gehören z. B. „the implicit rules of comportment and the explicit rules of the institution“ (Leahy 2012, 129), die Museen als „höchst voraussetzungreiche Institution[en]“ (van den Berg 2010, 145) erscheinen lassen. Von den Erfahrungsmodi, Kemps zweiten Aspekt, interessieren mich v. a. die einfühlungsästhetischen. Dabei handelt es sich um „rekonstruierte oder antizipierte Besucher\_innenerfahrungen über die Inszenierungspraktiken“ (Reitstätter 2015, 128), die ich untersuche, statt um konkrete, empirisch erfasste Ausstellungserfahrungen z. B. qua Interviews oder Fragebögen.

Die eingangs angeführten Einschätzungen renommierter WissenschaftlerInnen über Kleidermoden und ihre Präsentation im Museum erwecken den Eindruck, dass ihr bzw. ihrem Ausgestelltsein etwas Defizitäres anhaftet: Dieser Mangel betrifft den Körper, das Tragen, Berühren und die Bewegung der Kleider und Modekörper. Dem setze ich als These entgegen, dass sich das Hautsinnliche der Kleidermode trotz des vielfachen Berührungsverbots in Ausstellungsinszenierungen zeigt und es sich einführend wahrnehmen

lässt. Der Begriff Einfühlung selbst ist äußerst unscharf und wird allgemein häufig mit Identifikation, teilweise auch Projektion sowie Empathie gleichgesetzt. Einfühlung steht in meiner Untersuchung dezidiert für ein ästhetisches Konzept, dass sich von in Psychologie und Psychoanalyse oder in Theater- und Literaturdiskursen üblichen Verwendungen teilweise recht deutlich unterscheidet (vgl. dazu z. B. Fontius 2001; Anz 2006; Roselt 2014). Unter Einfühlung verstehe ich hier sowohl ästhetische Erfahrungen, bei denen „ein Hineinverlegen eigener Gefühle in leblose Gegenstände“ (King 2014, 162) geschieht sowie „ein Phänomen, das bestimmte [...] Dinge erklärbar macht, indem man sie mit eigenem Wissen vergleicht“ (ebd.). (siehe auch 2.2) In der Forschungsliteratur zu ausgestellten Kleidermoden und (Mode)Körpern werden diese Erfahrungen mitunter als Identifikation (vgl. z. B. Rasche 1998, 219; Clark 2009, 185) oder Projektion (vgl. u. a. Schneider 1995; Sandberg 2003) bezeichnet. D. h., BesucherInnen können sowohl eigene Vorstellungen und Bilder von sich auf das Präsentierte richten und darin etwas sehen/daran etwas erleben (Projektion) als auch das Wahrgenommene übernehmen, verinnerlichen, sich etwa den fremden Körper zu eigen machen und sich damit gleichsetzen (Identifikation). Als eine weitere Möglichkeit, sich in die vestimentären Objekte und Modekörper sehend einzufühlen, berücksichtige ich einen Erfahrungsmodus, den die Medienwissenschaftlerin Laura Marks bezogen auf Filmbildern als „haptic vision“ (Marks 2000 u. 2002; vgl. auch „taktile Visualität“ bei Hoormann 2007) bezeichnet – eine Wirkung, die in ähnlicher Weise jene von mir untersuchten Displays erzeugen, die neben den Kleidern Bildmedien präsentieren. Sie beschreibt bereits terminologisch stärker als die ersten beiden Begriffe eine ästhetische Erfahrung an der Schnittstelle von Visuellem und Hautsinnlichem.

Entscheidend dafür, ob die ästhetische Erfahrung im Sinne einer Einfühlung als Haptic Vision, als Identifikation oder Projektion erfolgt und auf diese Weise das Erlebnis eines Defizits hervorgerufen oder überwunden werden kann, sind außer den individuellen modischen Kompetenzen der BesucherInnen auch die Präsentationsmittel, die bei der Inszenierung der vestimentären Exponate zum Einsatz kommen. Gemeint sind v. a. Ersatzkörper, Vitrinen, Installationen, Models, Bildmedien. Welche Potentiale haben sie, die Aufmerksamkeit auf die Materialität der Modekörper und Kleider zu lenken? Im Zusammenspiel mit den vestimentären Exponaten entstehen spezifische Arrangements, so meine Hypothese, die die Wahrnehmung auf einzelne oder mehrere Aspekte des Hautsinnlichen lenken können und die damit verbundenen modischen Kompetenzen der BesucherInnen verstärkt in deren ästhetische Erfahrungen einbeziehen.<sup>21</sup>

---

21 Da das Anfassen, Berühren oder Anprobieren der vestimentären Exponate in der Regel verboten ist, wird das Hautsinnliche meist im Visuellen dargestellt, ohne jedoch häufig das zu sein, worum es den AusstellungsmacherInnen explizit geht und was sie inhaltlich vermitteln wollen.

Dabei gehe ich davon aus, dass einige Gestaltungsmittel und -weisen mehr als andere die Erfahrung bestimmter hautsinnlicher Modalitäten (und erst dann spezifische Qualitäten/Eigenschaften) zeigen und evozieren können. Vor dem Hintergrund performativer Ansätze in der Ausstellungstheorie und -forschung soll eine Analyse ausgewählter Arrangements folgende Zusammenhänge genauer überprüfen, die ich an dieser Stelle unter Zuhilfenahme einiger Schlagworte lediglich umreiße:

1. „dead [...] mannequins“ (Wilson 1992, 15) und „static dummies“ (Taylor 2002, 24): Ersatzkörper, die die Kleider anstelle eines lebendigen Menschen aufführen und zusammen mit ihnen den Modekörper bilden, präsentieren den unmittelbaren Kontakt zwischen Körper und Kleid. Sie betreffen v. a. das Spüren als hautsinnliche Modalität, weil sie anstelle der Trägerin den Raum in den Kleidern einnehmen und ausfüllen. Zentrale ästhetische Kategorie ist hier die Mimesis, die entweder mithilfe verschiedener Strategien verfolgt oder negiert wird. Dabei ist ein zu großes Bemühen um eine realistische Darstellung häufig der Identifikation mit dem Mannequin, sich an dessen Stelle zu projizieren oder der Einfühlung in das Kleidungsstück abträglich. Zudem ermöglichen Ersatzkörper nur ein sehr begrenztes Zeigen dessen, was von der TrägerIn vielfältig gespürt werden kann.

2. „placed behind glass“ (Wilson 1992, 15): Vitrinen und Podeste regulieren die Nähe und Distanz zu den Exponaten und beeinflussen v.a., wie das vestimentäre Material in die Wahrnehmung gebracht wird. Sie präsentieren darüber hinaus nicht nur Kleider in einem dreimensionalen Rahmen, in einem Raum im Raum, sondern (re)präsentieren zugleich das museale Berührungsverbot. Inzwischen werden Vitrinen durch andere Abstand generierende Maßnahmen ersetzt. Diese stellen jedoch häufig eine paradoxe Situation her, indem BesucherInnen, anstatt aus der Nähe durch Glas auf die Exponate zu schauen, auf große räumliche Distanz gebracht werden. Die außerhalb des Museums über Berührung wahrnehmbaren Oberflächeneigenschaften können dann jedoch häufig nicht (mehr) so gut erkannt werden. Eine Haptic Vision als Möglichkeit ästhetischer Erfahrung gestaltet sich schwierig.

3. „static“, „without movement“, „frozen“ (Wilson 1992, 15): Die Position und Haltung der Gliedmaßen der vollständigen oder teilfragmentierten bekleideten Ersatzkörper beeinflusst ihr Erscheinungsbild als Modekörper, u. a. auch, als wie statisch oder dynamisch er von den RezipientInnen wahrgenommen und erfahren werden kann. Vor allem die Posen der Mannequins können Bewegung in die Ausstellung resp. die Displays holen, schließlich markieren Posen die Schwelle zwischen Ikonischem und Performativem (vgl. Brandstetter/Brandl-Risi/Diekmann 2012). Vorbild sind in Fashion Exhibitions häufig

Körperhaltungen aus der Modefotografie oder den Fashion Shows. Nicht jede Pose ‚verkörpert‘ allerdings einen eingefrorenen und herausgenommenen Moment in einem Bewegungsverlauf. Sie kann ebenso eine Haltung zitieren, die von sich aus wenig, kaum oder keine Dynamik hat. Je stärker Posen auf eine Bewegung hindeuten und das „Freeze“ erkennbar ist, desto mehr gelingt es bei der Rezeption, ausgehend vom Dargestellten das Davor und das Danach der Bewegung auf den Modekörper zu projizieren und sich ‚motorisch‘ einzufühlen.

Außer diesen dominanten und für die Wahrnehmung des Hautsinnlichen wichtigen Gestaltungsmitteln kommen weitere Strategien zum Einsatz. Sie werden ebenfalls einer Analyse in Hinblick auf die jeweilige naheliegende hautsinnliche Modalität unterzogen und sollen in ihren möglichen Wirkungen differenziert betrachtet werden: leere Hüllen, Interaktiva und Spuren (Spüren), Hands Ons, Bildmedien und Anordnungen (Berühren), bewegte Installationen und Live-Aufführungen (Bewegen).

Das vermeintliche ‚Grundproblem‘ von Kleidermode im Museum, stillgestellt und mit dem Berührungsverbot belegt zu sein, ebenso wie spezifische Kritik an einigen zeitgenössischen Ausstellungsinszenierungen, zu spektakulär und zu wenig didaktisch zu sein, weisen auf mehrere bisherige Leerstellen hin – und zwar sowohl in der Beschäftigung mit Mode im Museum als auch in der Modetheorie: die Modalitäten und Qualitäten des Hautsinnlichen für die körperliche und ästhetische Praxis Kleidermode zunächst ganz allgemein systematisch zu erfassen; verschiedene Zeigestrategien und Präsentationsmittel einer genauen Analyse zu unterziehen, anstatt wie in vielen Vorträgen und Publikationen zu perpetuieren, dass ein Körper und die ‚echten‘ hautsinnlichen Wahrnehmungen in den Displays fehlen würden; Rezeptionsmöglichkeiten und Formen ästhetischer Erfahrung für die besondere Wahrnehmungssituation im Museum zu skizzieren, die Alternativen zur „Ästhetik der Distanz“ und zum „Identifikationsverbot“ (Fontius 2001, 141) bieten; die visuelle Wahrnehmung des Hautsinnlichen theoretisch zu fundieren; und schließlich Kleidermode und Wissen differenziert (und systematisch) aufeinander zu beziehen und Gertrud Lehnerts Ansatz der „modischen Kompetenz“ weiter auszuführen.

Die vorliegende Arbeit erhebt dabei keinesfalls den Anspruch, alle der genannten Lücken umfassend zu schließen oder sämtliche Widersprüche der Debatte(n) und Theorie(n) aufzulösen. Mein Anliegen ist es vielmehr, erste Vorschläge für eine weitere Beschäftigung, vielleicht auch für ein Weiter- oder Andersdenken zu unterbreiten und die Diskussion über Kleidermode im Museum um eine weitere Perspektive zu erweitern.

Theoretisches Fundament dieser kulturwissenschaftlichen Arbeit sind v. a. von Theorien des Performativen beeinflusste Ansätze und Konzepte, insbesondere solchen aus den Theaterwissenschaften und angrenzender Disziplinen, und zwar für die vorliegende Definition von Kleidermode sowie das Instrumentarium zur Analyse der Ausstellungsdisplays. Sie prägen das Verständnis der AutorInnen, deren Ansätze ich übernehme, in einigen Fällen modifiziere oder weiterdenke, zum einen von Kleidermode als körperlicher und kultureller Praktik (Lehnert; siehe dazu 2.2), zum anderen von Ausstellungen als Erfahrungsräume für BesucherInnen (Jannelli u. Hammacher; siehe dazu 3.). Dabei operieren sie und auch ich mit Begriffen wie Inszenierung, Ereignis oder ästhetischer Erfahrung. Da die Theoriediskurse um diese Begriffe inzwischen überaus komplex sind und diese Arbeit nicht davon handelt, diese nachzuzeichnen, bestimme ich sie nachfolgend lediglich knapp, bevor ich die für meine Untersuchung ‚eigentlich‘ relevanten Konzepte und Terminologien im 2. Kapitel erläutere.

Den Begriff Inszenierung verwende ich in der vorliegenden Arbeit für Kleidermode und für Ausstellungen, und zwar im Wesentlichen in Anlehnung an die Bedeutung, die Martin Seel ihm in seiner *Ästhetik des Erscheinens* ganz allgemein gibt: „Inszenierungen sind absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die vor einem Publikum dargeboten werden und zwar so, daß sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte sein können.“ (Seel 2001, 51) „Jede Inszenierung ist ein grundsätzlich arbiträres Arrangement, daß gerade dadurch bedeutsam wird, daß sich aus vielen, oft unübersehbaren Möglichkeiten gerade diese Folge von Konstellationen ergibt.“ (ebd., 52) D. h., sie „lassen etwas in einer phänomenalen Fülle erscheinen, so daß es in dem Raum und für die Dauer der Inszenierung in einer sinnlich prägnanten, aber begrifflich inkommensurablen Besonderheit gegenwärtig wird.“ (ebd., 56)<sup>22</sup>

Verbunden ist damit der Begriff des Ereignisses bzw. der Ereignishaftigkeit. Statt in Ausstellungen statische Ergebnisse von Inszenierungen und ihren Strategien (d. h.: Werke) zu sehen, bringen Inszenierungen Ereignisse hervor (vgl. Fischer-Lichte 2005b, 146). So manifestiert sich die Ereignishaftigkeit in Ausstellungen zwar anders als bspw. in Theateraufführungen oder vielen modischen Performances und unterscheidet sich von diesen durch eine eigene spezifische Materialität und Situativität. Gleichwohl sind die

---

<sup>22</sup> Speziell zu Ausstellungen heißt es bei Seel: „Auch eine »permanente« Inszenierung, wie sie etwa in manchen Museumsräumen angetroffen werden kann, stellt eine Ereignisfolge dar, die sich immer wieder in ihren unverwechselbaren Verläufen zeigt.“ (ebd., 52) Hier meint der Begriff mehr als im engen museologischen Verständnis, wonach die „inszenierte Ausstellung“ lediglich einen spezifischen Typus darstellt (vgl. dazu von Rohr 1982; Klein/Wüsthoff-Schäfer 1990; Paatsch 1990; Scholze 2004, 142f.).

allgemeinen Merkmale von Ereignissen wie „Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit und Irreversibilität“ (Sauter 2005, 93) in Ausstellungen ebenfalls anzutreffen – und zwar in einmaligen Konstellationen, in dem unwiederholbaren Aufeinandertreffen von Dingen, Raum und Menschen (v. a. den BesucherInnen).<sup>23</sup> Ereignisse entfalten Wirkung, zunächst ganz allgemein, in dem sie „dem Wahrnehmenden [...] auffällig werden“ und sich damit „von Prozessen unterscheiden, die ohnehin stattfinden“ (ebd., 92). Das kann sowohl durch die Anwesenheit in einer Ausstellung passieren, als auch bei modischen Inszenierungen im Alltag oder auf der Bühne. Damit komme ich zum letzten Begriff, nämlich dem der ästhetischen Erfahrung.

Der Begriff der ästhetischen Erfahrung, den ich in der vorliegenden Untersuchung für die Rezeption von Modekörpern und Kleidern inner- wie auch außerhalb von Ausstellungen verwende, meint „eine Hinwendung zu den Prozessen der Aufnahme und Aneignung von Gegenständen“ (Küpper/Menke 2003, 7), ohne sich mit ‚ästhetisch‘ auf Kunst, Kunstwerke und -gegenstände im engeren Sinne zu beschränken. So schreiben Küpper und Menke: „Ästhetische Erfahrung kann es dann von allem möglichen geben; sie wird beschrieben als eine spezifische Form des Umgangs mit Objekten, Situationen, Personen überhaupt.“ (ebd., 11) Dieser Umgang unterscheide sich von häufig beiläufigen Wahrnehmungen, indem „das betreffende Subjekt einen entsprechenden Einstellungswechsel vornimmt“ (Fischer-Lichte 2014, 104). Dabei richte sich die „Aufmerksamkeit“ v. a. auf „die je besondere Phänomenalität des Wahrgenommenen“ (ebd., 105), wozu auch das Hautsinnliche verschiedener Materialitäten gehört – als ein Aspekt, der visuelle Erfahrungen in verschiedenen Abstufungen ‚schwächen‘, ergänzen oder überlagern kann. Diesen „Einstellungswechsel“ kann das Subjekt (willentlich) vornehmen oder Inszenierungen zielen darauf ab bzw. bewirken diesen (vgl. ebd., 99), so auch in Ausstellungen. Insofern beschreiben sowohl die Passage aus Umberto Ecos „Lendendenken“ als auch einige der eingangs angeführten Zitate ästhetische Erfahrungen, und zwar selbst dann, wenn die jeweils besondere Phänomenalität der vestimentären Präsentation als ‚so ganz anders‘ vom Alltäglichen erlebt und als befremdlich oder defizitär gewertet wird. (Es mag sich um ‚missglückte‘ Einfühlungsversuche handeln.)

Zudem sei „ästhetische Erfahrung nicht als ein subjektives Ereignis [...], sondern als eine Praxis, in der Subjekt und Objekt zusammengeschlossen sind“ (Küpper/Menke 2003, 15) zu begreifen. Es gehe also darum, „das Ästhetische eines Gegenstandes [...] von den

---

<sup>23</sup> Was zur gleichen Zeit am gleichen Ort aufeinander trifft, zur Schau gestellt wird und in die Wahrnehmung gelangt, sind zum einen Dinge und Menschen, zum anderen auch die BesucherInnen untereinander.

Aktivitäten her zu bestimmen, die Subjekte in Bezug auf diesen Gegenstand ausüben“ (ebd., 10). Das ist in meiner Untersuchung an den Stellen wichtig, wo es um eine erste Bestimmung hautsinnlicher Modalitäten geht und ich die sich real häufig überlappenden „Aktivitäten“ in Spüren, Berühren und Bewegen vorläufig differenziere. Außerdem ist der Praxischarakter ästhetischer Erfahrung dort entscheidend, wo Exponat bzw. Display und BesucherInnen zusammenkommen; d. h. in der Analyse dessen, wie und mit welcher Wirkung dies geschieht.

Schließlich bewegt sich die Arbeit im Spannungsfeld zwischen einem eher phänomenologisch geprägten Verständnis etwa des Hautsinnlichen und der Materialität der Dinge, dem performativen Ereignischarakter von Ausstellungen sowie Analysen, die u. a. Michel Foucaults Analyse des Panoptikums in *Überwachen und Strafen* (Foucault 2010; franz. 1975) zur Beschreibung sensorischer Regime im Museum heranziehen. Dabei treffen die (erinnerten) Erfahrungen multi- und intersensorischer Wahrnehmungen von Kleidermode auf Disziplinartechniken, Blickregime und Wissenshierarchien innerhalb von Museums- und Ausstellungskontexten.

## **1.2 Zielsetzung und Aufbau**

Ziel ist es, bislang lediglich vage angenommene Zusammenhänge zwischen Berührungsverbot, Präsentationsmitteln, vestimentären Objekten, modischen Kompetenzen und ästhetischen Erfahrungen genauer herauszuarbeiten und an konkreten Displays zu untersuchen als es bisher in der Debatte um Kleider(mode) im Museum getan wurde. Eine Analyse, die einen Zusammenhang zwischen Visuellem und Hautsinnlichem annimmt, zeigt, dass die im Diskurs formulierte Klarheit und Eindeutigkeit bezüglich der Wahrnehmung und Erfahrung vestimentärer Exponate und exponierter Modekörper auf Ebene der Präsentation nicht bestätigt oder wiedergefunden werden kann.

In zwei übergeordneten Abschnitten, auf die sich die insgesamt sieben Kapiteln verteilen, gehe ich dieser Fragestellung nach. Im ersten Abschnitt skizziere ich noch einmal genauer die bereits genannten zentralen Begrifflichkeiten meiner Arbeit und die ihnen zugrunde liegenden theoretische Konzepte und definiere darüber hinaus meinen Untersuchungsgegenstand, die Kleidermodeausstellung bzw. Fashion Exhibition (Kapitel 2). Dann stelle ich den performativen Ansatz als Methode für die Ausstellungsanalysen vor (Kapitel 3) und skizziere knapp die ‚Vorgeschichte‘ der Fashion Exhibition, d. h. die Sammel- und Ausstellungspraktiken von Kleidung und Kleidermode in der Moderne (Kapitel 4).

In den Arbeitsdefinitionen setze ich folgende Schwerpunkte: Da ist etwa der in der Alltagssprache eher unübliche Begriff Kleidermode, den ich von anderen Sprechweisen (wie bspw. Kleidung und Mode) und deren Semantiken unterscheide (2.1). Der seit den späten 1990er Jahren entwickelte theoretischen Ansatz, Kleidermode nicht nur als vestimentäres, materielles Phänomen oder Diskurs über Kleider oder als visuelle Erscheinungsform zu definieren, sondern als auf den Körper angewiesene Praxis, ist so relevant, dass ich auf ihn im Abschnitt 2.2 gesondert eingehe – auch, um davon ausgehend das Hautsinnliche der Kleidermode herauszuarbeiten. Die Bezeichnung Hautsinne ist alltagssprachlich ebenfalls eher unüblich. Ich lege mit Bezugnahme auf verschiedene kulturwissenschaftliche Überlegungen dar, welche Besonderheiten hautsinnlicher Wahrnehmungsformen für meine Fragestellung relevant sind, um schließlich eine erste eigene Systematik des Hautsinnlichen und seiner Modalitäten für die Kleidermode zu entwickeln (2.3), die dann in den Analysekapiteln 5 bis 7 weiter bzw. genauer ausgeführt wird. Wissen ist ebenfalls ein zentraler Begriff im Rahmen meiner Untersuchung, so dass unter 2.4 sowohl die implizite Struktur hautsinnlichen Wissen als auch die Verknüpfung der Museumsausstellung mit wissenschaftlichem Wissen knapp skizziert wird. In der Arbeit unterscheide ich sehr klar zwischen Museum, Ausstellung und Arrangement/Display und erläutere unter 2.5, wie ich diese Begriffe verwende. Abschließend definiere ich meinen Untersuchungsgegenstand, die Fashion Exhibition, ihre wesentliche Merkmale und begründe meine Wahl der Beispiele.

Methodisch arbeite ich multidisziplinär. Das 3. Kapitel beschäftigt sich mit aktuellen Ansätzen der Ausstellungstheorie und -analyse. Diese lassen sich grob unterscheiden in Konzepte, die entweder vor dem Hintergrund semiotischer oder die auf Grundlage performativer Theorien ausgearbeitet wurden. Da semiotische Analysetools überwiegen, werde ich deren wichtigsten Merkmale kurz umreißen, obwohl für meine Fragestellung das „performative Ausstellungsparadigma“ (Jannelli/Hammacher 2008a, 45) wesentlich besser geeignet ist, um die Präsentationsformen und -mittel, also das Wie statt des Was zu erfassen und zu beschreiben. Dieser Ansatz grenzt sich von den überwiegend semiotischen Konzepten insofern ab, dass Ausstellungen als „Erfahrungsräume“ (Jannelli/Hammacher 2008a, 46) begriffen werden, die Ereignischarakter haben. Anstelle der Bedeutung des Ausgestellten geht es im Wesentlichen um die Frage, wie etwas in die Wahrnehmung der AusstellungsbesucherInnen gebracht wird und welche Wirkung es bei ihnen zu erzielen vermag. Die Grundkonfiguration von Ausstellungen besteht in dem vorübergehenden Wechselspiel von Dingen, Räumen/Räumlichkeiten und BesucherInnen (siehe 3.2 u. 3.3).

Um das spezifische Format der Fashion Exhibition, das es erst seit 1971 gibt, ausstellungs- und kulturgeschichtlich einzuordnen, skizziere ich im 4. Kapitel seit wann und auf welche Weise Kleider in Museums- oder anderen nichtkommerziellen Ausstellungsräumen präsentiert wurden. Dabei verknüpfe ich die Darstellung der wichtigsten historischen Eckpfeiler mit einer knappen Erläuterung der historisch verschiedenen Zeige- und Wissensordnungen sowie dem Stellenwert der Sinne, um auf den Platz vestimentärer Exponate in ihnen einzugehen: Kleidung im Sammlungs- und Ausstellungskontext bis 1850 (4.1) sowie historische und aktuelle Kleidermoden auf Weltausstellungen und in Museen für Kunstgewerbe oder Kulturgeschichte (4.2). Das Kapitel schließt mit einer genauen Konturierung meines Untersuchungsgegenstandes, der Kleidermodeausstellung (4.3). Im Fokus stehen die wichtigsten Entwicklungen seit 1971, d. h. Projekte, AusstellungsmacherInnen, Einrichtungen, thematische, gestalterische und institutionelle Neuerungen und ihre Kontroversen.

Der zweite Teil dieser Arbeit ist überschrieben mit „Kleider berühren Körper, Körper berühren Kleider – Zur Darstellung hautsinnlicher Momente in Kleidermodeausstellungen“. Mithilfe des aus der performativen Ausstellungstheorie hergeleiteten Analysetools (3. Kapitel) und ausgehend von der in 2.3 entwickelten ersten Systematik zu den hautsinnlichen Dimensionen der Kleidermode untersuche ich in den drei Kapitel des Hauptteils, „Spüren“ (Kapitel 5), „Berühren“ (Kapitel 6) und „Bewegen“ (Kapitel 7), wie welche Inszenierungsstrategien und -mittel sie für BesucherInnen in Ausstellungen erfahrbar gemacht haben. Der Einstieg wird dabei jeweils über die Analyse eines etablierten Präsentationsmittels erfolgen, das (wie eingangs angeführt) häufig dafür verantwortlich gemacht wird, dass im Museum ausgestellte Kleidung und Kleidermode so ‚tot‘ wirken würden, indem sie körperliche und hautsinnliche Momente negierten sowie direkte Interaktionen verhinderten: Körpersurrogate, insbesondere Mannequins (5.1), Vitrinen (6.1) und Posen (7.1). Jeweils anhand einer konkreten Ausstellungsinszenierung soll deren ästhetische Problematik aufgezeigt und ihre Ambivalenz in Hinblick auf die Gestaltung und ihre Wirkung an weiteren Beispielen umfassender diskutiert werden. Die Beschreibungen konkreter Arrangements vestimentärer Artefakte und davon ausgehend weiter gefasste Reflexionen greifen somit ineinander.

Im Anschluss werden weitere Präsentationsmöglichkeiten analysiert, die entweder das strukturell dominierende Präsentationsmittel variieren wie bspw. Schneiderbüsten (5.2) oder leere Hüllen (5.3), die ähnlich wie Mannequins Fragen nach dem Körper in den Kleidern

aufwerfen. Oder es werden Displays herangezogen, die inszenatorisch, medial usw. zwar ganz anders beschaffen sind; bei denen jedoch zu vermuten ist, dass sie auf das gleiche Moment des Hautsinnlichen und seine Darstellung abzielen: wenn etwa Detailaufnahmen, Kameras oder Lupen Materialeigenschaften und damit Oberflächenbeschaffenheiten, die mit dem Anfassen in Verbindung stehen, fokussieren (6.3) und in die Sichtbarkeit bringen. Sie knüpfen an das Berühren an und stehen in Analogie zur Vitrinenpräsentation. Allerdings muss hier in Hinblick auf mögliche ästhetische Erfahrungen stärker differenziert werden und die Frage wird hier wie auch an anderen Beispielen sein, wie sehr das Konzept des einführenden Schauens Grenzen aufweist.

Die wichtigsten Aspekte zum Verhältnis von Kleidermode, Ausstellung, hautsinnlichen Modalitäten und Wissen werden ich im Schlussteil (Kapitel 8) zusammenfassen und noch einmal die zentralen Ergebnisse und Schlussfolgerungen anführen, zu denen ich durch die vorliegende Untersuchung gekommen bin. Dabei sollen auch Grenzen und Be- bzw. Einschränkungen, etwa der eigenen Arbeit reflektiert und Anknüpfungspunkte zu weiteren Themengebieten und Fragestellungen aufgezeigt werden.

### **1.3 Forschungsüberblick**

Wie bereits deutlich wurde, berührt mein Erkenntnisinteresse verschiedene, bislang (auch disziplinär) getrennt voneinander betrachtete Forschungsansätze, Fragestellungen und Themenkomplexe und bezieht sie unterschiedlich stark aufeinander, um eine Schnittstelle zwischen materieller und visueller Kultur zu schaffen: Kleidermoden im Museum, Modetheorien zur Materialität der Kleidermode, ihrer Multisensorik sowie der Erwerb und die ‚Anwendung‘ modischer Kompetenzen, kulturwissenschaftliche Überlegungen zu den Hautsinnen, die (historischen) Hierarchien der Sinne und der Okularzentrismus in der modernen Museumsinstitution, Modelle ästhetischer Erfahrung (insbesondere solche zur Überlappung von Hautsinnlichem und Visuellem); Methoden der Ausstellungsanalyse sowie Arbeiten zur Ästhetik verschiedener Präsentationsmittel. Lediglich die für die Verortung der Arbeit als dezidiert kulturwissenschaftliche und multidisziplinäre Untersuchung relevanten Forschungsansätze sollen im Folgenden knapp umrissen und die genannten Lücken oder Leerstellen innerhalb der Diskursfelder aufgezeigt werden.

*Kleidermode im Museum*:<sup>24</sup> Während sich inzwischen modische Kleider den Weg in die Ausstellungsräume erobert haben, Kataloge und andere begleitende Medien publiziert werden und die Feuilletons darüber berichten, ist die akademische Beschäftigung mit vestimentären Mode im Museum immer noch ein Nischenthema, vor allem an deutschen Universitäten.<sup>25</sup> Insbesondere die Inszenierungen und die Präsentationsmittel in temporären Ausstellungen über historische oder aktuelle Kleidermode(n) sind in der Forschung als eigenständige Untersuchungsgegenstände deutlich unterrepräsentiert,<sup>26</sup> auch im Vergleich zur Anzahl der Arbeiten über andere, z. T. neuartige Präsentationsformen wie Modenschauen, Mode-Blogs und -Vlogs oder Fashion Short Films.<sup>27</sup>

Zu den wenigen, die sich dezidiert mit den Ausstellungen dieses besonderen Formats beschäftigen, gehören u. a. die Leiterin des FIT, Valerie Steele, und der britische Szenograf

---

24 Im Folgenden skizziere ich für diesen Themenkomplex den Forschungsstand im engeren Sinne, und zwar in Anlehnung an das zentrale Merkmal der Fashion Exhibition, vestimentäre Objekte zu zeigen. D. h., ich stelle Perspektiven verschiedener Disziplinen und ihrer VertreterInnen wie KunsthistorikerInnen, KulturanthropologInnen, EthnologInnen und HistorikerInnen auf die materiellen Objekte der Kleidermode im Museum und deren Präsentation vor. Mode ist im Museum natürlich auch anders präsent, z. B. in den Darstellungen modischer Kleider in ausgestellten Gemälden (vgl. Lütgens 2015), wobei ich – mit Ausnahme von Anne Hollanders 1978 zuerst veröffentlichter Arbeit *Seeing through Clothes* (Hollander 1993) – entsprechende Untersuchungen ausklammere (vgl. u. a. Zitzlsperger 2008, 118ff sowie den Sammelband *Kleidung im Bild* (Zitzlsperger 2010)). Unberührt bleibt außerdem das weite Feld, das Ausstellungen zu textiler Kunst ausmachen. Vernachlässigt wird in diesem kurzen Abriss schließlich auch der daran anknüpfende Diskurs über die viel bedachte und beschriebene Relation von Mode und Kunst bzw. Mode als Kunst, die u. a. zu zahlreichen so oder ähnlich betitelten Ausstellungsprojekten geführt hat. Dies formuliert ein ganz anderes Problem, nämlich die definitorische Schwierigkeit v. a. von ‚Kunst‘ sowie die Rolle, die Museen und andere Ausstellungsräume für die Rahmung von etwas ‚als Kunst‘ spielen. Zur Anwendung dieser (Nobilitierungs-)Strategie durch Haute Couture-Labels siehe die frühe Kritik der Kunsthistorikerin Ursula Link-Heer (1998). Kritik an dieser Art von Kritik an Mode in Kunstmuseen übt John Potvin (2012).

25 Das zeigt sich an der bis vor kurzem geringen Anzahl wissenschaftlicher Publikationen und Veranstaltungen dezidiert zu diesem Thema. Zu nennen sind u. a. das Kolloquium *Kleidung im Museum* 1997 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (vgl. Zander-Seidel 1998a), eine Sektion auf der Tagung *Die Räume der Mode* 2010 in Berlin (vgl. Lehnert 2012a), die eher auf Vermittlung fokussierte Veranstaltung *fashion@society – Mode trifft Museum* der Bundeszentrale für politische Bildung 2013 in Köln, 2015 die zweitägige Veranstaltung *Musealisierte Moden* an der TU Dortmund sowie 2016 das von den Nordischen Botschaften in Berlin veranstaltete Symposium *Curation. Fashion in Context*. Internationale Veranstaltungen waren z. B. 2006 das Symposium *Museum Quality. Collecting and Exhibiting Fashion and Textiles* am FIT. Mit 4 Panels zu „Exhibitions & Museums“ während der internationalen Konferenz *Fashion Tales* 2012 in Mailand war das Thema mit Abstand Spitzenreiter.

Vereinzelte Arbeiten, die einen Überblick geben, sind bspw. über Mode in deutschen Museen Lütgens (2015) oder zur Geschichte der Sammel- und Ausstellungspraxis v. a. in Großbritannien Taylor (2002 u. 2004) sowie der Lexikonartikel von de la Haye (2010).

26 Zu Präsentationsformen oder Inszenierungsstrategien vestimentärer Exponate in Ausstellungen liegen insgesamt kaum Arbeiten vor. Zur Präsentation von Trachten, also volkskundlicher Bekleidung vgl. z. B. Hildebrandt 1992; Zander-Seidel 1998c.

27 Zur Modenschau vgl. u. a. Khan 2000; Evans 2001 u. 2005; Duggan 2001; Kühl 2012, 2014, 2015a u. 2015b; zu Fashion Blogs z. B. Rocamora 2011 u. 2013; Luvaas 2016 und das Themenheft von Fashion Theory (2015); zu Fashion Short Films vgl. u. a. Khan 2012a u. 2012b.

Jeffrey Horsley. So skizziert Valerie Steele in ihrem Artikel „Museum Quality. The Rise of the Fashion Exhibition“ (2008) lediglich grob, wie sich dieser spezifische Ausstellungstypus und seine Präsentationsformen seit 1971 gewandelt und welche Reaktionen immer spektakulärere Gestaltungsweisen evoziert haben. Horsleys chronologische Auflistung zahlreicher Fashion Exhibitions für den Zeitraum von 1971 bis 2013 in einem „Inventar“ bietet einen Überblick sowohl über die veranstaltenden Institutionen als auch über thematische Konstanten und Novitäten (vgl. Horsley 2014a). In weiteren Arbeiten analysiert Horsley Ausstellungsinszenierungen und -narrative (vgl. 2014b u. 2014c). So bietet der Aufsatz „Re-presenting the body“ (Horsley 2014b) eine systematische Unterscheidung von Körpersurrogaten in Modeausstellungen, die sich an der jeweiligen medialen Besonderheit wie der piktoralen, skulpturalen, audiovisuellen oder digitalen Repräsentation des Kleiderkörpers orientiert.<sup>28</sup> Auch in seiner Dissertation „Embedding the Personal. The Construction of a ‘Fashion Autobiography’ as a Museum Exhibition“ identifiziert, beschreibt und definiert Horsley aus über 100 Ausstellungsbeispielen verschiedene „presentation modes“ wie „landscape“ oder eben „bodies“ (Horsley 2012). In früheren Arbeiten habe ich dargelegt, wie verschiedene Ersatzkörper und ihre Inszenierung auf andere Räume der Mode verweisen (vgl. Weise 2011, 2012 u. 2015). Anders als die genannten kulturwissenschaftlichen Analysen bieten Publikationen wie *A Practical Guide to Costume Mounting* (Flecker 2007; siehe auch Tarrant 1983; Brunn/White 2001) konkrete Anleitungen für die Ausstellungspraxis. Als insgesamt spärlich lässt sich die Literatur zu verschiedenen Präsentationsmitteln bezeichnen, die über Praxisleitfäden hinausgeht.<sup>29</sup> Während Mannequins (als eine spezifische Ausprägung der Puppe), deren Gestaltung und teilweise auch ihre Verwendung in Schaufenstern immerhin in einigen kultur- und kunstwissenschaftlichen Publikationen analysiert werden (vgl. u. a. Parrot 1982; Schneider 1985; Brückner 2000; Bieling 2008; Munro 2014), sind historische oder ästhetische Untersuchungen etwa musealer Vitrinenpräsentationen bisher Mangelware (vgl. Noordegref 2004).

---

28 Diese Systematik stellt, obgleich in weiten Teilen deskriptiv und ohne explizite Theoriebezüge etwa zu Körperkonzepten, für meine Analyse der Ersatzkörper einen Bezugspunkt dar. (siehe 5.1)

29 Zu betonen ist die Unterscheidung zwischen konkreten Präsentationsmitteln (wie Vitrine, Podest, Ersatzkörper) und Ausstellungsweisen wie White Cube, Period Room, Petersburger Hängung u. ä. In der Forschung wird letzteres verglichen mit ersterem wesentlich eher als Untersuchungsgegenstand berücksichtigt – etwa am Beispiel konkreter Institutionen (wie z. B. für das MoMA vgl. Staniszewski 1998) oder allgemein über Ausstellungsästhetiken (etwa zum White Cube vgl. O’Doherty 1996). Für meine Arbeit sind solche Analysen jedoch nicht relevant. Die Beschäftigung mit ‚ausstellungstypischen‘ Präsentationsmitteln findet fast ausschließlich unter praktischen Gesichtspunkten statt, häufig in Praxisleitfäden von AusstellungsmacherInnen für AusstellungsmacherInnen. Vgl. z. B. *Ausstellungen entwerfen. Kompendium für Architekten, Gestalter und Museologen* (Bertron/Frey/Schwarz 2006); *Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken* (Dernie 2006); *Handbuch zur Ausstellungspraxis A-Z* (Pöhlmann 2006).

Über das Ausstellen im Allgemeinen und das spezifische Format der Fashion Exhibition im Besonderen hinaus gehen die Dress Studies, die vor allem einen objektzentrierten Ansatz verfolgen, indem sie das Sammeln, Erforschen und Konservieren materieller Kleidung in den Mittelpunkt stellen. Wie und v. a. als was diese Objekte zuweilen in Museumsausstellungen gezeigt werden (sollen), damit beschäftigen sich einige ihrer Vertreterinnen wie Anne Buck (1958), Lou Taylor (1998, 2002 u. 2004) Alexandra Palmer (2008a), Amy de la Haye (2012) und Valerie Steele (1998 u. 2008).<sup>30</sup> Jedoch sind die Verwendung bestimmter Präsentationsmittel und ihre Wirkung, z. B. von Ersatzkörpern (vgl. Taylor 2002) oder ergänzende Bildmedien (vgl. u. a. Rasche 1998), sowie das Abwägen der jeweiligen Vor- und Nachteile v. a. von konservatorischen Anforderungen und dem Anspruch geleitet, den BesucherInnen fachwissenschaftliche Informationen zu vermitteln.

Herangehensweisen dieser Art bezeichnet Marie Riegels Melchior in der Einleitung des von ihr und Brigitta Svensson herausgegebenen Bandes *Fashion and Museums. Theory and Practice* als „dress museology“ (Riegels Melchior 2014). Mit diesem Konzept beschreibt sie etablierte Arbeitsweisen, Methoden und Ziele, die größtenteils ‚hinter den Kulissen‘, im Backstage-Bereich des Museums und damit fern von der Wahrnehmung der BesucherInnen stattfinden und eher einem traditionellen Museumsverständnis entsprechen würden, das das Bewahren von Objekten in einer Sammlung als wesentliche Aufgabe sieht. Stärker der Sichtbarkeit nach Außen verpflichtet und damit „front stage“ (ebd., 12) seien jüngere Entwicklungen, die Riegels Melchior unter dem Begriff „fashion museology“ (ebd.) zusammenfasst. Dieses Konzept bezeichnet Strategien, mit denen Museen ‚Mode‘ in vielfältigster Form nutzen würden, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, etwa auch, indem sie aufwendige Sonderausstellungen veranstalten. Diese Entwicklung sei das Ergebnis verschiedener Veränderungen: Erstens die Sicht von Museen auf das, was Mode sei, nämlich nicht länger nur Teil der materiellen, sondern der visuellen Kultur (vgl. ebd., 3). Zweitens, wer kuratiere und entsprechende Fragestellungen und Themen für Ausstellungen formuliere, und zwar zunehmend VertreterInnen der Cultural Studies sowie der Fashion Studies mit ihren jeweiligen theoretischen Hintergründen (vgl. ebd., 1 u. 5). Infolgedessen ändere sich drittens auch der Status vestimentärer bzw. modischer Objekte in den Ausstellungsinszenierungen und innerhalb aufwendiger Szenografien „objects [are] placed like props for display“ (ebd., 4).

---

<sup>30</sup> Es handelt sich um die VertreterInnen der Dress Studies bzw. Museology im angloamerikanischen Raum, die den Diskurs entschieden mitgeprägt haben, auch international. Zur Geschichte und zum Selbstverständnis der Dress Studies, teilweise auch zur Historie des Sammelns und Ausstellens von Kleidung vgl. u. a. Taylor 2002 u. 2004.

Beeinflussen Riegels Melchior zufolge die Fashion Studies (neben den Cultural und Museum Studies), dass und wie Museen Kleidermode immer häufiger ausstellen, lässt sich in umgekehrte Richtung fragen: Wird Kleidermode im Museum von VertreterInnen dieser jungen Inter-, bzw. Transdisziplin reflektiert, evtl. sogar theoretisiert, und wenn ja, wie? Eine der ersten Arbeiten zum Thema ist Fiona Andersons Aufsatz „Museums as Fashion Media“, der die Implementierung des Mediums Ausstellung in das Kleidermodesystem untersucht (vgl. Anderson 2000). Die in den letzten Jahren erschienenen Publikationen, etwa 2008 die zwei Themenhefte der Zeitschrift *Fashion Theory. The Journal of Body, Dress and Culture* über „Exhibitionism“ und „Fashion Curation“, der Sammelband von Riegels Melchior und Svensson (2014) sowie einzelne Arbeiten in Sammelbänden, versammeln in der Mehrzahl Case Studies. Es handelt sich um Beschreibungen von KuratorInnen, SammlungsleiterInnen usw., die z. B. das Selbstverständnis, die Sammlungspraxis einzelner Institutionen oder ihre eigenen Ausstellungstätigkeiten und -projekte erläutern,<sup>31</sup> jedoch ohne dabei die BesucherInnenperspektive einzubeziehen (vgl. etwa Palmer 2008b, 122). Einige Aufsätze beschäftigen sich mit dem Ausstellen von Modefotografie (vgl. Williams 2008), dem Genre der Retrospektive (vgl. Stevenson 2008) oder beleuchten das Verhältnis der beiden Institutionen Universität und Museum (vgl. Breward 2008). Eine eigene Gattung der publizistischen Auseinandersetzung mit einzelnen Ausstellungsprojekten bilden Reviews.<sup>32</sup>

Auffällig ist, dass eine vornehmlich deskriptive Auseinandersetzung die Beschäftigung mit ‚Mode im Museum‘ dominiert.<sup>33</sup> Von konkreten Sammlungen und/oder Ausstellungsprojekten auszugehen, Beobachtungen und Schlussfolgerungen zu formulieren, hat ganz klar seine Berechtigung. Fragestellungen oder Erkenntnisinteressen, die darüber hinaus aktuelle Theorien in die Analyse und Reflexion einbeziehen, können m. E. eine notwendige Ergänzung und eine Perspektivverschiebung, auch für die Praxis darstellen. Eines der

---

31 Vgl. Darstellungen zur Sammlungs- und Ausstellungspraxis einzelner Institutionen, wie z. B. dem Metropolitan Museum (Koda/Glasscock 2014) oder dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Zander-Seidel 1998c u. 2005). Zu konkreten Projekten vgl. bspw. de la Haye/Clark 2008; de la Haye 2012; Waidenschlager 2012; Clark/de la Haye/Horsley 2014; oder Reflexionen auf kuratorische Praktiken z. B. Frisa 2008 und Mida 2015.

32 Ausführliche Besprechungen einzelner Ausstellungsprojekte finden sich in *Fashion Theory* sowie in Fachzeitschriften wie *Costume. The Journal of the Costume Society* und *Dress. The Journal of the Costume Society of America* (vgl. Horsley 2014a, 170).

33 Dass es bislang so wenig Forschung zu zeitgenössischen Kleidermodeausstellungen gibt, legt die Vermutung nahe, dass sich bislang keine Disziplin für eine umfassende und/oder systematische Erforschung zuständig fühlt(e) – weder Kunstgeschichte, Kostümkunde oder Fashion Studies, noch Museum Studies oder Kulturwissenschaft. Zugleich scheint die Frage im Raum zu stehen, wer die Expertise und Kompetenz hat, über Kleidermode im Museum zu schreiben: ob es eher in den Bereich von TheoretikerInnen oder – wie bislang häufig geschehen – in den von PraktikerInnen fällt. Damit entscheidet sich auch, welche Erkenntnisinteressen und Herangehensweisen gewählt und verfolgt werden – ob über Sammlungsbestände, -geschichte, ob über einzelne Projekte oder Objekte geschrieben wird.

wenigen aktuellen Beispiele hierfür ist Riegels Melchior's Vorschlag – von einem Kerngedanken der New Museology ausgehend,<sup>34</sup> nämlich das Museum als Ort der Repräsentation zu hinterfragen –, ausgestellten Kleidermoden im Museum das Potential zuzuschreiben, die Institution neu, bei ihr: als eine demokratische und kritische, zu denken (vgl. Riegels Melchior 2014). Die vorliegende kulturwissenschaftliche Arbeit hat eine ähnliche Stoßrichtung, nämlich jene, dass das Ausstellen von Kleidermode im Museum anstoßen kann, diese Institution zu be- und zu hinterfragen. Sie setzt jedoch einen anderen Akzent, indem sie die im Museum historisch bedingten Sinnes- und Wissenshierarchien sowie deren Verknüpfung zum Ausgangspunkt hat und methodologisch an performativen Mode- und Ausstellungstheorien orientiert ist. Die Herangehensweise, die verwendeten Präsentationsmittel und ihren Einfluss auf vestimentäre Exponate zu theoretisieren und zu analysieren, ist somit keine kuratorische, bei der das ‚Ausstellungen-Machen‘ inhaltlich, methodisch oder gestalterisch bspw. dezidiert von feministischen, queeren, psychoanalytischen, dekonstruktivistischen o. ä. Theorieansätzen geleitet ist. Mit nicht ausschließlich modespezifischen Konzepten, Theorien und Wissensbeständen zu arbeiten und diese mit Kleidermode im Museum in Verbindung zu bringen, geschieht stattdessen rezeptionsästhetisch.

*Kleidermode:* Wie die Zitate von Kostüm- und KleiderforscherInnen bereits in der Einführung verdeutlichten, werden folgende Aspekte an ausgestellten Kleidern im Museum immer wieder bemängelt: das Fehlen eines menschlichen Körpers, die Unmöglichkeit, die präsentierten Objekte zu fühlen, sie in Bewegung zu sehen oder gar das Tragegefühl zu zeigen. Dem liegt, vielfach implizit, ein Verständnis von Kleidung und Mode zugrunde, das eben nicht allein von vestimentären Artefakten, sondern von Praktiken ausgeht und somit eine weitere Materialität für unabdingbar hält, nämlich die des bzw. eines Körpers. Welche Ansätze sich mit diesem Wechselverhältnis von Kleid und Körper beschäftigen und welchen Platz sie innerhalb der Modeforschung und -theorien einnehmen, das soll der folgende Abschnitt knapp umreißen.

Mein Erkenntnisinteresse an Kleidermode, ihren Materialitäten sowie der Fokus auf hautsinnliche Qualitäten und Wahrnehmungsmöglichkeiten, knüpft z. T. an ein spezifisches Verständnis, genauer: an einen spezifischen modetheoretischen Diskurs an. Mit Charles Baudelaire's Reflexionen Mitte des 19. Jahrhunderts beginnend und in die performative Modetheorie Gertrud Lehnerts mündend, beschäftigt sich dieser modetheoretische Ansatz

---

34 Zur New Museology vgl. Vergo 1989 und zur Rezeption der New Museology in den Dress Studies siehe auch Taylor 2004, 279ff.

mit dem ästhetischen Wechselspiel von Körper und Kleid im Moment des Tragens, des Auf- und Vorführens sowie den Wahrnehmungen sowohl der TrägerIn als auch der ZuschauerIn (vgl. ausführlich dazu der Abschnitt 2.2).

Diese Perspektive ist eingebettet in eine thematisch äußerst breite und überaus vielfältige sowie methodologisch heterogene Beschäftigung mit und Forschung zur Kleidermode, die sich im 18. Jahrhundert herausgebildet hat und inzwischen von VertreterInnen unterschiedlichster Wissenschaftsdisziplinen betrieben wird: Soziologie, Philosophie, Kulturwissenschaft, Kunstgeschichte und Kostümkunde, Literaturwissenschaft, Geschichtswissenschaft, (Kultur)Anthropologie und Ethnologie, Material Culture Studies, Psychologie, Ökonomie und die v. a. in den USA und Großbritannien seit kurzem etablierten Fashion Studies<sup>35</sup>. Dabei steht die Untersuchung historischer und aktueller Phänomene, Dynamiken und Prozesse im Vordergrund, die als neu und veränderlich wahrgenommen wurden oder werden. Entweder werden dafür vestimentäre Artefakte selbst oder Modebilder, Modetexte und Modepraktiken theoriebezogen analysiert und/oder empirisch untersucht und in Hinblick auf ästhetische, ethische, soziale, kulturelle, politische, technologische, ökonomische und/oder ökologische Aspekte diskutiert.<sup>36</sup>

---

35 (Theoretische) Modewissenschaft(en) als eigenständige akademische Disziplin, ähnlich zu den inzwischen im angloamerikanischen Raum etablierten Fashion Studies (vgl. u. a. Black 2013), gibt es an den deutschsprachigen Universitäten bislang nicht. Einig sind sich die meisten WissenschaftlerInnen, dass sich keine akademische Disziplin besonders oder besser als andere für die Erforschung eigne und dass sich Mode nur inter- bzw. transdisziplinär untersuchen lasse (vgl. u. a. Lehnert 2006, 12f.).

Ein gesteigertes Interesse im deutschsprachigen Raum ist nicht nur erkennbar an der Zahl der Publikationen zu verschiedensten Modethemen, sondern auch an einer beginnenden Reflexionen auf einer Metaebene: Zur Modetheorie, ihrer zentralen Themen und den wichtigsten Texten in Auszügen und mit Erläuterung vgl. Lehnert/Kühl/Weise 2014; zur Wissenschaftsgeschichte, d. h. welche Methoden, Theorien und Quellen seit dem 19. Jahrhundert den Gegenstand Mode in den Wissenschaften konstituieren vgl. König/Mentges/Müller 2015a; eine Anthologie kommentierter v. a. literarisch-philosophischer Quellen vgl. Vinken 2016; speziell zur Mode als Thema der Kulturwissenschaft vgl. Bieger/Reich/Rohr 2012 sowie Gürtler/Hausbacher 2015.

36 Längst geht es nicht mehr vornehmlich um Modegeschichte (im Sinne einer Chronologie der vestimentärer Formen) oder um Antworten auf die Fragen danach, was Mode sei, welche Funktionen sie habe, wie ihre Dynamik sei, d. h., wie sie entstehe und sich verbreite.

Inzwischen sind viele tradierte Vorstellungen (wie Mode sei Frauensache, oberflächlich, unmoralisch usw.) revidiert, auch dank neuerer Theorien und Methoden, die u. a. Quellen anders lesen oder gar bislang vernachlässigtes Material auf tun. Zugleich haben sich die Kleidermode(n) und das Kleidermodesystem in den letzten 70 Jahren entscheidend verändert, so dass neue Erscheinungsformen ebenso wie Produktions-, Distributions- und Konsumptionsarten andere Fragestellungen anstoßen. Aktuelle Schwerpunkte sind die Verwobenheit von Konsumtion und Produktion, Mode und Queerness, Mode als Teil visueller Kultur (im Zuge des iconic turn) sowie materielle Kultur (Stichwort: material turn), globale und lokale Moden, die relativ neuen Phänomene Fast und Slow bzw. Eco Fashion, Technotextiles und Smart Textiles oder Präsentationsformen wie Blogs, Vlogs usw.

Ein Teilgebiet der Modeforschung ist die Modetheorie.<sup>37</sup> Es sei „Aufgabe der Modetheorie“, so schreibt Ingrid Loschek, „die ästhetischen Prämissen, die performativen Impulse, die sozialen Qualitäten und die wirtschaftlichen Bedingtheiten zu analysieren und allgemein verständlich zu machen“ (Loschek 2007a, 22). Die Erkenntnisinteressen variieren je nach Disziplin und sind, was Fragestellungen und Methodik anbelangt, sehr unterschiedlich ausgerichtet. So werden aus konkreten Mode-Phänomenen Theorien hergeleitet<sup>38</sup> oder aber theoretische Ansätze, die bislang nichts oder nur wenig mit Mode bzw. Kleidermode zu tun hatten, werden auf diese Phänomene angewendet, wie z. B. Elena Esposito systemtheoretische Analyse des Modischen (Esposito 2004 u. 2011) oder Gertrud Lehnerts performative Ästhetik der Kleidermode (z. B. Lehnert 2001a, 2003, 2004, 2006 u. 2013).

In der vorliegenden Arbeit richte ich den Fokus auf einen Teilaspekt, nämlich die Ästhetik und gehe von einem spezifischen Ansatz aus, der die Wichtigkeit des dreidimensionalen Körpers für das Modekleid theoretisch begründet (siehe 2.2). Damit klammere ich zentrale Aspekte vieler älterer und neuerer Modetheorien bewusst aus. Diese stellen seit Aufkommen erster theoretischer Abhandlungen im 17. und 18. Jahrhundert vor allem das Neue, den Wechsel sowie ab dem 19. Jahrhundert soziale, psychische oder ökonomische Motivationen hinter dieser Dynamik in den Mittelpunkt. Das paradoxe Bedürfnis nach sozialer Zugehörigkeit und individueller Differenz, das Mode und ihre Artefakte ermöglichen auszutarieren, ist dabei spätestens seit Georg Simmels bekanntem Aufsatz „Philosophie der Mode“ von 1905 immer wieder ein Kernthema. Allerdings werden hier ebenso wie in späteren soziologischen und ab den 1960ern auch in semiotischen Modetheorien vestimentäre Objekte, der Umgang mit ihnen sowie die medialen Repräsentationen im engeren Sinne als visueller oder sprachlicher Ausdruck bzw. als Zeichen *für* bzw. *von* etwas begriffen.<sup>39</sup> Das kann z. B. ganz essentialistisch der Ausdruck einer im ‚Inneren‘ des Menschen verorteten Persönlichkeit oder ein Ausdruck des ‚natürlichen Geschlechts‘ sein; oder für einen Lebensstil, ein Milieu, eine Subkultur stehen; oder schlichtweg ein Zeichen für die Mode selbst sein.<sup>40</sup> Solche Perspektiven reduzieren Kleidermode allerdings darauf, dass

37 In der Einleitung eines englischsprachigen Readers heißt es, Modetheorie sei „about the theories (or organised ideas) behind what we think, write and say about the things we wear“ (Barnard 2007, 2). Deren Ansätze, Methoden, Schwerpunkte und VertreterInnen rekrutieren sich ebenfalls aus den unterschiedlichsten Disziplinen. Dabei wurde, so Ingrid Loschek, „keine Modetheorie erarbeitet, die unter Berücksichtigung der Komplexität der Mode und der Differenzierung zwischen Kleidung und Mode eine monokausale Erklärung liefert“ (Loschek 2007a, 11). Siehe dazu u. a. die Einführung in Lehnert/Kühl/Weise 2014.

38 Ingrid Loschek schlussfolgert: „Demnach kommt Modetheorie nicht ohne die deskriptive Kostümkunde und Modegeschichte aus [...].“ (Loschek 2007a, 19)

39 Damit sind grob die wissenschaftlichen Disziplinen (Soziologie und Semiotik) und Argumentationsstränge benannt, die im 20. Jahrhundert die Beschäftigung mit Kleidermode prägen.

40 Bereits Georg Simmel weist 1905 auf die „Gleichgültigkeit der Mode als Form gegen jede Bedeutung ihrer besonderen Inhalte“ (Simmel 1986, 183) hin und nimmt vorweg, was in der 2. Hälfte

qua bekleidetem Körper (intentional) kommuniziert wird und dass ihre spezifischen Artefakte lesbar sind. Sie untersuchen vestimentäre Bedeutungen und fragen nicht nach den Prozessen, welche Kleidermode als wahrnehmbar- und erfahrbares und damit auch als deut- oder lesbare Phänomene überhaupt erst konstituieren, d. h., in die Wahrnehmung von TrägerIn und ZuschauerIn bringen.

Dass Kleidermode der Inszenierung ihrer beiden Materialitäten bedarf, also ein Wechselspiel von Kleid und Körper in Momenten der Aufführung, findet in den frühen modetheoretischen Schriften kaum ausführlich Erwähnung. Eines der wenigen Beispiele ist die Modeästhetik Charles Baudelaires in dessen 1863 erschienenem *Peintre de la Vie Moderne* (1976, dt. 1988). Stärker in den Fokus der Modetheoriebildung sind diese Aspekte erst wieder mit der performativen Wende sowie der dadurch bedingten „Wiederkehr des Körpers“ (Kamper/Wulf 1982)<sup>41</sup> gerückt. Es sind erneut SoziologInnen, die die Relevanz der Körpers für die Mode betonen, indem sie ihn theoretisch zwar an der Schnittstelle von sozialer Konstruktion und leiblichem Empfinden verorten – allerdings den „fashioned“ bzw. „clothed body“ als Ergebnis von Praktiken der Verkörperung doch wieder als soziales Zeichen interpretieren (vgl. z. B. Entwistle 2000a u. 2000b; Craik 2005). Eine der wenigen, die Merleau-Pontys phänomenologischen Ansatz vom leiblichen In- und Zu-der-Welt-Sein versucht, theoretisch für die Kleidermode fruchtbar zu machen, ist Llewellyn Negrin (vgl. Negrin 2016). Eine spezifische Perspektive entwickelt die Kunsthistorikerin Anne Hollander 1978 in *Seeing through Clothes*: Sie zeigt an künstlerischen Darstellungen, wie selbst an den Körpern unbekleideter Menschen einzelne historische Kleidermoden (ihre spezifischen Silhouetten, Proportionen, Formungen, Hervorhebungen usw.) erkennbar sind und der

---

des 20. Jahrhunderts Theoretiker wie Roland Barthes (1967, dt. 1985) oder Jean Baudrillard (1976, dt. 1991) mit einer zunehmenden Dynamisierung und Instabilität der modischen Zeichen bzw. ihrer Bedeutung beschreiben. So sei die Stabilität modischer Zeichen zunehmend obsolet geworden. Beschleunigt durch den schnellen Wechsel und die Gleichzeitigkeit mehrerer Moden beschränkt sich das, was sie bedeuten, darauf, entweder selbstreflexiv zu sein, d. h. auf vergangene Mode verweisend und deren modische Zeichen zitierend (vgl. u. a. Baudrillard 1991; Vinken 1993); oder selbstreferentiell zu sein, indem sie auf ihre eigene Verweisstruktur und diese Selbstbezüglichkeit verweisen (vgl. u. a. Barthes 1985; Esposito 2004).

41 Seit Ende der 1970er Jahre richten v. a. die Ethnologie und Anthropologie im Zuge von Ritualforschung und -theorie die Aufmerksamkeit auf den Körper, körperliche Praktiken und damit auf die Prozess- und Ereignishaftigkeit von Kultur (verbunden u. a. mit der Wiederentdeckung des 1935 erschienenen Aufsatzes über die Körpertechniken von Marcel Mauss). VertreterInnen dieses Ansatzes wie Victor Turner oder Mary Douglas geben damit einen entscheidenden Impuls, sich von der Erforschung kultureller Phänomene als Texte (und damit deren Lesbarkeit) ab- und sich stattdessen deren Aufführungscharakter, d. h. konkreten Akten und Praktiken zuzuwenden. Spätestens seit Anfang der 1980er Jahre ist zum einen die soziale Konstruiertheit von Körpern sowie deren performative Hervorbringung gemäß normativer Kategorien wie sex und gender (vgl. Judith Butler 1988, 1990 u. 1993), zum anderen seine Unverfügbarkeit (wie bspw. bei den Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty, Hermann Schmitz) Gegenstand verschiedenen Disziplinen. Im Jahr 2006 spricht der Soziologe Robert Gugutzer gar vom „body turn“ (vgl. Gugutzer 2006).

vermeintlich ‚natürliche‘, weil ‚nackte‘ Körper ebenso das Konstrukt jeweils zeitspezifischer Blicke ist (vgl. Hollander 1993).<sup>42</sup> Und schließlich zu nennen sind die Arbeiten der Kulturwissenschaftlerin Gertrud Lehnert zu einer performativen Ästhetik der Kleidermode, in der es um die Notwendigkeit geht, Kleidungsstücke an Körpern in Räumen aufzuführen, damit daraus Kleidermode werde (vgl. z. B. Lehnert 2001a, 2003, 2004 u. 2013).

Während sich zur Notwendigkeit eines Körpers für die Inszenierung von Kleidern als Kleidermode die genannte Linie von Charles Baudelaires Ästhetik über die performative Wende bis zu Gertrud Lehnerts Ansatz aufzeigen lässt, scheint die Multisensorik, so auch das Hautsinnliche, ein beinahe blinder Fleck in der Modeforschung zu sein,<sup>43</sup> v. a. im Vergleich zur Offensichtlichkeit visueller Merkmale und Erscheinungsformen der Kleidermode. Lehnert konstatiert: „Weniger thematisiert oder gar theoretisiert, aber von herausragender Bedeutung für den Umgang mit Kleidern auf unserer Haut ist das haptische Moment.“ (Lehnert 2013, 51) Zwar findet auch in wissenschaftlichen Arbeiten immer wieder Erwähnung, dass vestimentäre Artefakte nicht nur visuell, sondern taktil, haptisch, olfaktorisch und akustisch wahrnehmbare Qualitäten hätten (vgl. Trosse 1994; Steiner 2003; Lehnert 2013); oder dass das kinästhetische Moment in der Körper-Kleid-Interaktion zentral sei (vgl. Allenspach 2013). Dennoch fehlen detailliertere Ausführungen dazu. Somit versucht diese Arbeit auch, und das sei vor dem Hintergrund des eben Skizzierten noch einmal gesagt, eine Lücke zu schließen, indem sie eine erste Systematik unmittelbarer hautsinnlicher Interaktionen zwischen Körper und Kleid entwickelt (siehe 2.3 u. 5-7). Offen ist dabei bislang nicht nur geblieben, wie Hautsinnliches eher beiläufig oder stärker bewusst erfahren wird, sondern auch wie entsprechende Modalitäten und Qualitäten gezeigt und v. a. *gesehen* werden können. D. h., diese spezifische Rezeption als ästhetische Erfahrung irgendwie theoretisch zu fassen, fehlt für die Kleidermode ebenfalls. Zwar fallen häufig Schlagworte wie Identifikation und Projektion, doch wie sich das ‚Einfühlen‘ in andere Modekörper und Kleider gestaltet, bleibt dabei häufig unklar. Mich interessieren statt psychologischer stärker die ästhetischen Aspekte der Einfühlung. Ich unterbreite hierzu erste Vorschläge, sowohl allgemein als auch noch einmal stärker differenziert anhand

---

42 „Thus all nudes in art since modern fashion began [in the thirteenth century, K.W.] are wearing the ghosts of absent clothes – sometimes highly visible ghosts.“ (Hollander 1993, 86)

43 Das Hautsinnliche wird im Diskurs über die Präsentation von Kleidung und Kleidermode im Museum tatsächlich häufiger erwähnt als in den Theorien zur Kleidermode, v. a. als Teil alltäglicher Erfahrungen im Umgang mit Kleidungsstücken, der im Museum verloren gehen würde (vgl. u. a. Palmer 2008a, Entwistle/Wilson 1998, Riegels Melchior 2014). Darüber hinaus ist das hautsinnliche Erleben im Umgang mit Kleidung ebenfalls Thema der Kommunikation bspw. in Blogs, Werbung, Gesprächen und literarischen Texten. Dabei zeigt sich häufig die Schwierigkeit, diese Erfahrungen aufgrund ihrer Undeutlichkeit (siehe 2.3) zu versprachlichen, ohne in Plattitüden oder stereotype Beschreibungen zu verfallen.

spezifischer Ausstellungsdisplays. Weil davon auszugehen ist, dass insbesondere beim Sehen hautsinnlicher Modalitäten vergangene, eigenleiblich gemachte Erfahrungen der RezipientInnen eine mögliche Referenz sind, schlage ich vor, „taktile[s] Wissen“ (Mark 2012) zugleich als eine spezifische Spielart „modischer Kompetenz“ (Lehnert 2013, 32) zu begreifen. Bei modischen Kompetenzen handle es sich häufig um implizites Wissen (vgl. ebd.),<sup>44</sup> was im Sinne Michael Polanyis meint, mehr zu wissen, als zu sagen jemand in der Lage ist (vgl. Polanyi 1985). Inwiefern das auch für das hautsinnliche Wissen und die Einfühlung gelten kann, dazu formuliere ich weitere Überlegungen unter 2.4.

*Die Hautsinne:* Um die Leerstelle in der Modetheorie zu schließen und ein erstes Angebot zu machen, wie das Hautsinnliche (und nicht bloß das Taktile *oder* das Haptische) und seine sowohl eigenleibliche als auch visuelle Wahrnehmung differenziert und bestimmt werden kann, habe ich entsprechende Literatur außerhalb der Modeforschung auf der Suche nach geeigneten Beschreibungs- und Theoriemodellen sondiert, ohne allerdings fündig zu werden. So werde ich im Kapitel 2.3 die Charakteristika hautsinnlicher Wahrnehmungen zunächst im Allgemeinen definieren und dann deren Spezifik für die Kleidermode erläutern. Dafür dienen mir v. a. kultur- und kunstwissenschaftliche Überlegungen als Referenz, die sich dezidiert von modernen reduktiven anatomisch-physiologischen Erklärungen des ‚Tastsinns‘ abgrenzen und sich stattdessen in der Mehrzahl auf ‚vormoderne‘ Wahrnehmungslehren und Äußerungen zum Taktilem rückbeziehen.<sup>45</sup> Eingebettet ist diese Beschäftigung mit dem Taktilem in eine seit Beginn der 1980er Jahre verstärkt geführte

---

44 Was in der Kleider- und Modeforschung bislang fehlt, ist eine systematische Untersuchung des ‚Wissens der Kleidermode‘, womit ich vordergründig nicht die von den Wissenschaften generierten Erkenntnisse zur Kleidermode als epistemologischen Gegenstand meine (vgl. dazu Bovenschen 1986; Lehnert/Kühl/Weise 2014; König/Mentges/Müller 2015a). Was Modeforschung in ihren – auch historischen – Facetten generiert, ist Fachwissen über vestimentäre Artefakte, deren Funktionen, Verwendungen und Bedeutungen. Stattdessen meine ich, welches Wissen in Praktiken, Diskursen, Inszenierungen des Kleidermodesystems sowie des Alltagshandelns, die die Erscheinungsformen der Kleidermode konstituieren, entsteht, zur Anwendung kommt und welche Formen es annimmt – und wie all das mit Wissenskonzepten oder -theorien beschrieben werden kann (bislang v. a. mit Michael Polanyis *tacit knowing* oder dem Bourdieuschen Habitus). Erste Überlegungen dazu finden sich bei Joanne Entwistle (als implizites, ästhetisches und performatives Wissen von AkteurInnen innerhalb des Modesystems, vgl. Entwistle. 2009 u. 2010) und Gertrud Lehnert (2013). Für Wissen innerhalb des Kleidermodesystems ebenso wie für Kleidermode als Alltagshandeln prägt Lehnert den Begriff „modische Kompetenz“ (Lehnert 2013, 32ff.), den ich übernehme und „taktiles Wissen“ (Mark 2012) als einen Teil davon betrachte. Mich interessiert das Alltagshandeln, und zwar zunächst in beiden, miteinander verwobenen ‚Rollen‘ der TrägerInnen wie auch der ZuschauerInnen; und das ‚Abrufen‘ des Wissens und seine Transformation als Identifikation, Projektion oder Haptic Vision im Ausstellungssetting mit hervorhebenden Zeigegeesten.

45 Wie Aristoteles’ *De Anima* und dessen Rezeption durch Thomas von Aquin (vgl. dazu Largier 2008 u. 2010), oder Étienne Bonnot de Condillac und J.G. Herder (zum Tastsinn bei Herder vgl. u. a. Zeuch 2000).

Auseinandersetzung in den Geistes- und Sozialwissenschaften, die u. a. nach dem Stellenwert und Verbleib der verschiedenen sinnlichen Wahrnehmungen fragt im Zuge eines Hype um das Immaterielle und das Virtuelle. Eine der ersten deutschsprachigen Publikationen zu diesem Thema ist der Sammelband *Das Schwinden der Sinne* (Kamper/Wulf 1984), dessen Herausgeber eine Rehabilitierung der spätestens seit dem 19. Jahrhundert abgewerteten, ‚niederer‘ Nahsinne Riechen, Schmecken, Tasten fordern und zugleich die Hegemonie und die Verlässlichkeit des Sehsinns infrage stellen. Damit ist das Programm bzw. die Stoßrichtung vieler Publikationen benannt. Sie befragen u. a. die Philosophie- und Kulturgeschichte, um zu zeigen, dass Vorstellungen über Wesen, Merkmale, Funktionsweisen, Bedeutung und Hierarchie der Sinne historisch und kulturell spezifisch und damit variabel sind (vgl. z. B. Jütte 2000; Diaconu 2005 u. 2013; Smith 2007).<sup>46</sup>

Im Vergleich zu den anderen, ebenfalls vernachlässigten Sinneswahrnehmungen Hören, Riechen, Schmecken ist den Hautsinnen im Zuge dieses Revivals von WissenschaftlerInnen der Anthropologie, Soziologie, Kunst-, Geschichts und Kulturwissenschaften die größte Aufmerksamkeit entgegen gebracht worden. Vor allem den historisch äußerst unterschiedlichen Vorstellungen von und Bedeutungen ‚taktiler‘ und ‚haptischer‘ Wahrnehmungen galt das Interesse (vgl. u. a. Classen 2005 u. 2012; Benthien 2001; Paterson 2007). Anhand der Analysen von Bild- und Schriftquellen belegen AutorInnen wie Hartmut Böhme (1996) und Nikolaus Largier (2008 u. 2010) die spezifische Vielfalt und besondere Ambivalenz hautsinnlicher Wahrnehmungen, die mit der Dominanz moderner, hauptsächlich naturwissenschaftlicher Erklärungsmodelle verlorengegangen seien, indem die Hautsinne auf einen Sinn, und zwar den Tastsinn, reduziert worden seien (siehe Abschnitt 2.3). Hauptsächlich angeregt durch phänomenologische Arbeiten, etwa Maurice Merleau Pontys *Phénoménologie de la Perception* (1945, dt. 1966) oder die Leibtheorie Hermann Schmitz' (z. B. 2011), finden sich inzwischen weitere Zugänge, die von der Vielfalt des eigenleiblichen Spürens auch in Bezug auf die Hautsinne zeugen. Insbesondere in der Kunstgeschichte sind hingegen Möglichkeiten der Darstellung des Taktiles im Visuellen untersucht worden, bspw. künstlerische Verfahren und Techniken wie das Trompe l' œil oder in der Ikonographie das Motiv der Berührung (vgl. u. a. Böhme 1996). Zudem bildet Alois

---

46 Zu den Sinnen in der Ethnologie vgl. u. a. Stoller 1989; Pink 2009. In seiner Fachdisziplin eine herausragende Stellung nehmen die Arbeiten des Anthropologen David Howes (z. B. 2003, 2004 u. 2014a; ders./Classen 2014) sowie seine Initiative ein, den Forschungszweig der Sensory Studies zu begründen und vor allem empirische kulturvergleichende und ethnologische Studien zu ermöglichen. In der Philosophie vgl. u. a. Serres 1998; Nancy 2008; in der Tanzwissenschaft den Band von Brandstetter/Egert/Zubarik 2013; für eine wahrnehmungspsychologische Perspektive z. B. Heller 2000.

Riegls Idee der Nahsicht einen Bezugspunkt für das bislang zögerlich rezipierte, eher medientheoretische Konzept der „haptic vision“ (Marks 2000 u. 2002; Pattison 2007; Hoormann 2007), das ich ebenfalls heranziehe. Haptic vision beschreibt zunächst ein ‚einführendes‘ Sehen bei der Rezeption von Bildmedien (v. a. Fotografie und Film), das ich auf Wahrnehmungsprozesse von Modekörpern und vestimentären Exponaten in Ausstellungen ausdehne.<sup>47</sup>

Die Sinne im Museum, insbesondere die vormals ‚niedereren‘, sind ein relativ neuer Forschungsgegenstand. Arbeiten darüber fasst David Howes unter dem Begriff „sensory museology“ (Howes 2014b) zusammen und attestiert, dass auch hier die Beschäftigung mit den Hautsinnen überwiege (vgl. ebd., 259). Eine historische Einordnung des Berührungsverbots nehmen u. a. Classen (2005 u. 2007), Classen und Howes (2006) sowie Candlin (2008 u. 2010) vor, indem sie zeigen, wie die Entwicklung von der frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammer zum öffentlichen Museum den Umgang mit und die Rezeption von Sammlungsgegenständen veränderte und das Anfassen systematisch ausschloss – zumindest für Laien. Deren ‚Unterwerfung‘ unter den visuellen Imperativ erfolgte nicht nur qua veränderter, distanzierender Präsentation, sondern die Erziehung zu erwünschten Verhaltensweisen verlangte die Einübung spezifischer körperlicher Praktiken, wie auch Tony Bennett (1995, 1998, 1999 u. 2006), Eilean Hooper-Greenhill (z. B. 1995) und insbesondere Helene Rees Leahy (2012) ausführen.

Das Berührungsverbot hat in den 1970er Jahren nachweisbar angefangen sich zu lockern, und zwar hauptsächlich mit der Öffnung vieler Museen für neue Besuchergruppen wie Kinder oder (im Zuge von Antidiskriminierungsgesetzen) Menschen mit verschiedenen Einschränkungen (vgl. Jütte 2000; Candlin 2004, 2006 u. 2010, 119ff.). Fragen zur Anpassung der Inhalte und ihrer Präsentation an deren besondere Bedürfnisse haben v. a. empirische Forschung angestoßen. Beispiele dafür versammeln die Bände *Touch in Museums* (Chatterjee 2008), *The Power of Touch. Handling Objects in Museums and Heritage Contexts* (Pys 2007) und *The Multisensory Museum* (Levent/Pascual-Leone 2014) und stellen über Analysen konkreter Beispiele wie Inszenierungen oder speziellen Bildungsprogrammen hinaus kognitions- und neurowissenschaftliche Erkenntnisse zur Herstellung von Hands-On-Exponaten vor. Infrage gestellt wurde das museale Berührungsverbot auch durch KünstlerInnen und ihre Arbeiten. Mit Beispielen zeitgenössischer taktiler Kunst, ihrer institutionellen und ästhetischen Kritik beschäftigten sich bspw. Erkki Huhtamo (2008), Anne Cranny-Francis (2013) und Dorothee King (2014).

---

<sup>47</sup> Dazu, sich in digitale Modekörper in virtuellen Räumen einzufühlen, siehe Shinkle 2013.

Den auffordernden Charakter von Textilpräsentationen, nämlich berührt werden zu wollen, in Kunst und Architektur untersucht Nina Zschocke (2010). Erwähnen möchte ich noch Begleitpublikationen zu ausgewählten Ausstellungen über die Hautsinne (und nicht die Haut!), wie etwa *Tasten* in der Bonner Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1996 oder die Schau *Art & Fashion. Zwischen Haut und Kleid* im Kunstmuseum Wolfsburg 2011.

Der bis hier gegebene Forschungsüberblick hat die Funktion, die wichtigsten Schwerpunktfelder meiner Untersuchung vorzustellen. Weitere spezifischere Forschungsansätze und -literatur, die mir in der Argumentation und den Analysen als Bezugspunkte dienen, etwa zur Ausstellungstheorie, zur Puppen- oder Materialästhetik werden in den jeweiligen Kapiteln ausgeführt.

## 2. Arbeitsbegriffe und -definitionen

Wenn ich mit weniger geläufigen Begriffen wie Kleidermode, Modekörper oder Hautsinnen operiere oder klar zwischen Museum und Ausstellung unterscheide, besteht die Notwendigkeit, mein Verständnis von ihnen zu erläutern und die konkreten Diskurse und Theorien transparent zu machen, die ihnen zugrunde liegen. Statt Fachdiskurse umfassend oder gar vollständig wiederzugeben, handelt es sich um Arbeitsdefinitionen, die meine spezifische Perspektive markieren und mein Erkenntnisinteresse eingrenzen.

### 2.1 Über Kleidung sprechen: Kleidung, Mode, Kleidermode

Untersuchungsgegenstand der Arbeit sind Fashion Exhibitions, was ich mit Kleidermodeausstellungen übersetze. Genauer: Der Fokus liegt auf den Präsentationsmitteln und -weisen, die die vestimentären Exponate in die Wahrnehmung bringen, d. h. die Kleidungsstücke zeigen, und zwar teilweise auch als exponierte Modekörper. Außerdem verwende ich den Begriff Kleidermode und beziehe mich mit ihm auf Gertrud Lehnerts performativen Ansatz, der die Notwendigkeit von Inszenierungen von Kleidern an Körpern in Räumen für das Phänomen Kleidermode betont (siehe 2.2). Dabei konzentriere ich mich auf einen Teilaspekt ihrer Modetheorie, nämlich dass Kleidermode eine körperliche und ästhetische Praxis sei. Dieses Sprechen bzw. Schreiben über modische Kleidung und den Umgang mit ihr hat zur Folge, die darin getroffenen Unterscheidungen zwischen Kleidung, Mode und Kleidermode zu benennen; und sie von anderen ‚Kleiderwelten‘ abzugrenzen, die ebenfalls in Museumsausstellungen präsentiert, hier allerdings nicht dezidiert berücksichtigt werden wie bspw. Trachten oder Film- und Theaterkostüme.<sup>48</sup>

---

48 Tracht und Kostüm beschreiben spezifische vestimentäre Artefakte. Als Fachtermini haben die beiden letztgenannten Begriffe in Einzeldisziplinen wie der Volkskunde, Kostümkunde sowie der Kleiderforschung eine jeweils eigenständige Semantik entwickelt, sodass ihre Verwendung und Bedeutung von der in der Alltagssprache üblichen abweicht. Tracht wird entgegen seiner Wortherkunft – als „das, was getragen wird“ (Loschek 2011, 490) und somit „gleichbedeutend mit Kleidung“ (Zander-Seidel 2002a, 11) – mittlerweile als eine Spezialform der Kleidung definiert. Seit dem 19. Jahrhundert wird sie, auch in den frühen Modetheorien z. B. Theodor Vischers, Thorstein Veblens oder Georg Sommels, verstärkt von modischer Kleidung abgegrenzt. „[D]as Wort ‚Tracht‘ reduziert auf spezifische Varianten (regionale, volkstümliche Bekleidung, Berufskleidung)“ (Bovenschen 1997, 234). Es meint also anders als modische Kleidung all jene „vestimentären Erscheinungsformen, die regional oder national kodiert sind und sich durch die Stabilität ihrer Kodifizierung dem dauerhaften Wechsel zu entziehen versuchen“ (Wehinger 2002, 169).

Entgegen der heutigen Vorstellung vom Kostüm als einer zweiteiligen Damenoberbekleidung bestehend aus Jacke und Hose bzw. Rock sowie der Verwendung seit dem 19. Jahrhundert für „[...] Verkleidung, Maskenanzug, sowie Bühnen-, seit dem 20. Jh. auch [...] Filmkleidung“ (Loschek 2011, 338), war im ausgehenden 18. Jahrhundert Kostüm eine Bezeichnung für sowohl „historische und aktuelle Modekleidung“ (Zander-Seidel 2002a, 12). Im wissenschaftlichen Diskurs der frühen Kostümkunde wurde der Begriff Kostüm zunächst beinahe synonym zu Kleidung verwendet und bezog sich auf „(historische) Kleidung und Tracht der verschiedenen Völker in verschiedenen

Im gegenwärtigen alltäglichen deutschen Sprachgebrauch werden die Bezeichnungen Kleidung und Mode häufig synonym benutzt.

Dabei sind Modekleider ebenso wie Kostüm und Tracht Teilbereiche des übergeordneten Phänomens Kleidung. Ich orientiere mich an einer Definition der Kostümhistorikerin Jutta Zander-Seidel, der zufolge Kleidung

„[...] die umfassendste, übergeordnete Bezeichnung für alle Formen textiler Bedeckung des menschlichen Körpers [ist]. Das seit dem Mittelhochdeutschen nachweisbare Wort schließt alle denkbaren zeitlichen, funktionalen, sozialen und anlassbezogenen Ausformungen ein. Es umfasst Alltags-, Fest- und Sonderkleidung ebenso wie sämtliche Anwendungsbereiche von der Über-, Ober und Unterbekleidung bis zu Kopfbedeckung und Schuhen. Modische Spielarten sind ebenso einbezogen wie die Kleidung vergangener Epochen.“ (Zander-Seidel 2002a, 9)<sup>49</sup>

Kleidung ist somit der Oberbegriff für alle materiellen Artefakte, die erstens aus unterschiedlichen Materialien (in den meisten Fällen Stoffen, sogenannten Textilien) bestehen, deren Gestaltung auf den menschlichen Körper bezogen ist;<sup>50</sup> die zweitens Teil verschiedener Handlungen (sogenannter „vestimentärer Praktiken“ (König/Mentges/Müller 2015b, 9) sein können, die von sozialen, politischen, ökonomischen, religiösen, ästhetischen u. ä. Vorstellungen motiviert sind. Kleidung ist drittens unabhängig von Merkmalen, die sich aus bestimmten Funktionen oder Bedeutungen, aus Herstellungs-, Verwendungs- oder Präsentationsweisen herleiten. In diesem Sinne, mit dem Fokus auf die vestimentäre Materialität der Artefakte, verwende ich den Begriff Kleidung. Dazu synonym sind in der vorliegenden Arbeit Bezeichnungen wie Bekleidung, „vestimentäre Objekte“ (Barthes 1985) oder – wenn ich nicht dezidiert von einem konkreten Objekt der spezifischen vestimentären Form bzw. ‚Gattung‘ spreche<sup>51</sup> – Kleider.

---

Epochen“ (Loschek 2011, 338), bevor sich die Semantik mit einer zunehmend kunsthistorischen Perspektive „auf Formfragen verengte“ und Kleidung „zum stilgeschichtlichen Zeitphänomen“ (Zander-Seidel 2002a, 12) erklärte.

49 Eine Alternative zu dieser Objektgruppen auflistenden Bestimmung wären übergeordnete Kriterien, wie bspw. Silvia Bovenschen Definition, Kleidung sei die „allgemeine Bezeichnung für das Phänomen der Körperverhüllung und -schmückung“ (Bovenschen 1997, 234), wobei offen bleibt, ob Spielarten wie Tätowierungen, Piercings usw. darunter fallen.

Vom Sich-Kleiden als einem Verhüllen oder Bedecken des menschlichen Körpers zu sprechen, birgt m. E. die Gefahr einseitiger anthropologischer Interpretationen wie der, Bekleiden entspringe den „Urtrieben des Menschen“ (Loschek 2011, 379; vgl. u. a. Rudofsky 1974, 93 ff.). Dazu gehören, so Loschek, „Geltungs- und Nachahmungstrieb, Imponiergehabe, Spieltrieb und Schmuckbedürfnis, [...] kultisch-magische Motivationen“, von denen die ersten beiden auch die „Ursachen für das Verändern von Kleidung und somit der Mode“ (Loschek 2011, 379) seien.

50 Die Fertigung und Anordnung der Materialien beziehen sich immer in irgendeiner Weise auf den menschlichen Körper als die Vorstellung von einem „dreidimensionale[n] und bewegliche[n] Gebilde im Raum“ (Lehnert 1998a, 8).

51 Vor diesem Hintergrund meine ich mit der Bezeichnung Kleid ‚irgendein‘ Kleidungsstück – außer

Die Bandbreite dessen, was Mode im alltäglichen Sprachgebrauch sowie in wissenschaftlichen Diskursen bedeuten kann, möchte ich lediglich andeuten, indem ich exemplarisch einige Definitionen von Mode wiedergebe, die Gertrud Lehnert in einem ihrer Aufsätze auflistet. So könne Mode 1. „vestmentäre Objekte“, 2. das „Prinzip der Neuheit“, 3. den „Umgang mit Kleidern“ (Inszenierungen) sowie 4. die „Institutionen“, die an der Hervorbringung von ‚Mode‘ beteiligt sind, bezeichnen (Lehnert 2008, 89). Allein diese Auflistung zeigt deutlich, dass es wichtig ist, klar zu benennen, auf welche Teilaspekte ich mich konzentriere (nämlich hauptsächlich den Umgang mit Kleidern) und wie ich sie definiere, wenn ich von Mode und Kleidermode spreche.

Den Begriff Mode verwende ich nicht im alltäglichen oder umgangssprachlichen Sinn, wo er zumeist für die aktuell als neu geltende Kleidung (d. h. eine spezifische Gruppe vestimentärer Artefakte) gebraucht wird. Er steht vielmehr für das „Prinzip der Neuheit“ und des Ephemeren, und zwar unabhängig davon, ob es sich um Bekleidung oder andere Artefakte handelt, auf die es wirkt.<sup>52</sup> Kennzeichen modischer Phänomene ist, dass sie aufgrund von Wechseln oder Veränderungen als Neuheit bzw. Neues<sup>53</sup> und als vorübergehend (gültig) wahrgenommen werden. Weil sich das Modische – wie spätestens

---

ich markiere explizit, dass es sich um ein einteiliges Objekt der Oberbekleidung handelt, das in der westlichen Kultur vornehmlich weiblich kodiert ist.

52 Ich orientiere mich damit am französischen *la mode*, das historisch bereits eine ‚breitere‘ Semantik aufweist, mit der die zeitlich begrenzte Gültigkeit sowie die Vergänglichkeit vestimentärer Formen neben vielen anderen vorübergehenden Veränderungen materieller oder ideeller Art ausgedrückt wurde.

Die Bezeichnung *la mode*, von der das deutsche Wort abstammt, ist bereits seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert in Frankreich bekannt, wobei sich ihre Bedeutung mehrmals änderte, bis sie den Wandel bzw. die Veränderlichkeit von kollektiven Geschmack und Lebensweisen ausdrückte und schließlich mit dem ‚Neuen‘ bzw. der Neuheit assoziiert wurde (vgl. Robert 1985, 447). Darunter fielen ab der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts auch die sich verändernden Arten, sich zu kleiden (vgl. Wehinger 2002, 170), und sie waren bis ins späte 18. Jahrhundert nur ein Teilbereich der Mode (vgl. Esposito 2011, 605). Eine Verengung der Semantik des Wortes Mode auf modische, v. a. weibliche Kleidung (sowie ihre Herstellung, Distribution und Rezeption), d. h. eine Reduktion auf die Neuheit, den Wechsel und damit auch das Transitorische vestimentärer Artefakte fand im 19. Jahrhundert statt (vgl. Hollander 1995, 22). Inzwischen wird das Wirken dieser Prinzipien wieder unterschiedlichsten Bereichen der Lebens- und Alltagswelt zugestanden, wenn u. a. von künstlerischen, politischen oder wissenschaftlichen Moden die Rede ist. Verschiedene Moden können nunmehr zeitgleich Gültigkeit haben, sich in alle möglichen Richtungen ausbreiten (Trickle-Across) und Orientierungs- oder Bezugspunkt für Individuen und Gruppen sein.

Bei Mode als „omnipräsente[m] alltagskulturelle[m] Phänomen“ (Lehnert 2005, 252) spricht man auch von Lifestyles, wobei entsprechende Kleidung nur einen, wenn auch sehr wichtigen Teilbereich ausmacht. Lifestyles bzw. Lebensstile sind v. a. Konsumstile, wobei der Konsum von Dingen auf Zugehörigkeit und Abgrenzung abzielt und in dieser paradoxen sozialen Funktion der Mode ähnelt (vgl. Lehnert 2013, 29). Noch weiter geht der französische Soziologe und Philosoph Gilles Lipovetsky, indem er von der vollendeten Mode als einer Dynamik spricht, die inzwischen alle Bereiche der gegenwärtigen post- bzw. hypermodernen Gesellschaft mit ihren Prinzipien steuere, ohne dass es ein Außerhalb davon gibt (vgl. Lipovetsky 1987).

53 Zum Neuen vgl. u. a. Groys (1992); zur Erzeugung des Neuen in der Modenschau siehe Kühl 2015b.

Georg Simmel in seinem Aufsatz „Philosophie der Mode“ 1905 bemerkt – gegenüber Gegenständen und Inhalten indifferent verhält, ist seine einzige Konstante die Veränderung bzw. der Wandel selbst. In meinen Ausführungen beziehe ich mich auf Mode, auch im Sinne des Modischen, als eine „übergreifende Dynamik, die sich in verschiedenen Materialisierungen und Handlungen realisiert“ (Lehnert 2013, 15). Diese Dynamik (ihre Materialisierung) ist nicht auf Kleidung beschränkt, jedoch zeigt sie sich dort in ihrer verdichteten Form. Kleidermode ist eine mögliche konkrete materielle Realisierung des Modischen und seiner v. a. sozialen Funktionen, nämlich Zeichen der Zugehörigkeit und Abgrenzung/Individualität gleichermaßen zu schaffen (vgl. siehe z. B. Simmel 1986; Esposito 2004 u. 2011).

Kleidung, die unter dem Einfluss des Modischen steht und als solche materiell, medial, diskursiv sowie in Praktiken in Erscheinung tritt oder dies in der Vergangenheit tat, bezeichne ich als Kleidermode(n). Das ist zumindest zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein Großteil dessen, womit und wie sich die meisten Menschen kleiden.<sup>54</sup> Und auch bei den Kleidern, die in den von mir untersuchten Ausstellungen präsentiert wurden, handelt es sich zumeist um solche, die bereits als modisch galten, bevor sie in einem Museum wiederum ‚als Mode‘ ausgestellt wurden.

Seit wann Mode/das Modische begann, als Dynamik mit spezifischer sozialer Funktion auf Kleidung zu wirken, lässt sich aufgrund verschiedener Voraussetzungen sowie eines komplexen Zusammenspiels vieler Faktoren nicht eindeutig beantworten. Der Einfluss von Wandel, Neuheit und Vergänglichkeit auf Kleidung, ihre Wahrnehmung, Bedeutung, auf den Umgang mit ihr ist auf jeden Fall historisch spezifisch,<sup>55</sup> und sein Aufkommen, Entfalten und Ausbreiten in Bezug auf vestimentäre Formen ist mit bestimmten historischen Bedingungen und Entwicklungen verknüpft. Es sind soziale, kulturelle, ökonomische und technologische Veränderungen (vgl. z. B. Wilson 1989), die in Europa seit der frühen Neuzeit das Entstehen von vestimentären Objekten, deren Wahrnehmung und Bezeichnung sowie den Umgang mit ihnen als modisch (und damit als veränderlich, neu und vorübergehend gültig) geprägt haben. Lediglich schlagwortartig seien aus der Literatur einige Voraussetzungen und

---

54 Für Anne Hollander ist Kleidermode am Ende des 20. Jahrhunderts der „allgemeine Zustand aller westlichen Kleidung“ (1995, 23), der durch die „Wechselhaftigkeit des Urteils darüber, was richtig aussieht“ (ebd., 24) definiert sei und „ein verbindliches System der westlichen Eleganz“ (ebd., 31) schaffe. Davon zu unterscheiden sei lediglich „Nicht-Mode“ als die „Summe der anderen Entwicklungen von Kleidung und Schmuck, die überall auf dem Erdball konzipiert und fortgesetzt wurden“ (ebd.), kurz: traditionelle Bekleidung.

55 Weitestgehend Einigkeit herrscht in der Forschung darüber, dass das Phänomen Kleidermode nicht überhistorisch ist (vgl. u. a. Lehnert 2005, 251). D. h., es reicht bei Weitem nicht aus, sichtbare Veränderungen vestimentärer Artefakte chronologisch aneinanderzureihen, um von Kleidermode zu sprechen, wie Publikationen mit Titeln à la *20 000 Years of Fashion* (Boucher 1987) suggerieren.

zentrale Faktoren genannt: das sich seit dem Spätmittelalter durchsetzende Verständnis von Individualität;<sup>56</sup> der Wandel von einer stratifikatorischen zu einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft sowie eine zunehmend als kontingent erlebte Welt (vgl. Esposito 2004 u. 2011); die Verbürgerlichung der Mode sowie ihre Verschiebung hin zur Geschlechtermode (vgl. u. a. Vinken 1993; Hollander 1995);<sup>57</sup> die Industrialisierung und der Kapitalismus (Wilson 1989).<sup>58</sup>

Diese Faktoren und Entwicklungen haben spätestens seit dem 19. Jahrhundert zu einem manchmal ebenfalls als Mode bezeichneten, überaus wandlungs- und anpassungsfähigen System geführt, das die Produktion von Wechseln und die Zuschreibung von Neuheit bei vestimentären Objekten organisiert und weitestgehend lenkt. Einige AutorInnen sprechen dann von „fashion system“ (Kawamura 2004 u. 2005; vgl. auch Entwistle 2000a, 2) oder „Modesystem“ (z. B. Venohr 2010, 34; Loschek 2007a, 11f.; Lehnert 2013, 25f.).<sup>59</sup> Sie beziehen sich damit auf den umfassenderen modernen und globalen Kontext inklusive jener Institutionen und Industrien, die Kleiderwechsel produzieren, regulieren und verbreiten, indem sie materielle Kleidervariationen hervorbringen, die sie als neu markieren und kommentieren.<sup>60</sup> Ich verwende für diese Verschränkung von Menschen, Maschinen, Stoffen,

---

56 Gemeint ist damit, Einzigartigkeit und Abgrenzung von anderen überhaupt zu denken und darüber hinaus als positiv, erstrebenswert und dynamisch zu betrachten; sowie die Möglichkeit, Individualität durch äußere Zeichen, so auch Kleidung, zum Ausdruck zu bringen; wobei sich die äußerlich sichtbaren Formen und Bedeutungen beständig verändern können und nicht, wie in stabilen ständischen Ordnungen, konstant bleiben (vgl. u. a. Lipovetsky 1987; Hollander 1995). Kleidung und ihre (Formen)Wechsel schaffen und kennzeichnen Individuen (vgl. Lehnert 1998a, 7).

57 Spätestens seit dem 18. Jahrhundert erfüllen modische Kleider nicht nur den paradoxen sozialen Anspruch, Individualität und Zugehörigkeit auszudrücken, sondern sie konstituieren von nun an Identitäten als primär geschlechtliche, im Sinn der heterosexuellen Norm (vgl. u. a. Vinken 1993). Dabei wird Kleidung zum äußeren Zeichen eines in seiner Unterschiedlichkeit als natürlich gedachten männlichen oder weiblichen Körpers: „Mode [...] kreiert die Geschlechtskörper, von denen wir täglich umgeben sind, denn den nackten Körper der Menschen um uns und seine Geschlechtsorgane sehen wir ja gewöhnlich nicht, sondern deren Substitute: die modischen Indikatoren des Geschlechts [...]“ (Lehnert 2005, 259)

58 Das meint neue Verfahren der Herstellung, Verarbeitung und Vermarktung seit dem 19. Jahrhundert, die zur Entstehung von exklusiver Haute Couture, die die Strategien der Kunst für sich adaptiert, sowie mit der Konfektion zur Demokratisierung der Mode (und damit zur Massenmode) führten (vgl. u. a. Lipovetsky 1987).

59 Der Singular täuscht über die Vielfalt und Unterschiede hinweg, wer was wie für wen herstellt und steuert; es ist schon lang nicht mehr die Pariser Haute Couture ausschließlicher Motor. „[N]icht nur die Kleider selbst, sondern auch die Produktion und Distribution, die Organe, die über sie berichten, die Werbung und damit die textliche und bildliche Präsentation, die Trägerinnen und deren Gebrauch von Kleidern unterscheiden sich erheblich, je nachdem, ob es sich – beispielsweise – um die unterschiedlichsten Kaufhausmoden, um Designermoden in Flagship Stores oder um die Haute Couture handelt.“ (Lehnert 2006, 10) Unterschiede herrschen auch, welche Segmente der Kleidermode in Museen und Ausstellungen gezeigt werden: selten sind es „Kaufhausmoden“, oft Designermoden, Prêt-à-porter und Haute Couture, also High Fashion.

60 Eine wichtige Rolle innerhalb dieses Systems, so Gertrud Lehnert, übernehme „die Modeindustrie [...], sämtliche Institutionen also, die Kleider als Mode produzieren und in Umlauf bringen, d. h. mit anderen Worten: sie zur Mode ernennen [...]“ (Lehnert 2008, 85).

Kleidungsstücken, Bildern, Ereignissen und Texten den Begriff Kleidermodesystem. Es handelt sich um systematische Zuschreibpraktiken bzw. Zuschreibungsversuche sowie Bilder- und Ereignisproduktionen.<sup>61</sup> Wenn die Kleidermodeindustrie systematisch Veränderungen und Neuheiten schafft und behauptet, dies zu tun, haben diese Akte ‚Folgen‘, produzieren also Wirkung und Wirklichkeit: etwa die hergestellte Bekleidung, Bedeutungen modischer Kleidung, ständig „neue Redeweisen“ (Bovenschen 1997, 236) sowie kulturelle, insbesondere körperliche Praktiken und mediale, v. a. visuelle ‚Formate‘.<sup>62</sup> Wenn nicht gar die Fashion Exhibitions selbst, so sind bzw. waren zumindest die meisten Ausstellungsstücke Teil dieses Systems.

Im vorangegangenen Abschnitt habe ich Kleidermode nicht als bloß modisch deklarierte vestimentäre Artefakte definiert, sondern unter dem Begriff all jene Erscheinungsformen einbezogen, auf die Diskursivierungen des Kleidermodesystems sowie Kodierungen und Dekodierungen der TrägerInnen und BetrachterInnen bezogen sind. Die Komplexität des Kleidermodesystems wenigstens kurz angedeutet zu haben und im Hinterkopf zu behalten, ist mir wichtig. Denn im Folgenden verlasse ich die Makroebene, um mich einem theoretischen Konzept von Kleidermode zuzuwenden, das für den Aspekt des Hautsinnlichen, den ich in der vorliegenden Arbeit untersuche, ein zentraler Bezugspunkt ist, weil in ihm die Relation von Körper und Kleid bestimmt wird.

## 2.2 Kleidermode als körperliche und ästhetische Praxis

Eine Theorie der Kleidermode, die dieses Wechselspiel ‚heranzoomt‘, welches vom Kleidermodesystem diskursiviert und dem auch im Alltag Bedeutung zugeschrieben und Lesbarkeit zugestanden wird,<sup>63</sup> und es als Inszenierung bzw. Aufführung definiert, hat die Kulturwissenschaftlerin Gertrud Lehnert seit den späten 1990er Jahren entwickelt und sukzessive erweitert.<sup>64</sup> Im Vergleich zu anderen Realisierungen des Modischen in bzw. als

---

61 Z. B. die Konstruktion spezifischer, ereignishafter Atmosphären in Modenschauen vgl. Kühl 2015b.

62 Wie Modenschauen oder Schaufenstergestaltungen, deren Erscheinungsformen ständig Transformationen durchlaufen und weitere, neue Phänomene wie Online-Shopping, Modeblogs und -vlogs, Fashion Short Films generieren. Gleiches gilt auch für Fashion Exhibitions seit den 1970ern.

63 Die Crux vieler anderer (Kleider)Modetheorien ist, dass sie v. a. soziale Funktionen und Mechanismen sowie die Zeichenhaftigkeit und Bedeutungen vestimentärer Moden untersuchen und die elementare Beteiligung des Körpers daran vernachlässigen. Dabei muss zunächst überhaupt etwas Wahrnehmbares vorhanden sein, das vom Kleidermodesystem mit seinen AkteurInnen und ‚Ritualen‘ als modisch diskursiviert oder mit dieser oder einer anderen Bedeutung rezipiert werden kann. „Mode wird immer erst *im Gebrauch* mit einer Bedeutung versehen, die je nach Kontext sehr schnell wieder wechseln kann oder ohnehin uneindeutig bleibt.“ (Lehnert 2008, 216; kursiv i. O.) Das geschieht v. a. in visuell wahrnehmbaren Formaten, d. h. in Körper- und Bildpraktiken wie Modenschauen, Fotografien und Videos, Zeitschriften, Blogs usw. Was in diesen Ereignissen und v. a. in den Bildmedien in die Sichtbarkeit gebracht und diskursiviert wird, sind letztendlich inszenierte Materialitäten, und zwar nicht nur vestimentäre, sondern auch körperliche.

64 Im Folgenden führe ich die Aspekte ihrer Theorie aus, die für meine Fragestellung relevant sind.

„Interaktion zwischen Menschen und Dingen“ (Lehnert 2013, 14) sei das Wechselspiel von Körper und Artefakt bei der Kleidermode besonders ausgeprägt: „[E]rst im Zusammenspiel von Kleid und Körper entsteht Mode.“ (Lehnert 2013, 7) Konstitutiv für Kleidermode sei somit ein „spezifischer Umgang mit vestimentären Artefakten [...]“ (ebd.), der aus einem Kleidungsstück ein Stück oder einen Moment Kleidermode machen kann. Dieser Umgang hat als „Modehandeln“ (Lehnert 2013, 15) Aufführungscharakter und umfasst, selbst Modekörper zu sein sowie den eigenen und andere Modekörper sowohl in ihrer Phänomenologie und Ästhetizität als auch in ihrer Semiotizität wahrzunehmen.

Wie ich bereits in der Einführung und im Forschungsüberblick erwähnt habe, handelt es sich um eine Theorie vor dem Hintergrund des *performative turn*,<sup>65</sup> die im Wesentlichen darlegt, wie Kleidermode überhaupt in die sinnliche Wahrnehmung gebracht wird (nämlich qua Inszenierung und Aufführung<sup>66</sup>) und welche Materialitäten (nämlich Körper, Kleid und Raum) dafür konstitutiv sind: „Nur durch ihr Inszeniertwerden, ihr Aufgeführtwerden an Körpern und in Räumen werden die Kleider/die Objekte im eigentlichen Sinn zur Mode.“ (Lehnert 2004, 265; 2013, 8)<sup>67</sup> Kleidermode ist von Strategien der Verkörperung abhängig, bei denen vestimentäre Objekte räumlich sowie zeitlich an und mit Körpern zur Aufführung kommen und modische Szenen hervorbringen – sei es im Alltag auf der Straße, im Büro, in der Umkleidekabine oder bei Modenschauen, Fotoshootings sowie in Ausstellungen. Damit den bekleideten Körpern zum einen vom Kleidermodesystem, zum anderen von den TrägerInnen wie auch den ZuschauerInnen Bedeutungen zugeschrieben werden können, müssen Körper und Kleid zunächst qua Handlungen (wie das Tragen, durch Gesten und Posen usw.) in die Wahrnehmung gebracht werden.

Den performativ hervorgebrachten und wahrnehmbar gemachten bekleideten Körper bezeichnet Lehnert als „Modekörper“, der „mehr ist als die Summe seiner Teile“ (Lehnert 2013, 51). Er entsteht aus bzw. in einer wechselseitigen Produktivität: „Der Körper belebt die

---

65 Spätestens ab den 1980er Jahren werden in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen Theorien zu Handlungsvollzügen und daran beteiligten bzw. dafür notwendigen materiellen Voraussetzungen (z. B. Körper) entwickelt. Gertrud Lehnerts Ansatz spezifiziert das gendertheoretische Konzept Judith Butlers sowie den theaterwissenschaftlichen Ansatz einer Ästhetik des Performativen (vgl. u. a. bei Fischer-Lichte 2004) für die Kleidermode. Auf die Notwendigkeit des Aufgeführtwerdens von Kleidern an Körpern für die Mode weist vor ihr bereits 1863 Charles Baudelaire hin (vgl. Baudelaire (1988, 38). Zur produktiven Wechselbeziehung zwischen Körper und Kleid im Wandel der vestimentären Moden am Beispiel von Werken der bildenden Künste vgl. Anne Hollander 1993.

66 Dem liegt das Verständnis zugrunde, dass es sich bei Aufführungen um einmalige, vorübergehende Ereignisse handelt, bei denen qua Materialitäten im Tun etwas zur Erscheinung gebracht und Bedeutung erzeugt wird (vgl. Lehnert 2006, 19; zum erweiterten Aufführungsbegriff vgl. Fischer-Lichte 2004 u. 2005a).

67 „Auf dem Bügel oder im Regal ist kein Kleidungsstück interessant, ja, man kann sich fragen, ob es da überhaupt schon *Mode* ist. Es muss getragen, durch Körper (seien es lebende Menschen oder unbelebte Puppen) und im Raum inszeniert werden [...]“ (Lehnert 2003, 216; kursiv i. O.)

Kleidung kraft seiner eigenen Dreidimensionalität und Beweglichkeit; er allein vermag das Kleid adäquat (als Mode) zu inszenieren.“ (ebd., 56) Das sind im Idealfall lebende und bewegliche Körper, die das Kleid tragen, aber auch – und das ist in Ausstellungen die Regel – Puppen und „Kleiderständer mit gewissen körperähnlichen Dimensionen“ (ebd., 55; vgl. auch 2003, 261 u. 2012b, 267ff.).<sup>68</sup> Zugleich erzeugt das Kleid, wird es von einem Menschen oder einer Puppe getragen und kann seine Gestaltung, seine Machart entfalten, einen ganz spezifisch geformten, räumlich ausgedehnten oder eingeschränkten Körper, der mit dem ‚vorgängigen‘ unbekleideten (etwa dem anatomischen oder bei Puppen dem fragmentarischen oder zusammengesetzten) nicht mehr viel zu tun hat.<sup>69</sup> Es gibt also auch eine „körperbildende Kraft der Kleidung“ (ebd., 56), die teilweise auch in Ausstellungen in den Vordergrund rückt (siehe 5.1). Es entsteht ein Modekörper, in welchem Kleid und Körper als miteinander verbunden in Erscheinung treten; und zwar als etwas, als das sie vorher und einzeln nicht wahrgenommen werden konnten (vgl. ebd., 36 u. 57). Auch die Displaystrategien der besprochenen Ausstellungen machen deutlich, dass es vielfach einen großen Unterschied in der Wirkung und Wahrnehmung macht, ob und wie ein Kleid als ‚leere Hülle‘ (5.3) oder als Teil eines Modekörpers wahrgenommen wird und welche ästhetischen Erfahrungen naheliegen.

Kleidermode ist nicht nur eine Körperpraxis, die spezifische Modekörper performativ hervorbringt. „Körper und Kleid sind auf den verschiedensten Ebenen von Fühlen, Sehen, Wahrnehmen und Handeln miteinander verbunden.“ (Lehnert 2013, 51) Kleidermode ist aufgrund ihrer Verwobenheit mit dem Körper auch eine ästhetische Praxis. Mit ästhetisch meine ich nicht die Lehre vom Schönen, sondern in Anlehnung an das griechische *aisthesis* die (sinnliche) Wahrnehmung, deren unterschiedliche Spielarten und Formen die TrägerIn als Modekörper an sich erfährt oder als ZuschauerIn an anderen erlebt.<sup>70</sup> Zwar haben vestimentäre Artefakte aufgrund ihres Materials und ihrer Verarbeitung bestimmte sinnlich

---

68 Insofern bezeichne ich die bekleideten Mannequins und Schneiderbüsten in Ausstellungen ebenfalls als Modekörper (siehe 5.1), auch wenn sie sich teilweise länger und kontinuierlicher zu sehen geben als bspw. ‚lebendige‘ Modekörper. Zugleich bringen einzelne Displays das Konzept Modekörper und seine Grenzen zum verschwimmen, wenn materielle Artefakte zwar räumlich, dreidimensional, jedoch ohne Körper ausgestellt werden (siehe die Beispiele in 5.3 und 7.2).

69 Mit dieser Perspektive widerspricht Gertrud Lehnert der Annahme, Kleidung zeige einen ‚natürlichen‘, v. a. geschlechtlichen Körper an, verweise auf ihn oder bringe etwas anderes Vorgängiges oder Inneres (wie eine Persönlichkeit) zum Ausdruck. Vielmehr bringe Kleidermode bestimmte Körperkonstruktionen, d. h. Formen und Bilder „fiktionaler Körper“ (Lehnert 2003, 216; auch 2001b) im Moment der Inszenierung hervor.

70 Der körperliche Umgang mit vestimentären Artefakten sowie der Modekörper und die damit verknüpften Wahrnehmungen legen es nahe, Kleidermode als ein multisensorisches Phänomen zu begreifen und das Spektrum der sinnlichen Wahrnehmungsformen über das Visuelle hinaus zu erweitern. Hörbare, riechbare, spürbare, in seltenen Fällen sogar gustatorische Qualitäten (vgl. Trosse 1994) von Kleidungsstücken gewinnen an Bedeutung, wecken jedoch ebenso wie das intersensorische Erleben nur langsam das Interesse der Modeforschung.

wahrnehmbare Eigenschaften, die auch in beschränktem Maße gesehen, gefühlt, gehört oder gerochen werden können, ohne dass die Kleider von einem Körper getragen werden. Jedoch werden sie erst im Moment der Inszenierung mit dem Erscheinen eines Modekörpers in die Wahrnehmung von TrägerIn und ZuschauerIn gebracht. Offensichtlich sind visuelle Merkmale des Modekörpers, seine flächigen oder dreidimensionalen Formen wie etwa Silhouetten, die qua dieser Inszenierung in die Wahrnehmung gelangen und häufig stärker als andere sinnlich wahrnehmbare Qualitäten Bedeutungen vermitteln (sollen) – sei es innerhalb des Kleidermodesystems, im Alltagshandeln oder als das, was zum Gegenstand wissenschaftlicher Analysen wird.

Teil des Modekörpers und seiner Inszenierung ist ebenfalls der unmittelbare Kontakt, die direkte Verbindung von Körper und Kleid im „Fühlen“ (Lehnert 2013, 55ff.). Vor allem das Tragen von Kleidern in und als (Selbst)Inszenierungen erweitert die vorrangig visuelle um die taktile Wahrnehmung (vgl. Lehnert 2001a, 532). Sabine Trosse bezeichnet diese Wahrnehmungsform in einem Aufsatz übergeordnet als „Kinästhetik“ (Trosse 1994, 64), die sie in motorisch und haptisch/taktil unterteilt: „Auf der Ebene des motorischen Bewegens wirken die Schnittführung sowie die Beschaffenheit der Stoffe auf die Wahrnehmung. Die haptische Ebene der Berührung, des Tastens ist dagegen vorwiegend durch die Stoffe selbst geprägt.“ (ebd.) Sie ist damit eine der wenigen, die das mir wichtige Moment überhaupt berücksichtigt und ansatzweise systematisiert. Jedoch verwendet sie mit „Kinästhetik“ eine Begrifflichkeit, die m. E. ungenau ist,<sup>71</sup> weswegen ich vom Hautsinnlichen spreche und für das Phänomen Kleidermode eine andere, v. a. heuristische Differenzierung vornehme, nämlich in Spüren, Bewegen und Berühren unterteile. (siehe 2.3) Die Unterscheidung steht einer phänomenologischen Tradition näher als sinnesphysiologischen oder wahrnehmungspsychologischen Differenzierungsversuchen und lässt Überlappungen zwischen den Sinnen ebenso zu wie zwischen den genannten hautsinnlichen Modalitäten selbst. Damit gemeint ist vor dem Hintergrund leibtheoretischer Ansätze z. B. bei Maurice Merleau-Ponty (vgl. Merleau-Ponty 1966) oder Hermann Schmitz (zusammengefasst vgl. Schmitz 2011) die subjektive, (eigen)leibliche und intersensorische Erfahrung der Wahrnehmung u. a. von Gegenständen oder Personen. Für die Kleidermode sind verschiedene Konstellationen denkbar, wer oder was zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung mit ‚hautsinnlichem Anteil‘ werden kann und welche „Aktivitäten [...] Subjekte in

---

71 Trosse folgt in ihrem Aufsatz dem Fünf-Sinne-Modell, wobei sie für die Hautsinne eine Unterscheidung in haptisch/taktil und motorisch trifft (vgl. Trosse 1994, 63). Den gesamten Bereich des Fühlens bezeichnet Trosse fälschlicherweise als Kinästhetik, womit laut Duden die Lehre vom Bewegungssinn gemeint ist, d. h. die „Fähigkeit, die Bewegungen seiner Körperteile unbewusst zu kontrollieren und zu steuern“ (Duden 2016a).

Bezug auf diesen Gegenstand ausüben“ (Küpper/Menke 2003, 10) können. Das können zunächst etwa vestimentäre Artefakte am eigenen Leib oder der eigene Modekörper sein. Diese können von innen gespürt, von außen berührt und/oder in Bewegung wahrgenommen werden – etwas, das ich im nächsten Unterkapitel genauer ausführe. Das tatsächliche (eigen)leibliche Empfinden von Regungen, Gefühlen, Bewegungen und Richtungen kann dabei die materiellen Körpergrenzen überschreiten und Dinge an der Oberfläche sowie außerhalb des Körpers umfassen – sie können gewissermaßen ‚einverleibt‘ werden, wie ich im übernächsten Abschnitt (2.4) erläutere. Neben auffälligen Empfindungen wie der von Umberto Eco eingangs geschilderten Enge der Blue Jeans gehört dazu auch, wenn Kleidungsstücke zur Gewohnheit geworden sind, was sich z. B. in ihrer eher unscheinbaren Gegenwart bemerkbar machen kann (vgl. Hahn 2015, 33). Oder es zeigt sich in routinierten Interaktionen, wofür ein Beispiel aus Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* angeführt werden soll, auch wenn weit vom Körper abstehende Kleider und Accessoires aktuell eher selten sind: „Eine Frau hält ohne jede Berechnung zwischen der Feder ihres Hutes und Gegenständen, die sie zerknicken könnten, einen Sicherheitsabstand ein, sie hat es im Gefühl, wo die Feder ist, wie wir fühlen, wo unsere Hand ist.“ (Merleau-Ponty 1966, 172)

Zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung kann im Fall der Kleidermode außerdem auch etwas oder jemand werden, der außerhalb des wahrnehmenden, erlebenden Subjekts AkteurIn der Inszenierung oder Aufführung ist. Hat die ästhetische Erfahrung dann eine empfundene, jedoch nicht tatsächlich erlebte ‚hautsinnliche Komponente‘ für die ZuschauerIn, bezeichne ich die „Aktivitäten“, die „Subjekte in Bezug auf diesen Gegenstand ausüben“ (Küpper/Menke 2003, 10), übergeordnet als Einfühlung, genauer: in vielen Fällen als einführendes Sehen. (siehe dazu 2.3) Monika Wagner zufolge bedeutet, etwas „einfühlungsästhetisch“ zu erfahren, es „mit eigenen Vorstellungen und Assoziationen – und seien sie noch so klischeehaft – zu belegen“ (Wagner 2015, 273). Dazu kann gehören, Erfahrungen, Empfindungen, Gefühle, das Bild vom eigenen Körper auf bzw. in ein äußeres Objekt zu projizieren (vgl. Fontius 2001, 122 u. 131). Ebenso kann etwas Äußerliches als bewegt wahrgenommen werden und bspw. ein Bewegungsgefühl evozieren, was dann als motorische Einfühlung zu bezeichnen wäre (ebd.).

### **2.3 Das Hautsinnliche. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung**

Nach den bisherigen Andeutungen trete ich nun noch einmal einen Schritt zurück und erläutere: Was genau meine ich, wenn ich vom Hautsinnlichen spreche? Und welche Charakteristika des Hautsinnlichen, seiner unmittelbaren sowie visuell vermittelten

Wahrnehmung sind relevant für die vorliegende Untersuchung, die ihren Anfang im Berührungsverbot im Museum hat; die in der Kleidermode als ästhetischer Praxis einen hohen Grad an Hautsinnlichkeit v. a. für die Trägerin ausmacht; die annimmt, das Hautsinnliche der Kleidermode und vestimentärer Exponate ließe sich (nicht nur) in Ausstellungen im Visuellen darstellen; und die schließlich behauptet, es gäbe bei der Kleidermode ein „taktilen Wissen“ (Mark 2012)?

Die Bezeichnung „Hautsinne“ im Plural habe ich von Claudia Benthien (2001) übernommen und verwende sie als Oberbegriff für eine Vielzahl von Wahrnehmungsformen (an, auf und mit) der Haut am gesamten Körper.<sup>72</sup> Damit grenze ich mich von der gängigen Sprechweise vom Tastsinn im Singular ab, bei der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert die Vielfalt des Hautsinnlichen auf das aktive Tasten v. a. mit der Hand reduziert und die übrige Haut als passiv empfindend abgewertet wird (vgl. Benthien 2001, 226 u. 235f.).<sup>73</sup> Mit Bezeichnungen wie Hautsinne und Hautsinnlichkeit markiere ich meine Perspektive zugleich als kulturwissenschaftliche,<sup>74</sup> die auch auf eine Aufwertung dieses in der Kulturgeschichte häufig als niedrigsten angesehenen Sinns zielt. Er galt im Vergleich zu den anderen Sinnen etwa aufgrund seiner Unmittelbarkeit im Mittelalter als am wenigsten tugendhaft (vgl. Benthien 2001, 224); oder versprach seine Uneindeutigkeit bereits für Platon nur einen geringen Erkenntnisgewinn, weshalb in seiner Theorie das Auge den Wettstreit der Sinne gewann (vgl. ebd.; Böhme 1996, 198). Es ließe sich provokant formulieren: In leichter Abwandlung setzen sich diese Haltungen in der modernen Museumsinstitution fort und helfen, das für BesucherInnen geltende Berührungsverbot zu legitimieren.

Damit sind bereits zwei Merkmale des Hautsinnlichen von insgesamt drei angedeutet, die für meine Untersuchung wichtig sind. Erstens: „Während das Visuelle nur Repräsentationen zeigt und mithin täuschbar ist, beglaubigt allein der Tastsinn die Materialität der Dinge und damit ihre Realpräsenz“. (Benthien 2001, 233) Hartmut Böhme bringt es auf die Formel: „Was tastbar ist, existiert.“ (Böhme 1996, 187) Hautwahrnehmungen, so schreibt Niklaus

---

72 Ich beziehe mich weder auf die Haut als Sinnesorgan noch als Motiv noch als Metapher (z. B. als Grenze, Oberfläche, Hülle, vgl. dazu Geissmar-Brandt 2002.). Zu den in historisch variablen Vorstellungen über die Haut vgl. u. a. Benthien 2001; speziell zur frühen Neuzeit siehe auch Zeuch 2003.

73 Keinesfalls einheitlich verwendet werden in den den Wissenschaftsdisziplinen wie auch in manchen einzelnen Texten Begriffe wie haptisch/Haptik, taktil/Taktilität, Fühlen, Tasten/Tastsinn, Spüren, Berühren/Berührung, was für Irritationen und Unschärfen im Verständnis sorgt. Mit dem Oberbegriff Hautsinnliches hoffe ich, Probleme dieser Art zu umgehen. Tauchen in Zitaten Wörter wie haptisch, taktil, Fühlen oder Tastsinn auf, so beziehen sich die beschriebenen Eigenschaften, Qualitäten usw. zumeist auf das Hautsinnliche.

74 Sie unterscheidet sich klar von einer naturwissenschaftlichen, etwa die physiologische Unterteilung in fünf verschiedene Zellarten in den Hautschichten für Druck, Vibration usw., die auf physikalische Reize reagieren.

Largier, stünden folglich „für die Authentizität der Erfahrung, die Präsenz oder Unmittelbarkeit des Bezugs zu den Dingen und [zu] sich selbst“ (Largier 2008, 48). Für die vorliegende Arbeit ist das insofern relevant, weil es die Tangibilität, d. h. die Berühr- bzw. Greifbarkeit der Dinge ist, die im modernen Museum (qua Verbot) außer Kraft gesetzt ist, bei gleichzeitiger materieller Anwesenheit.<sup>75</sup> Für die Kleidermode ist wichtig, dass modische Kompetenzen, v. a. jene zu hautsinnlichen Modalitäten und Qualitäten, leiblich erworben und angeeignet werden (müssen). Das setzt stets die Realpräsenz der Kleidungsstücke und einen wie auch immer gearteten Umgang mit ihnen voraus, bevor sie im Alltag an anderen, in Museumsausstellungen oder in den Fotostrecken in Journalen und Blogs sehend zu spüren sind. (zu diesem Körperwissen, das häufig implizit ist, siehe 2.4)

Zweitens: Man könne „nicht *etwas spüren*, ohne zugleich *sich zu spüren*“ (Böhme 1996, 204; Hervorhebung i. O.). Diese doppelte, gleichzeitig Erfahrung von Berühren und Berührtwerden im hautsinnlichen Kontakt hat eine wichtige Funktion für die in dem Fall leibliche Selbstwahrnehmung des Subjekts (vgl. Benthien 2001, 240; Böhme 1996, 204; für Kleidermode, vgl. Lehnert 2013, 52). Dabei fällt das, was in der abendländischen Philosophie häufig voneinander getrennt oder in der modernen Vorstellung vom Sehen als Gegensatz gedacht wird – Aktivität und Passivität, Produktion und Rezeption, Subjekt und Objekt, Innen und Außen, Körper und Geist (vgl. Largier 2008, 44) –, im Ereignis hautsinnlicher Wahrnehmungen in eins. Etwa dann, wenn ich Modekörper bin: mich und, manchmal auch (als) das Kleid spüre, es bewege und berühre und von ihm bewegt und berührt werde. Diese Doppelung prägt alle drei der von mir genannten Modalitäten. Die meiste Zeit geschieht dies, ohne dass es der TrägerIn bewusst ist. Statt dauerhafte Präsenz zu erleben, kommt es in inmitten alltäglicher Unauffälligkeit eher zu Präsenzmomenten.

Drittens: Im Unterschied zu den weniger gravierenden Unschärfen anderer sinnlicher Wahrnehmungen sei die „Uneinheitlichkeit und Undeutlichkeit“ (Largier 2008, 48) des Hautsinnlichen besonders offensichtlich. Aufgrund seiner „Vielfalt“ fehle ihm etwa die „Fokussiertheit des Blicks und die Ordnung des Wortes“ (Largier 2010, 109; vgl. auch Benthien 2001, 19). Diese epistemologische Unschärfe wurde in der Vergangenheit oft als eine Begründung angeführt, das Hautsinnliche gegenüber den anderen Sinnen abzuwerten, sei die jeweilige Stellung eines Sinns in der Hierarchie doch davon abhängig, wie sehr er objektivierbare und sprachlich mitteilbare Erkenntnis ermögliche (vgl. Benthien 2001, 224). Das bedeutet: ein Wissen, das sich auf hautsinnliche Wahrnehmungen bezieht bzw. in diesen gründet, ist zwar grundsätzlich möglich und vorhanden. Ihm wird aber häufig ein

---

<sup>75</sup> Das Museum wirbt mit eben der Realpräsenz der ausgestellten Dinge für sich, was impliziert, dass diese auf irgendeine Weise von BesucherInnen auch ‚gesehen‘ oder ‚gespürt‘ werden kann.

geringer epistemologischer Wert zugewiesen, möglicherweise auch deswegen, weil es schwer zu versprachlichen ist.<sup>76</sup> Auch meine behelfsmäßige Unterscheidung der Phänomene in drei Modalitäten (Spüren, Berühren, Bewegen) und ihre klare Benennung hebt die vorhandenen Unschärfen und Überlappungen sowohl zwischen ihnen als mit anderen sinnlichen Wahrnehmungen nicht auf.

Die von mir hier grob vorgenommene Differenzierung des Hautsinnlichen und seine weitere ausführlichere Konturierung in den Kapiteln 5-7 anhand konkreter Displays erfolgt entlang drei verschiedener Wahrnehmungsmodalitäten, anstatt bspw. Kategorien für hautsinnlich wahrnehmbare Eigenschaften vestimentärer Objekte zu entwickeln wie weich, kratzig usw. Wichtig für eine derartige Bestimmung ist, wie sich das Hautsinnliche in und als Wahrnehmungen realisieren und wie es zunächst im unmittelbaren körperlichen Kontakt möglich werden kann. Zu bedenken sind dabei verschiedene Relationen von Körper und Kleid, die den Umgang mit vestimentären Objekten sowie die Inszenierung und Wahrnehmung des Modekörpers prägen.<sup>77</sup> Die drei Modalitäten Spüren, Berühren und Bewegen bezeichnen in meinem Verständnis Arten des Umgangs sowie des Wechselverhältnisses von Kleid und Körper, die sich in der subjektiven Erfahrung sowie in ihrer phänomenologischen Beschreibung (auch mit anderen Sinnesformen) oft überlagern. Es sind, so ließe sich pointieren, jene „Aktivitäten“, die „Subjekte in Bezug auf“ – in diesem Fall vestimentäre – „Objekte“ im unmittelbaren, d. h. physischen Kontakt „ausüben“ (Küpper/Menke 2003, 10) und die sich zwischen ihnen ereignen können und als sinnlich wahrnehmbar erfahren werden. Zunächst aus der Sicht der TrägerIn:

**Spüren** verstehe ich als die hautsinnlichen Wahrnehmungen, die man beim Tragen eines Kleidungsstückes erlebt, sprich: wenn man ‚in‘ ihm steckt, es einen umhüllt, umschließt, man Modekörper ist. Wo und wie liegt es auf dem oder am Körper auf? Mit welcher Schwere oder Leichtigkeit? Welche Räumlichkeit bzw. Relation zum Raum schafft bzw. hat der Modekörper? Erzeugt er (das Gefühl von) Enge oder Weite? Für das Spüren sind das

---

76 Hartmut Böhme zufolge sei es Aufgabe der Kulturwissenschaften, „eine angemessene Beschreibungssprache für die qualitative Seite des Taktile“ (Böhme 1996, 191) zu entwickeln. Für Kleidermode und den Modekörper zeigt die eingangs zitierte Passage aus Umberto Eco's „Lendendenken“, wie schwierig es ist, die vielen verschiedenen, an unterschiedlichen Stellen des Körpers mitunter gleichzeitig hautsinnlich wahrgenommenen Empfindungen zu beschreiben. In meiner Arbeit untersuche ich hingegen die Möglichkeiten und Grenzen ihrer Zeigbarkeit. Dabei sehe ich mich allerdings ebenso mit der Schwierigkeit der Versprachlichung konfrontiert.

77 Diese Unterteilung ist eine vorläufige und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Zudem schließt die hauptsächlich aus heuristischem Grund vorgenommene Trennung Überlappungen nicht aus, was auch an einigen der besprochenen Displays gezeigt werden kann. Für einige dieser Modalitäten findet sich in der Literatur die Klassifizierung als haptisch, für andere als taktil. Wegen ihrer uneinheitlichen Bedeutungen vermeide ich es, die Begriffe haptisch und taktil einzelnen Modalitäten zuzuordnen.

Verhältnis, der unmittelbare Kontakt von dreidimensionalem Körper und Kleidungsstück sowie die Verbindung beider zum Modekörper zentral. Es ermöglicht u. a., das Material, die Verarbeitung des vestimentären Objekts (z. B. seinen Schnitt) leiblich zu erfahren. (siehe Kapitel 5)

Die Trägerin oder der Träger kann das Hautsinnliche im **Bewegen** empfinden, das ich nicht auf das Motorische beschränke, so wie Sabine Trosse es tut (vgl. 1994, 64); wengleich ich darin mit ihr übereinstimme, dass dadurch v. a. die „Schnittführung und die Beschaffenheit der Stoffe“ (ebd.) in die Wahrnehmung gelangen. Unter Bewegen erfasse ich mit Martin Allenspachs (2013) Konzept von Kinästhetik der Kleidermode zweierlei: zum einen das vestimentäre Objekt, das durch den Kontakt mit dem Körper bzw. Körperpartien in Bewegung versetzt wird, indem es z. B. schwingt, sich auffaltet oder ausdehnt; zum anderen, wie sehr der Modekörper Bewegungen zulässt, einschränkt oder vorgibt, wenn etwa ein Bleistiftrock die Schrittgröße beim Gehen beeinflusst. (siehe Kapitel 6)

**Berühren** definiere ich als Modalität für all jene Wahrnehmungen, die sich aus dem unmittelbaren Kontakt ergeben, ohne das Kleidungsstück dafür selbst tragen zu müssen. Dabei geht es sehr häufig um Materialeigenschaften, die mit den Händen wahrgenommen werden, die sich dem Kleidungsstück intentional von außen nähern. Das entspräche dem reduzierten Verständnis von Haptik als aktiver ‚Hand-Habung‘ (vgl. Benthien 2001, 235f.). Ebenfalls darunter fällt, nicht-intentional berührt zu werden, wenn einen etwa im Vorübergehen ein Kleidungsstück mit einer anderen TrägerIn streift. Zwar kommt es beim berührenden Umgang mit dem Kleidungsstück zu einem direkten Kontakt von Körper bzw. Haut und Kleid, jedoch wird dabei nicht immer qua Aufführung ein Modekörper im engeren Sinne kreierte oder ist daran beteiligt.<sup>78</sup> (siehe Kapitel 7)

In der Aufführung von Kleidern an Körpern in Räumen kann das hautsinnliche Empfinden für die Trägerin (als Modekörper) alle drei Modalitäten/Ebenen unmittelbar umfassen – gesetzt den Fall, es handelt sich um einen lebendigen Menschen. Ohne selbst Modekörper sein und sich als solcher inszenieren zu müssen, kann sich das Berühren realisieren.

Bis zu einem gewissen Grad sind die Modalitäten und die hautsinnlichen Empfindungen, die sie ermöglichen, auch für Außenstehende erfahr- und vorstellbar, wenn sie einen ‚anderen‘ Modekörper erleben und ästhetisch erfahren, dass dieser spürt, (sich) bewegt oder berührt. Ich habe es bisher übergeordnet als Einfühlung bezeichnet, wenn die ZuschauerIn neben

---

<sup>78</sup> Dieser Umgang ist genau genommen nicht in allen Fällen ein Modehandeln. Zwar kommt es zu Interaktionen zwischen Menschen und vestimentären Objekten, jedoch nicht zwangsläufig zur Inszenierung bzw. Aufführung eines Modekörpers oder seiner Wahrnehmung durch eine Trägerin oder Zuschauerin.

anderen, v. a. visuellen Wahrnehmungen dabei auch das Gefühl hat, hautsinnlich zu empfinden, ohne in tatsächlichem physischen Kontakt mit dem Gegenstand zu sein. Weil diese Wahrnehmung von Modekörpern und vestimentären Objekten ‚von außen‘ und ‚mit den Augen‘ auch in Kleidermodeausstellungen die Regel ist und weil ich davon ausgehe, dass BesucherInnen beim „look [...] in terms of [...] wearability“ (Wilson 2005, 231) nicht nur visuelle Formen und Farben sehen, ist es erforderlich, für diese ästhetischen Erfahrungen ein Modell anzubieten, das die ‚Lücke‘ zwischen Visualität und Hautsinnlichkeit zu schließen vermag.<sup>79</sup> Unter dem Oberbegriff der Einfühlung subsumiere ich in dieser Arbeit Erfahrungen wie Identifikation, Projektion und taktile Visualität (Haptic Vision) und definiere im Folgenden letztere.

Hartmut Böhme schlägt vor, alle sinnlichen Wahrnehmungen als „Abkömmlinge des Tastens“ (1996, 194) zu begreifen, so auch den „Blick als eine Art abgeleiteten Tastsinn“ (ebd., 201).<sup>80</sup> Während die von mir ebenfalls unter dem Oberbegriff der Einfühlung subsumierten Konzepte der Identifikation oder Projektion in der bisherigen Theoriebildung kaum bis gar nicht das Überlappen sinnlicher Wahrnehmungen thematisieren, tun dies Überlegungen zur „haptic vision“ bzw. „haptic visuality“ (Marks 2000 u. 2002; Pattison 2007).<sup>81</sup> So beschreibt „taktile Visualität“ (Hoormann 2007), Anne Hoormann zufolge, eine „Form des Sehens, die über das Optisch-Erfassbare hinaus auch andere Sinne anspricht“ (ebd., 102) und bei der „die Augen gleichsam als Organe des Tastens fungieren“ (ebd.; vgl. auch Marks 2002, 2).<sup>82</sup> Diese spezifische Stoßrichtung Hartmut Böhmers, Anne Hoormanns, Laura Marks u. a. sind zugleich Versuche, die mit dem Okularzentrismus etablierte scharfe Trennung und die epistemologische Hierarchisierung von Augensinn und Hautsinnen aufzuheben, kurz: die

---

79 Ich verwende übergeordnet den Begriff der Einfühlung, den ich bereits auf Seite 21 definiert habe.

80 Spuren für das Sehen als Berühren fänden sich in der Sprache: „Wörter für Blickereignisse [...] [sind] durchsetzt von der Semantik des Tastsinns und des leiblichen Spürens“ (Böhme 1996, 205).

81 Haptic Vision ließe sich als ein mögliches Konzept für eine „phänomengerechte Wahrnehmungstheorie“ (Böhme 1996, 206) auffassen, die Böhme bereits in den 1990ern fordert. Bezugspunkte für Böhme, Marks (2000 u. 2002) und Pattison (2007) sind: historische Wahrnehmungstheorien etwa der Sensualismus im 18. Jahrhundert, dessen Vertreter Berkeley, Condillac, Herder – ich vereinfache stark – das Sehen als Tasten begriffen (eine Idee, die bereits bei Lukrez angelegt ist); phänomenologische Leibtheorien, v. a. jene von Maurice Merleau-Ponty; religiöse Praktiken und Erfahrungen; die multisensorischen Erfahrungen beim Filmschauen, was v. a. in den Film- und Medienwissenschaften als Immersion theoretisiert wird; die aus Alois Riegls Untersuchung antiker Kunst (1966; erstmals 1897/98) abgeleiteten Konzepte optischer und taktile Visualität.

82 Wahrnehmung so ‚überlappend‘, d. h. multimodal zu erfahren, wird oft auch als Synästhesie/synästhetisch bezeichnet und trafe etwa auf die Definition im Aristotelischen Sinne zu: „Synästhetisch‘ wahrnehmen heißt [bei Aristoteles, K.W.], bei der Wahrnehmung von etwas Wahrnehmbarem sich an etwas momentan nicht Wahrgenommenes zu erinnern und dieses mit wahrzunehmen [...]“ (Zeuch 2003, 70) Aufgrund seiner komplizierten Begriffs- und Verwendungsgeschichte ebenso wie seiner viel breiteren Semantik als die von mir definierte Einfühlung (Schnittstelle Visualität und Hautsinnlichkeit), habe ich mich dagegen entschieden, von Synästhesie zu sprechen. Zur Synästhesie siehe u. a. Paetzold 2003.

„optical visibility“ (Marks 2002, 3) aufzubrechen und die Multisensorik zu erweitern. D. h., „man [...] sieht, was zugleich ein Spüren ist“ (Böhme 1996, 196). Dabei geht es nicht um das intellektuelle Erkennen z. B. im Bild dargestellter Berührung im Zuge eines Sehaktes. Es handelt sich um die Wahrnehmung von Gegenständen und Eigenschaften, bei der die BetrachterIn zeitgleich ‚zusätzliche‘ Wahrnehmungsformen erlebt bzw. leiblich empfindet, ohne dass dafür die zusätzlichen ‚Sinnesorgane‘ im funktionalen Sinne tatsächlich aktiv sind. Die Haptic Vision ist eine Form ästhetischer Erfahrung der Materialität von etwas, bei der die Betrachterin leiblich affiziert ist, indem sie – so schreibt Laura Marks, v. a. taktil und kinästhetisch empfinde (vgl. Marks 2002, 2) – und zwar allein durch das Sehen.<sup>83</sup> Diese besonderen ‚zusätzlichen‘ hautsinnlichen Wahrnehmungen speisen sich größtenteils aus dem Wissen von und den Erinnerungen an vorangegangene(n) Erfahrungen; etwa solche, bei denen die Hautsinne unmittelbar daran beteiligt waren und das Auge z. B. für eher „irrelevante visuelle Reize wie Texturen“ (Schawelka 2002, 32) erst geschult werden musste.

#### **2.4 Hautsinnliches als modische Kompetenz und implizites Wissen**

Relevant ist eine Arbeitsdefinition des Begriffs Wissen<sup>84</sup> zunächst für folgenden Teilaspekt der vorliegenden Untersuchung. Kleidermode ist als körperliche und ästhetische Praxis auch ein „Alltags-Handeln“ (Lehnert 2013, 26), bei dem Wissen als „modische Kompetenz“ (ebd.) für die TrägerIn ebenso eine entscheidende Rolle spielt wie für die ZuschauerIn. Die Kompetenz schließt neben anderen Wahrnehmungsformen auch hautsinnliche ein. Das evoziert die Frage, wie hautsinnliches Wissen zum einen erworben und wie diese Kompetenz zum anderen als Einfühlung (wie z. B. Haptic Vision) ‚abgerufen‘, angewendet und aktualisiert werden kann.

Voraussetzung für ästhetische Erfahrungen im Sinne einer Einfühlung, etwa der Haptic Vision, (d. h. in der ausschließlich visuellen Wahrnehmung zusätzlich Hautsinnliches ohne den unmittelbaren Kontakt von Kleid und Körper zu empfinden) sind vormals gemachte hautsinnliche Erfahrungen, die erinnert bzw. die gewusst werden. Sie sind Teil eines

---

<sup>83</sup> Marks grenzt die Haptic Vision ab von der Identifikation (mit dem symbolisch Repräsentierten), die die Distanz benötige (vgl. Marks 2002, 5f.). Ich arbeite hingegen mit Einfühlung als Oberbegriff und subsumiere darunter sowohl die Haptic Vision (bei der v. a. die Phänomenologie z. B. des Materials, einer Oberfläche erlebt wird) als auch Identifikation und Projektion.

<sup>84</sup> Der Begriff Wissen, so die HerausgeberInnen des Bandes *Wissen in Bewegung*, sei „diffus und unbestimmt“ (Ammon 2007, 9), so dass „häufig nur allgemein von Wissen die Rede ist“ (ebd., 11). Je nach Disziplin fallen die Definitionen unterschiedlich aus: So ist z. B. in erkenntnistheoretischen Positionen der Philosophie mit Wissen zumeist ein kontextunabhängiges, abstraktes, „idealisiertes System“ (ebd.) gemeint. Wissen kann darüber hinaus als eine Ressource, das Ergebnis von Lernprozessen, eine „Information mit Wert“ (Herbst zitiert nach Gottschalk-Mazouz 2007, 28) verstanden werden oder aus soziologischer Perspektive als „sozial vermittelte[r] [...] Sinn“, der „Handeln leitet“ (Knoblauch 2008, 466).

umfangreichen praktischen und ästhetischen Wissens, das sich in dem Fall aus dem direkten körperlichen Umgang mit realpräsenten vestimentären Objekten generiert, wenn diese im physischen Kontakt gespürt, berührt und bewegt werden. Es handelt sich dabei u. a. um Praktiken, die durch nachahmendes Lernen erworben werden. Dieses Erfahrungswissen kann das (zukünftige) „Modehandeln“ einer Person prägen und Wahrnehmungen, Handlungen, Interpretationen und Bedeutungen beeinflussen<sup>85</sup> – und zwar in beidem Rollen: als TrägerIn sowie als ZuschauerIn, wozu auch BesucherInnen in Museumsausstellungen gehören. Ich betrachte dieses Wissen von bzw. über hautsinnliche(n) Empfindungen als einen Teilaspekt „modische[r] Kompetenz“,<sup>86</sup> wie sie Gertrud Lehnert skizziert:

„Aus der Verbindung von objektiven Fakten und subjektiver Erfahrung, die immer auf individuellem Vorwissen basiert, entsteht modische Kompetenz – als Form impliziten Wissens. Erst diese Kompetenz erlaubt das Entziffern modischer Zeichen [...], die Einordnung anderer Menschen sowie aktueller wie vergangener Stile, von Preisen, Qualitäten, sozialem Status der Mode und der Menschen. Sie ermöglicht vor allem auch die Fähigkeit, sich selbst zu kleiden: sich in und außerhalb von Trends und Subkulturen zu situieren, zu unterschiedlichen Anlässen angemessen aufzutreten, die eigene Persönlichkeit zur Erscheinung zu bringen, abzuwägen und am Ende solche Produkte zu auswählen, die zu ihr „passen“, Kleider und Accessoires individuell (kreativ) zu kombinieren [...].“ (Lehnert 2013, 35f.)

„[T]actile knowing“ (Pattison 2007, 55), „taktiles Wissen“ (Mark 2012) oder in meiner Terminologie hautsinnliches Wissen, das ich hier knapp skizzieren möchte, taucht in dieser Aufzählung nicht explizit auf. Den gegenseitigen Einfluss von „Fühlen“ und „Wissen“ attestiert Lehnert an anderer Stelle:<sup>87</sup> „Fühlen“ und das Wissen der Mode, d. h. „modische Kompetenz“, seien „unlöslich“ miteinander „verbunden und beide wirken wechselseitig aufeinander ein [...]“ (Lehnert 2013, 61).

Wie die meisten anderen Facetten der modischen Kompetenz ist auch das Wissen von hautsinnlichen Wahrnehmungsmodalitäten und -qualitäten in seiner Erscheinungsweise häufig implizit.<sup>88</sup> Mit Bezugnahme auf Michael Polanyis Konzept vom impliziten Wissen heißt

---

85 Ein historisches Beispiel für modische Praktiken und Kompetenzen wäre etwa das Kleiderraffen und wie es sich verändert hat – etwas, das Regina Lösel untersucht hat (vgl. Lösel 2013).

86 Kompetenz meint hier ein individuelles *knowing how* (etwa in Abgrenzung zu einem *knowing that*, vgl. dazu Ryle 1949), ein Können bzw. eine „Könnerschaft“ (Neuweg 1999) und ist mehr mit dem Tun und der Anwendung als dem (Drüber-)Sprechen verbunden.

87 Ohne jedoch genauer zu erläutern, worin er besteht (lediglich, dass beides im Habitus Bourdieuscher Prägung münde, vgl. Lehnert 2013, 35f.).

88 Implizites Wissen bezeichnet weniger eine bestimmte Wissensform als vielmehr eine „Seins- und Erscheinungsweise von Wissen, die verschiedene Formen des Wissens gemeinsam haben“ (Ernst/Paul 2013, 12). Am einflussreichsten für die Unterscheidung in explizites und implizites Wissen waren die Schriften Gilbert Ryles (1949) und Michael Polanyis (1966, dt. 1985).

das: Es handelt sich um „praktisches Wissen“ (Polanyi 1985, 16), wozu die Ausübung verschiedener Fähigkeiten, der Gebrauch von Dingen sowie sinnliche Wahrnehmungen als „die reduzierteste Form impliziten Wissens“ (ebd.) gehören. Implizites Wissen wird durch Erfahrung erworben. Im Fall der Kleidermode sind das die Interaktionen mit den vestimentären Objekten und das Wahrnehmen und Erleben von sich und anderen als Modekörper.

Polanyi vertritt, ähnlich wie bspw. viele Phänomenologen, die These, dass bei allem Wissen der Körper mit im Spiel sei, weil allein schon der Zugang des Menschen zur Welt stets ein körperlicher sei.<sup>89</sup> „Da unser Körper bei der Wahrnehmung von Gegenständen eine Rolle spielt, hat er an unserem Wissen von den äußeren Objekten teil.“ (Polanyi 1985, 33)<sup>90</sup> Was bedeutet das für die hautsinnlichen Wahrnehmungen? „[B]ei einem Akt impliziten Wissens [verschieben wir, K.W.] unsere Aufmerksamkeit *von* etwas *auf* etwas anderes [...]“ (ebd. 19; Kursivierung i. O.) Im Fall sinnlicher Wahrnehmungen (so auch hautsinnlicher, möchte ich ergänzen) sei die Aufmerksamkeit von somatischen Vorgängen bestimmt, die jedoch nicht als solche empfunden werden, weil die Aufmerksamkeit *von* den somatischen Prozessen weg *auf* die Wahrnehmung äußerer Dinge und ihrer Qualitäten gelenkt werde (vgl. ebd., 21f.). „Der Umstand, daß wir uns äußeren Dingen zuwenden, indem wir unseres Körpers gewahr werden, legt es nahe, die Reichweite unserer Körperempfindungen auszuweiten.“ (ebd., 23) Das ist z. B. dann der Fall, wenn wir Modekörper sind.<sup>91</sup> Indem wir uns visuell, hautsinnlich etc. nicht bloß als anatomischen Körper wahrnehmen, sondern als dieses Dritte, das wir zusammen mit dem Kleid entstehen lassen, bilden, ja sind, „könnten wir sagen, daß wir uns die Dinge einverleiben [...] oder umgekehrt, daß wir unseren Körper soweit ausdehnen, bis er sie einschließt und sie uns innewohnen“ (ebd., 24).<sup>92</sup> Das meint,

---

89 Vgl. z. B. Merleau-Ponty 1966.

90 Implizites Wissen ist somit immer ein Körperwissen, weil es körperlich erworben wird (sei es im Umgang mit oder die sinnliche Wahrnehmung von Dingen); weil der Körper als Träger/Speicher dieses Wissens fungiert („Körpergedächtnis“, Ernst/Paul 2013, 13); weil er an der Aktualisierung beteiligt ist.

Nicht alles Körperwissen ist jedoch implizit, wie etwa die Unterscheidung von Reiner Keller und Michael Meuser zeigt: Körperwissen meine 1. Wissen über den Körper, 2. Wissen des Körpers (und hier ist das meiste tatsächlich implizit) und 3. den Wissen kommunizierenden Körper (vgl. Keller/Meuser 2011). Zum Körperwissen siehe auch Hirschauer 2008 und Alkemeyer 2010.

91 Wie unter 2.3 angeführt lassen hautsinnliche Wahrnehmungen uns die „Realpräsenz“ der Dinge und dadurch zugleich das eigene leibliche Sein in der Welt erfahren, wodurch sich Grenzen und Dichotomien wie Innen-Außen, Subjekt-Objekt, Produktion-Rezeption verflüssigen. Das trifft in besonderem Maße zu, wenn wir TrägerInnen sind und uns als Modekörper aufführen.

92 Polanyi spricht von Einfühlung (im Original: *indwelling*) – ebenfalls eher im Sinne einer Wahrnehmungskategorie und nicht als moralische, psychische oder soziale Begrifflichkeit – und setzt implizites Wissen damit gleich (vgl. Polanyi 1985, 24f.). Einfühlung sei „die Grundlage aller Beobachtung“ (ebd.). „Damit [mit der Verschiebung der Aufmerksamkeit von etwas auf etwas anderes, K.W.] gelang uns eine Integration von Einzelmerkmalen zu einer kohärenten Einheit, der unsere Aufmerksamkeit gilt. Solange wir nicht auf die einzelnen Merkmale als solche achteten,

„wie wir unseren Körper als die äußeren Dinge empfinden, denen wir uns von ihm aus zuwenden“ (ebd.). Im Sinne der weiter oben beschriebenen „Undeutlichkeit“ des Hautsinnlichen spürt der oder die TrägerIn darüber hinaus im Kontakt mit dem Kleid seinen bzw. ihren eigenen Körper, ohne als Modekörper diese Grenze immer klar ausmachen zu können. Auch vom Standpunkt der ZuschauerIn oder AusstellungsbesucherIn ließe sich die Einfühlung als ein ästhetisches Erleben, evtl. auch als Einverleibung fassen, indem sich das leiblich wahrgenommene hautsinnliche Empfinden bspw. darin ‚äußert‘, an dem betrachteten Kleidungsstück bestimmte Qualitäten wahrzunehmen. Oder auch, sich mit einem ‚anderen‘ Körper (bzw. Modekörper) zu identifizieren und einzelne seiner Features zu imaginieren, nachzuempfinden oder selbst im Tun zu imitieren.

Häufig wird implizites Wissen darüber definiert, nicht (verbal) artikulierbar zu sein:<sup>93</sup> Es sei, so Michael Polanyi, eine „Tatsache, daß wir mehr wissen, als wir zu sagen wissen“ (ebd., 14).<sup>94</sup> Dieses Mehr an Wissen lasse „sich nicht in Worte fassen“ (Polanyi ebd., 17) oder nur sehr beschränkt. „[I]n anderen Zeichenhandlungen“ sei es „dagegen leichter auszudrücken“ (Ernst/Paul 2013, 13), etwa dem „Benennen-durch-Zeigen“ (Polanyi 1985, 15). Das ist für meine Untersuchung relevant, geht es in ihr zum einen doch hauptsächlich um die Materialität vestimentärer Exponate in Ausstellungen und wie sie wahrgenommen werden; und zum anderen, weil ich das Zeigen analysiere, also das In-die-Wahrnehmung-Bringen qua Inszenierung mit entsprechenden Mittel. Gerade die Undeutlichkeit und Unschärfe hautsinnlicher Modalitäten und Empfindungen mag es schwer bis unmöglich erscheinen lassen, sie (befriedigend) in Worte zu fassen, womit das Wissen von ihnen bzw. diesen Erfahrungen auf jeden Fall implizite Anteile enthält.<sup>95</sup> An der kurzen Passage aus Umberto Ecos „Lendendenken“, mit der ich die Arbeit eingeleitet habe, zeigt sich jedoch beispielhaft ein Versuch, eine Sprache dafür zu finden. Und so ist kritischen Lektüren von Polanyis Theorie insofern zuzustimmen, dass zu unterscheiden sei, ob Wissen, das als implizites erscheint, expliziert werden könne (etwa durch die Beteiligten selbst oder Außenstehende wie die WissenschaftlerIn) oder ob es tatsächlich nicht-  
vermochten wir sie nicht zu identifizieren. Wenn wir aber jetzt diese Integration von Einzelheiten als Verinnerlichung betrachten, gewinnt sie einen positiveren Charakter.“ (ebd., 25) Das meint, „daß wir diese Dinge nicht mehr als solche beobachten, sondern ihrer im Zusammenhang der aus ihnen gebildeten komplexeren Entitäten gewahr werden. Daraus ersehen wir, daß wir die Bedeutung solcher umfassenderen Entitäten nicht durch den bloßen Blick auf die Dinge, sondern durch Einfühlung verstehen.“ (ebd.)

93 Vgl. dazu z. B. den Sammelband mit dem sprechendem Titel, *Was sich nicht sagen lässt* (Bromand 2010).

94 Ich schließe mich Neuweg an, der in seiner Analyse von Polanyis Erkenntnis- und Wissenstheorie schreibt: „Mit Polanyis „tacit knowing“-Konzept verknüpft sich keinerlei Abwertung artikulierten oder insbesondere wissenschaftlichen Wissens.“ (Neuweg 1999, 139)

95 Inwiefern sie sich in Ausstellungen möglicherweise leichter zeigen lassen und welche Grenzen der Zeigbarkeit es gibt, soll im Abschnitt II der Arbeit vorgestellt werden.

explizierbar sei (vgl. Collins 2010, 4).<sup>96</sup> Für meinen Untersuchungsgegenstand sind bspw. Materialangaben in Objekttexten ein Beispiel dafür, das ästhetische Empfinden verbal nur sehr begrenzt zum Ausdruck zu bringen. Das heißt bei Weitem nicht, dass ich etwas untersuche, das gar nicht kognitiv oder intellektuell fassbar ist.

Ich möchte den Fokus auf das richten, was häufig ‚still‘ vorausgesetzt wird;<sup>97</sup> was zugleich schwer, kaum oder gar nicht mitteilbar, genauer in Worten ausdrückbar ist und teilweise als einführender Erfahrungsmodus im Museum auch nicht erwünscht ist (vgl. die Zitate in der Einführung) – und somit häufig gar nicht in den Ausstellungstexten zum Hören oder zum Lesen auftaucht. Es geht um die Angebote, die Displays (auch) unterbreiten, und zwar hinsichtlich eines Wissens, das erstens gezeigt und gesehen, das gefühlt, nachempfunden, mit den Sinnen und dem Körper wahrgenommen werden kann; das zweitens nicht unbedingt statisch, fixierbar oder dauerhaft ist. Zu untersuchen, welche Wahrnehmungsangebote die Displays den BesucherInnen machen *können*, ist nicht damit gleichzusetzen, bestimmte universelle Wirkungen der Displays zu behaupten, d. h., dass alle BesucherInnen das Arrangement tatsächlich so und nicht anders erleben würden.

## 2.5 Museum, Ausstellung, Arrangement

Wesentlich knapper lassen sich an dieser Stelle die folgenden drei Begriffe und ihre Bedeutung für die vorliegende Arbeit umreißen: Museum, Ausstellung und Arrangement. Notwendig ist dies trotzdem, weil Museum und Ausstellung nicht nur in der Alltagssprache häufig synonym verwendet werden.<sup>98</sup> Dabei bezeichnen sie Anke te Heesen zufolge „unterschiedliche Präsentationsweisen“, die auch historisch betrachtet andere Ursprünge bzw. Traditionen aufweisen und die erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts zusammengefunden hätten (vgl. te Heesen 2012, 14f.), als aktuelle Gegenstände sowie neuartige, experimentelle Gestaltungsweisen aus dem Ausstellungswesen verstärkt in

---

96 Uneinigkeit herrscht über die Explizierbarkeit impliziten Wissens, das körperliches/leibliches Empfinden, so auch sinnliche Wahrnehmungen und ästhetische Erfahrungen betrifft, indem es entweder – wie Christoph Ernst und Heike Paul Diana Taylor zitieren – per se nicht narrativ zugänglich sei (vgl. Ernst/Paul 2013, 14); oder Harry Collins zufolge zumindest nicht vollständig artikulierbar sei (vgl. Collins 2010).

97 Es sei bspw. an Adelheid Rasches Einschätzung erinnert, die ich bereits in der Einführung zitiert habe: „Im Museum präsentierte Kleidung führt bei vielen Besuchern zu einer wesentlich größeren Identifikation. [...] Das Gesehene wird oft unmittelbar mit persönlichen Erfahrungen in Verbindung gebracht und in sehr individueller Weise interpretiert.“ (Rasche 1998, 219)

98 So stiftet selbst die Lektüre wissenschaftlicher Beiträge mitunter Verwirrung, wenn von einigen VerfasserInnen die Ausstellung, von anderen das Museum bspw. als Dispositiv, Ritual, Handlungs- oder Erfahrungsraum bezeichnet wird. Zum Kunstmuseum als Ritual vgl. u. a. Duncan 2000; zur Ausstellung als Ritual vgl. Hantelmann/Meister 2010a. Der Begriff Dispositiv wird im Foucaultschen Sinne gebraucht, für das Museum z. B. in der Negation bei Déotte 2010. Zum Museum als Erfahrungsraum vgl. u. a. Staupe 2012.

Museumspräsentationen implementiert wurden. Der Unterschied zwischen Museum und Ausstellung sei Anke te Heesen folgender:

„Das Museum ist ein Ort, an dem dekontextualisierte Objekte in neuer Ordnung zusammengestellt, aufbewahrt und präsentiert werden. Die Ausstellung setzt Objekte und ihre zahlreichen Bedeutungen in den Raum, hat eine veranschaulichende Funktion und ermöglicht eine vergleichende Betrachtung. Die Idee des Museums besteht in der bewahrenden, kanonisierenden Akkumulation, die der Ausstellung dagegen im temporären Wettbewerb.“ (te Heesen 2012, 191)

Sofern ich nicht über einen konkreten Ort bzw. eine ‚verortbare‘ Einrichtung etwa in einem Gebäude spreche und diese namentlich nenne wie z. B. das Victoria and Albert Museum in London oder das Musée des Arts Décoratifs in Paris, meine ich mit dem Begriff Museum übergeordnet und allgemein eine kulturpolitische Institution.<sup>99</sup> Das ist das Museum spätestens seit dem 19. Jahrhundert, zunächst in Europa, und seine Entstehung ist unmittelbar verwoben mit der Moderne sowie der Idee vom Nationalstaat (vgl. Vedder 2005, 148). In dieser modernen Form sowie in Abgrenzung zu vergangenen oder anderen Sammel- und Präsentationsformen ist es gekennzeichnet von 1. einer politisch motivierten,<sup>100</sup> öffentlich zugänglichen Präsentation, etwa einer Sammlung (bzw. einzelner Objekte daraus) – etwas, das – mit sehr wenigen früheren Ausnahmen – im 18. Jahrhundert begann (vgl. z. B. Vedder 2005). Zusammen mit seinen ‚Vorformen‘ wie den Kunst- und Wunderkammern ist es 2. ein „Ort [...] der Ästhetik und des Wissens“ (Vedder 2005, 149) mit historisch unterschiedlichen Praxen und Formen der Wahrnehmung und der Erkenntnis. Es fungiert 3. als ein Ort der „Repräsentation“ (vgl. te Heesen 2012, 23) bspw. von Ordnungssystemen, Wissen und anderer übergeordneter Ideen (wie Kunst, Technik, Naturgeschichte, Heimat usw.) qua konkreter Gegenstände.

Mit dem Begriff Museum schwingt in der vorliegenden Arbeit immer auch eine kritische Sicht auf die Autorität und Macht von Einrichtungen mit, die diese Bezeichnung tragen. Das betrifft zunächst die Macht darüber, welche Gegenstände und Themen für sammlungs-, erforschungs- und ausstellungsrelevant gehalten werden sowie die Entscheidung darüber, wie und von wem das getan werden sollte. Kleidermode im Museum liefert selbst ein ganz konkretes Beispiel für die genannten Punkte: Erstens blieb sie aufgrund bereits genannter Vorbehalte lange Zeit von einer institutionellen Musealisierung ausgeschlossen. Und

---

99 Zur Geschichte des Begriffs Museums und der damit bezeichneten Orte wie dem antiken Musensitz, der Studierstube oder der als Museum bezeichneten Publikationen vgl. u. a. Findlen 1989; Blank/Debelts 2002; Vedder 2005; te Heesen 2012. Zur Komplexität des Untersuchungsgegenstands Museum vgl. Baur 2010.

100 Der Impuls zur Gründung kann vom Staat bzw. den politischen Machthabern kommen oder kann, wie inzwischen häufiger geschehen, die Initiative von Privatpersonen oder Unternehmen sein.

zweitens drehten sich viele der Diskussionen in den vergangenen Jahren um die Frage, wer Kleidermodeausstellungen über welches Thema und mit welchen Dingen kuratieren sollte – ob DesignerInnen, KulturwissenschaftlerInnen oder doch Fachleute zur materiellen Kultur. Kurz: wessen Kompetenz und Expertise zählen und sich repräsentiert finden dürfen. In den Debatten wird bspw. „curatorial integrity“ (Steele 2008, 18) und „museum integrity“ (Menkes 2007, o.S.) gefordert und etwa vorgeschlagen „to dare to be didactic, so that museum fashion is less of a designer love fest and more of a learning curve“ (ebd.). Solche Forderungen implizieren Vorstellungen vom ‚idealen‘ oder ‚richtigen‘ Museum:<sup>101</sup> ob es sich etwa um einen Lernort oder Musentempel (Spickernagel/Walbe 1976; Hochreiter 1994), *Erlebnispark* oder *Bildungsstätte* (Schneede 2000), ein Experimentierfeld, ein Labor, ein Wissenschafts- oder Diskussionsforum, einen Schau- oder Erfahrungsraum handeln soll.<sup>102</sup> Während die genannten Bezeichnungen die Institution Museum grundsätzlich affirmieren, kann sich Kritik an ihr gegen das Kanonische, ‚die‘ Wissenschaft (vgl. te Heesen 2012, 174) sowie das Dauerhafte und die Ewigkeit richten, von dem viele Museen behaupten, sie würden dafür stehen.<sup>103</sup>

Die Macht der Institution zeigt sich außerdem in ihrem Einfluss, spezifische *Museum Bodies* (Leahy 2012) hervorzubringen, um ihre ‚Aufgabe‘ den BesucherInnen gegenüber zu erfüllen, und sie zu informieren, zu bilden, zu erziehen, zu belehren, zu ‚besseren Menschen‘ zu machen usw. D. h. Macht, ganz konkrete körperliche Praktiken zu regeln und zu bestimmen, was BesucherInnen in Museumsausstellungen (nicht) tun sollen und dürfen. Und zu versuchen, ideale, d. h. erwünschte Verhaltensweisen z. B. qua Gestaltung, Aufsichten und Besucherordnung um- bzw. durchzusetzen. Dazu gehören „different modalities of looking, walking, hearing, sitting and talking (but less frequently touching, tasting or smelling“ (ebd., 3).<sup>104</sup> Die vorliegende Arbeit versucht zu zeigen, wie eine dieser Regeln, für die das Museum

---

101 In Theorie und Praxis finden sich viele verschiedene Museumsideale und -konzepte (vgl. u. a. te Heesen 2012), die v. a. das ‚historische Erbe‘ des 19. Jahrhunderts entweder verteidigen oder es überwinden wollen. Zentrale Begrifflichkeiten, um die Debatten, was ein Museum sei und tun sollte, bis vor Kurzem kreisten, sind Bildung, Wissen, Lernen in Opposition zu Unterhaltung, Spektakel, Erlebnis und fokussieren somit häufig pädagogische, didaktische und/oder epistemische Argumente anstatt bspw. affektiver, emotionaler oder ästhetischer Kriterien (vgl. z. B. Bäumler 2004).

102 Zugleich sind dies auch Konzepte, mit denen Einrichtungen teilweise explizit ihr Selbstverständnis beschreiben. Hier sei auf das ModeMuseum Antwerpen hingewiesen, das sich selbst als ein Labor für Ausstellungsexperimente versteht (vgl. Horsley 2014c, 80).

103 Weitere negative Bilder wären jene von der „Überfülle“, der „Verstaubtheit“ (te Heesen 2012, 10), oder der Langeweile (vgl. Tyradellis 2014). Auch die Metapher vom Friedhof, die Steele für Kleidermode im Museum ebenfalls in Anschlag bringt (siehe S. 4 der vorliegenden Arbeit), ist in der Vergangenheit bereits häufiger bemüht worden, u. a. 1923 von Paul Valéry und 1953 Theodor W. Adorno (vgl. Vedder 2005, 175).

104 Dominantes Vorbild ist und bleibt auch für viele andere Museumsarten das Kunstmuseum, auch was das Verhalten der BesucherInnen anbelangt. Siehe Leahy 2012 oder Bourdieu/Darbel 2006.

als ‚moderne Erfindung‘ auch steht, nämlich das Berührungsverbot, mit den Displays und Wahrnehmungsmöglichkeiten in Kleidermodeausstellungen verschränkt ist.

Das Ausstellen ist eine von verschiedenen Aufgaben und Tätigkeiten des modernen Museums und die nach außen am stärksten sichtbare.<sup>105</sup> Tony Bennett zufolge sei das Ausstellen im 19. Jahrhundert immer wichtiger geworden und es habe sich inner- wie auch außerhalb von Museen eine ‚moderne‘, machtpolitische Organisation des Sehens, des Sichtbarseins und der Blicke etabliert, die er als „exhibitionary complex“ (Bennett 1999) bezeichnet. Es handle sich um „an ensemble of disciplines and techniques of display [...] translated into exhibitionary forms [...] ordering objects for public inspection and ordering the public that inspected“ (Bennett 1999, 333). Gemeint sind Architekturen und räumliche Arrangements der Sichtbarmachung und Sichtbarkeit, d. h. visuelle Displays sowohl von Dingen als auch von Menschen etwa in Warenhäusern, Vergnügungsparks, auf Gewerbe- und schließlich den Weltausstellungen.

Auch in Museumsausstellungen können nicht nur die Exponate (aus der Distanz) angeschaut, sondern ebenso andere anwesende BesucherInnen beobachtet und schauend kontrolliert werden. Dieser mögliche überwachende Blick der anderen wird idealerweise verinnerlicht, so dass das Subjekt sich selbst und sein Verhalten diszipliniert und reguliert.<sup>106</sup> Das moderne Museum implementiert diese Strukturen und Mechanismen des „exhibitionary complex“, indem es sie mit seinem Bildungs- und Erziehungsauftrag verknüpft. Die Belehrung der BesucherInnen erfolgt nicht nur inhaltlich und damit intellektuell, sondern die Erziehung geschieht durch (vor)geschriebene und kontrollierte Verhaltensregeln ebenso körperlich. Das Berührungsverbot, d. h. den unmittelbaren physischen Kontakt zwischen

---

105 Eine Aufzählung weiterer Aktivitäten findet sich in der aktuellen Bestimmung des ICOM (International Council of Museums, gegr. 1946) von 2007, dessen VertreterInnen sich in mehr oder weniger großen Zeitabständen auf eine Definition einigen, die das Verständnis und die Aufgaben des Museum (als moderner Institution) umreißt: „A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.“ (<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>, letzter Zugriff: 18.1.2016). Interessanterweise heißt es bei ICOM Deutschland mit Bezug auf die ethischen Richtlinien für Museen von 2010: „Ein Museum ist eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.“ (<http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php>, letzter Zugriff: 18.1.2016)

106 „The exhibitionary complex [...] perfected a self-monitoring system of looks in which the subject and object positions can be exchanged, in which the crowd comes to commune with and regulate itself through interiorizing the ideal and ordered view of itself as seen from the controlling vision of power – a sight accessible to all.“ (Bennett 1999, 342)

Exponat und BesucherIn zu verhindern, ist eine spezifische Regel und gilt auch außerhalb von Museen z. B. in Ausstellungen in Galerien oder auf Bienalen. Walter Benjamin brachte den visuellen Imperativ und seine Einübung am Beispiel der Weltausstellungen auf die Formel „Alles sehen, nichts anfassen“ (Benjamin zitiert nach Hantelmann/Meister 2010b, 15).<sup>107</sup> Die multisensorische Sehweise Haptic Vision möchte ich lediglich als *eine* mögliche ‚Lösung‘ für ein sinnliches Dilemma betrachten, das mit dem über das Museum hinausgehenden modernen Okularzentrismus auftauchte.

Mit Ausstellungen bezeichne ich spezifische Veranstaltungen, die häufig von und in ganz konkreten Museumsinstitutionen initiiert werden und an diesen Orten stattfinden. Wo mir dieser besondere institutionelle Bezug wichtig ist, spreche ich von Museumsausstellungen. Es handelt sich um temporäre Ereignisse, die vor einem bzw. für ein Publikum etwas räumlich zur Schau stellen, zur Darbietung bringen, präsentieren, vergegenwärtigen. Damit sind Ausstellungen bzw. ist das Ausstellen nicht auf Museen beschränkt und waren historisch davon zunächst sogar losgelöst.<sup>108</sup> Und auch aktuelle Fashion Exhibitions können an anderen Orten als in den ‚heiligen Hallen‘ des Museums stattfinden – etwa in Galerien oder in temporären, mobilen Architekturen.<sup>109</sup>

Ausstellungen sind zum einen Präsentationen mit Ereignischarakter insofern, als dass sie zeitlich begrenzt ein Wahrnehmungs- und Deutungsangebot unterbreiten. Bei Sonder- oder Wechselausstellungen mit einer klar angegebenen Laufzeit wird das besonders deutlich. Zum anderen verstehe ich in der vorliegenden Arbeit Ausstellungen als Ereignisse, da sie durch die Präsenz und das unmittelbare Aufeinandertreffen von Dingen, Räumen und BesucherInnen einmalige und vergängliche Konstellationen hervorbringen. Mit einer solchen Definition der Ausstellung als Ereignis wähle ich einen anderen Zugang als jene, die Ausstellungen als Zeichensysteme bestimmen und häufig als „Endprodukt“ (Schärer 2003), „Ergebnis“ (Vogel 2012, 14) oder ‚Resultat‘<sup>110</sup> ausstellerischer Aktivitäten untersuchen oder

---

107 Benjamin sah darin die wahrnehmungstheoretische Grundlage für das Funktionieren der Konsumkultur, denn erst durch diese Distanz würde die Imagination (und damit Identifikation und/oder Projektionen) angeregt und Wünsche und Begehrlichkeiten geweckt (vgl. Vedder 2005, 171ff.).

108 Beide Begriffe, für das Ereignis und die Tätigkeit, werden bereits seit gut 200 Jahren ebenfalls in anderen Kontexten, etwa für (Verkaufs)Messen oder Veranstaltungen im Unterhaltungssektor, etwa auf Jahrmärkten verwendet. Im 18. Jahrhundert, als man anfang, von Ausstellungen zu sprechen, bezog sich der Begriff sowohl auf zeitgenössische Kunst als auch auf aktuelle Waren, die in Salons (Kunst) bzw. auf nationalen Gewerbeausstellungen (Waren) vor einem Publikum präsentiert wurden (vgl. te Heesen 2012, 22f.).

109 Wie den von Zaha Hadid entworfenen mobilen Ausstellungspavillon für Chanel oder den ephemeren Prada-Transformer, ebenfalls ein „mobiles Museum“ (Oakley Smith/Kubler 2013, 280), den Rem Koolhaas‘ Büro OMA entworfen hatte und der 2009 für drei Monate in Seoul zum Ausstellungsort wurde (ebd.).

110 So findet sich in den Key Concepts des ICOM unter dem Eintrag ‚Exhibition‘ (als eine von insgesamt drei) folgende Kurzdefinition: „the result of the act of displaying“ (o.A. 2010, 36). Willkürlich

meinen, die Ausstellung sei ein „Medium mit Werkcharakter, durch das die Institution Museum spricht“ (Jannelli/Hammacher 2008a, 45). Die ‚Werkzeuge‘, die für diese Art von Ausstellungsanalysen entwickelt werden und sich an der Semiotik orientieren, dienen dazu, Zeichen und Bedeutungen oder räumliche Anordnungen als Repräsentationen zu untersuchen. Mich hingegen interessieren Inszenierungen, die spezielle Ereignisse und Arrangements in Ausstellungen entstehen lassen sowie die Rezeptionsmöglichkeiten für die BesucherInnen. Beides lässt sich mit einem performativen Analysetool, das in Kapitel 3 vorgestellt wird, wesentlich besser beschreiben.

Spreche ich von Arrangement oder Display, meine ich Zurschaustellungen, ‚kleinere‘ räumlich-ästhetische Anordnungen, verdichtete Inszenierungen; Präsentationen, die so etwas wie eine wahrnehmbare Einheit aufeinanderbezogener Elemente kreieren, „in denen Dinge, Texte und gegebenenfalls audiovisuelle Medien zu aussagekräftigen Objektnachbarschaften gruppiert werden“ (Jannelli 2012, 72). Sie sind an unterschiedlichen Orten anzutreffen – im Schaufenster, im Kaufhaus oder in bzw. als Teil einer Ausstellung und werden mitunter als Display bezeichnet.<sup>111</sup> Sie können verschiedene Wahrnehmungs- und Deutungsangebote unterbreiten. Verwende ich in der vorliegenden Arbeit Begriffe wie (räumlich-ästhetisches) Arrangement, Anordnungen, (ephemere) Konstellationen, dann denke ich die wahrnehmende BesucherIn mit, die Teil davon ist.

## **2.6 Untersuchungsgegenstand Fashion Exhibitions**

Die Dissertation untersucht ein spezifisches Ausstellungsformat, das ich als Kleidermodeausstellung oder mit Blick auf die englischsprachige Forschungsliteratur als Fashion Exhibiton bezeichne, um es von der Präsentation vestimentärer Objekte in anderen Ausstellungskontexten abgrenzen zu können wie z. B. liturgischen Gewändern, ethnologischer Kleidung, Napoleons Dreispitz oder textilen Arbeiten von KünstlerInnen. In diesen exemplarisch genannten Fällen sind die vestimentären Objekte häufig Exponate neben vielen (anderen), anhand derer etwa eine vergangene Zeit, eine historische Persönlichkeit, das Schaffen von KünstlerInnen oder eine fremde Kultur vergegenwärtigt, veranschaulicht, erfahrbar gemacht werden soll. Das schließt Rezeptionserfahrungen wie die oben genannten Formen der Einfühlung nicht aus, denn sie sind weder auf ein bestimmtes Ausstellungsformat noch auf musealisierte Objekte beschränkt.

---

herausgegriffen ist die Beschreibung des Kunsthistorikers Hubert Locher, eine Ausstellung sei das „Resultat“ des Ausstellens, nämlich „ein Arrangement meist mehrerer Objekte in einem mehr oder weniger öffentlich zugänglichem Raum“ (Locher 2002, 16).

<sup>111</sup> Mit dieser Setzung klammere ich bewusst die Vielschichtigkeit des Begriffs aus, der in den letzten Jahren im Diskurs um und über Ausstellungen einen regelrechten Boom erlebt hat. Siehe dazu Haupt-Stummer 2013.

Was sind nun sogenannte Fashion Exhibitions? Ich folge Jeffrey Horsleys grundlegender Definition, es handle sich um temporäre Ausstellungen über bzw. mit (modischer) Kleidung sowie Accessoires aus Vergangenheit und Gegenwart (vgl. Horsley 2014a, 170). Das schließt Ausstellungen nur über Modebilder (wie Fotografien und Illustrationen), über textile und/oder tragbare Kunst, weitere Körpermodifikationen (etwas Tattoos und Piercings) sowie mit Theater- oder Filmkostümen aus (vgl. ebd.). Zentrale Exponate in Kleidermodeausstellungen sind die vestimentären Objekte, so ließe sich pointieren. Und zwar solche Artefakte, die zu einer bestimmten Zeit als Kleidermode konzipiert, aufgeführt, verwendet und/oder so bezeichnet wurden. Sie werden häufig zusammen mit anderen Modemedien ausgestellt. Die thematische Bandbreite der Ausstellungen ist groß und reicht von Kleidermoden bestimmter Zeiträume, Geschichte(n) vestimentärer Typen (wie z. B. des Korsetts), über soziale, ökonomische und kulturelle Aspekte von Kleidermode (z. B. Codes in Subkulturen, Mode(n) anderer Kulturkreise, Gender und Queerness, Fast Fashion), Garderoben bekannter Persönlichkeiten (sogenannte „celebrity shows“, Taylor 2004, 289f.) bis zu Ausstellungen über einzelne DesignerInnen oder Modelabels (monographische Schauen oder Retrospektiven).

Fashion Exhibitions sind außerdem recht häufig eigenständige Projekte, haben eine zeitlich begrenzte Dauer und verhältnismäßig kurze Laufzeiten. Sie sind nicht oder nur sehr selten Bestandteil von Dauerausstellungen oder einzelner Abteilungen in Kunst-, Design- oder kulturgeschichtlichen Museen.<sup>112</sup> Innovationen, Experimente und Vielfalt bei der Präsentation sind vorrangig in temporären Ausstellungsprojekten anzutreffen, so dass sie wesentlich häufiger als Beispiele für meine Analysen ausgewählt wurden als etwa permanente Displays.<sup>113</sup>

Die erste eigenständige temporäre Kleidermodeausstellung in einem Museum war *Fashion. An Anthology by Cecil Beaton* und wurde 1971 in London im Victoria and Albert Museum gezeigt. Es handelt sich folglich um ein recht junges Ausstellungsformat innerhalb der Institution Museum. (siehe dazu Kapitel 4) Auffällig ist dabei, dass v. a. Ausstellungen zeitgenössischer, aktueller Kleidermode nicht auf Spezialmuseum wie das Mode Museum in Antwerpen, das Musée de la Mode de la Ville de Paris oder das Musée des Arts de la Mode et du Textile im Pariser Louvre (gegr. 1997) beschränkt sind. Oft werden entsprechende

---

112 Deren Gestaltungsweisen ähneln sich recht häufig (chronologisch angeordnet und hinter Glas), weil sie den Anforderungen an eine oft jahrelange Präsentation Rechnung tragen müssen (vgl. z. B. Palmer 2008a; Waidenschlager 2012; Horsley 2014c).

113 Die Tendenz, in Sonderausstellungen sowohl gestalterisch als auch inhaltlich ‚experimenteller‘ zu arbeiten als in Dauerausstellungen, lässt sich im Ausstellungswesen insgesamt beobachten (vgl. Habsburg-Lothringen 2012; Tyradellis 2014, 37ff.).

Schauen von Kunstmuseen und anderen Einrichtungen initiiert und ausgerichtet, wodurch die Zahl temporärer Ausstellungen zu bzw. über Kleidermode in den letzten zwei Jahrzehnten erheblich angestiegen ist. Im Zuge dessen ist Kleidermode zunehmend als Kunst(form) wahrgenommen und kontrovers diskutiert worden.

Ein unvollständiges Inventar der Fashion Exhibitions von 1971 bis 2013 hat Jeffrey Horsley (2014a) zusammengestellt und listet darin über 900 Schauen auf. Die vorliegende Arbeit verfolgt im Gegensatz zu Horsleys kumulativen Ansatz ein spezifisches Erkenntnisinteresse, nämlich Inszenierungsstrategien zu analysieren und wie sie die Aufmerksamkeit von einer sinnlichen Wahrnehmungsform auf eine anderen lenken können. Statt einer vollständigen, chronologischen oder entwicklungsgeschichtlichen Darstellung hat sie den Anspruch, an einzelnen Beispielen markante Präsentationsformen und -mittel zu beschreiben und deren Einfluss auf die Wahrnehmung des Spürens, Berührens und Bewegens zu erörtern. Eine innovative Präsentation der vestimentären Exponate sowie Verwendung jener Medien und Hilfsmittel, die sie als Modekörper in Szene setzen, fanden sich z. B. in Ausstellungen wie *Waist Down. Skirts by Miuccia Prada, Maison Martin Margiela. ‚20‘. The Exhibition, The Fashion World of Jean Paul Gaultier, Fashioning fashion. Europäische Moden 1700-1915, Azzedine Alaïa im 21. Jahrhundert, Alaïa, Alexander McQueen. Savage Beauty, Akris. Mode aus St. Gallen.*<sup>114</sup> Die getroffene Auswahl berücksichtigt verschiedene Varianten von Fashion Exhibitions: etwa eine modegeschichtliche Ausstellung (*Fashioning fashion*), eine Blockbuster-Schau (*Savage Beauty*), verschiedene Ausstellungen in speziellen Modemuseen wie dem Antwerpener MoMu oder dem Pariser Musée de la Mode oder in staatlichen sowie privaten Kunstmuseen und -galerien, Retrospektiven, mehrere Wanderausstellungen, eine Jubiläumsausstellung mit starkem lokalem Fokus (*Akris*), eine Schau über den portugiesischen High Fashion-Designer Felipe Oliveira Baptista, ein Projekt, das sowohl in Läden als auch in einer eigenen, temporären Ausstellungsarchitektur zu sehen war (*Waist Down*), sowie die einmaligen Events der Reihe *Fashion in Motion* im Victoria and Albert Museum London. Wo Besuche einiger der genannten Ausstellungen nicht möglich waren, weil sie bspw. schon vor einigen Jahren stattfanden, wurden als Material Ausstellungsvideos und -fotografien, Begleithefte, Kataloge, Pressematerial, Ankündigungen auf Webseiten und Flyern verwendet, um Informationen hinsichtlich meiner Fragestellung zu gewinnen.<sup>115</sup>

---

114 Statt jede dieser Ausstellungen in ihrer Gesamtheit zu besprechen, konzentriere ich mich auf einzelne räumlich-ästhetische Arrangements. Grundlegende Informationen zu einer Ausstellung (wie KuratorIn, GestalterInnen, Institution, Dauer, grundlegender Ansatz) nenne ich jeweils an der Stelle, an der sie das erste Mal ausführlich als Beispiel angeführt wird.

115 Das betrifft v. a. die Ausstellungen *Akris, Waist Down, Savage Beauty, The House of Viktor & Rolf, Backstage* sowie die *Fashion in Motion*-Events. Einige Internetlinks der Museen und

### 3. Methodik: Ausstellungen analysieren

Wie bereits in der Einleitung ausgeführt, betrachte ich Museumsausstellungen als einen von vielen verschiedenen Wahrnehmungs- und Erfahrungsräumen von Kleidermode(n), in denen Körper und Kleider in Szene gesetzt und präsentiert werden, wobei sogenannte Fashion Exhibitions den zentralen Gegenstand meiner Untersuchung bilden, ohne zwingend an Museumsinstitutionen gebunden zu sein. Im Folgenden erläutere ich, wie ich an konkreten Displays beispielhaft überprüfen kann, was ich eingangs zu Exponaten und Ausstellungsmitteln und deren Wirkung in Fashion Exhibitions aus der Literatur zum Thema zitiert habe. D. h., wie bestimmte Präsentationsweisen und -mittel die Rezeption vestimentärer Exponate beeinflussen und bei BesucherInnen u.U. ästhetische Erfahrungen im Sinne einer Einfühlung bspw. als Haptic Vision bzw. „visuelle Taktilität“ (Hoormann 2007), Identifikation oder Projektion ermöglichen, nahelegen, erschweren oder gar verhindern können. Kurz: ob und wenn ja, wie Hautsinnliches sehend zu spüren ist. Das bedeutet, mit einem Analysewerkzeug zu arbeiten, mit dem die Präsentation und ihre Wirkung erfasst werden kann. Dafür orientiere ich mich hauptsächlich an einem spezifischen Ansatz innerhalb der Ausstellungstheorie, und zwar dem performativen,<sup>116</sup> wobei es nicht das Ziel oder ‚Nebenprodukt‘ dieses Kapitels sein kann, zur weiteren Theoriebildung oder zu Modifikationen innerhalb dieses Spezialdiskurses beizutragen.

Anders als im Abschnitt 2.5, wo es zunächst um eine Arbeitsdefinition der Begriffe Museum und Ausstellung ging, die deren unterschiedliche Bedeutung und Verwendung innerhalb meiner Ausführungen transparent machen sollte, führe ich nun genauer aus, was es für mich heißt, Ausstellungen als Ereignisse, und zwar als einmalige und dynamische Konstellationen von Dingen, Räumen und BesucherInnen aufzufassen. Ich beziehe mich, wie dargelegt, auf bestimmte Denkweisen und Diskurse v. a. der Ästhetik, wie performative und phänomenologische Ansätze sowie Leibtheorien. Teilweise mit ähnlichen Bezugnahmen, z. B. auf die *Ästhetik des Performativen* der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, kommen andere AutorInnen zu dem Schluss, Ausstellungen u. a. als „Erfahrungsräume“ (Jannelli/Hammacher 2008a, 46) zu definieren, um ebenfalls Alternativen zur „Semiotik als Leitdisziplin“ (ebd., 45; Jannelli 2012, 69) aufzuzeigen. Mein Fokus liegt auf Konzepten, die

---

Ausstellungsprojekte zum teilweise verschlüsselten Pressematerial sind inzwischen nicht mehr abrufbar; wo dies der Fall ist, habe ich einen entsprechenden Vermerk im Literatur- bzw. Abbildungsverzeichnis hinzugefügt.

116 Es ist mir wichtig zu betonen, dass es im Folgenden darum geht, ein allgemeines Ausstellungsverständnis auf Grundlage spezifischer, hier: performativer Theorieansätze zu konturieren und die möglichen Schwerpunkte für die Analyse von Ausstellungen aufzuzeigen, die sich daraus ergeben. Es geht nicht um die „performative Ausstellung“ als ein besonderes, „neues Ausstellungsformat“ (Jannelli 2009; vgl. auch Siepmann 2003).

das semiotische Ausstellungsparadigma um zentrale Aspekte aus einer Ästhetik des Performativen ergänzen. Dabei handelt es sich um eine Übertragung von Ansätzen aus den Theaterwissenschaften erstens in die Ausstellungstheorie (vgl. u. a. Jannelli/Hammacher 2008a), zweitens unter dem Begriff „Szenografie“ auch in die Ausstellungspraxis (z. B. Brejzek/Mueller von der Hagen/Wallen 2009) sowie drittens von der Aufführungs- in die Ausstellungsanalyse (vgl. Jannelli 2012; Hanak-Lettner 2011).<sup>117</sup> Es finden sich weitere Bezugnahmen für Analysetools, die hier lediglich genannt werden sollen: etwa Konzepte, die auf Erzähltheorien beruhen (vgl. u. a. Hartwig/Paulsen 2008; Martinez-Turek/Sommer-Sieghart, Monika 2009; Buschmann 2010) oder mit Begrifflichkeiten aus der Filmwissenschaften (z. B. der Montage, vgl. Hammacher 2008) arbeiten.

Mir erscheint es sinnvoll, zunächst in groben Zügen die zentralen Aspekte semiotisch fundierter Theorien und Analyseinstrumentarien zu erläutern und zugleich auf die Perspektivverschiebungen hinzuweisen, die mit einem „performativen Ausstellungsparadigma“ (Jannelli/Hammacher 2008a, 45)<sup>118</sup> vorgenommen werden. (3.1) Während erstere Ausstellungen primär als „Zeichen-“ oder „Bedeutungssysteme“ untersuchen, verstehen sich innerhalb des noch sehr jungen Forschungsfeldes zur Ausstellungstheorie performative Konzepte entweder als Abgrenzung von oder als Ergänzung zu semiotischen Modellen (vgl. u. a. Siepman 2003; Jannelli/Hammacher 2008a u. 2008b; Jannelli 2012; Vogel 2012). Sie relativieren etwa die Vorstellung, Ausstellungen seien Werke, Ergebnisse oder Produkte,<sup>119</sup> und stehen für eine Abkehr von der ‚kommunikativen Einbahnstraße‘. Performative Konzepte zielen darauf, sich von der Werkästhetik ab- und verstärkt dem Ereignischarakter von Räumen und Dingen (3.2) sowie den körperlich-sinnlichen Erfahrungen der BesucherInnen (3.3) zuzuwenden. Dadurch stehen sie zugleich für eine andere Auffassung über die Hierarchie der Sinne und des Wissens und geben diesen in ihren Überlegungen deutlich mehr Raum.

### **3.1 Semiotische und performative Konzepte in der Ausstellungstheorie**

Die Frage, was eine Ausstellung sei, beantworten AutorInnen, die den deutschsprachigen Diskurs zur Ausstellungsanalyse und -theorie angestoßen haben und ihn mit ihren semiotisch fundierten Arbeiten präg(t)en, wie folgt: Dem Schweizer Museumswissenschaftler Martin Schärer zufolge handelt es sich bei einer Ausstellung um „erklärende

---

117 Die Begriffe Ausstellung und Aufführung werden von mir nicht synonym verwendet. Zum Verhältnis von Theater und Ausstellung vgl. u. a. Hanak-Lettner 2011 u. 2014.

118 Jannellis und Hammachers Vorstoß, von einem „performativen Ausstellungsparadigma“ zu sprechen, halte ich für etwas zu optimistisch. M. E. zeichnet sich in Ausstellungsforschung und -analysen bislang keine ‚Wende‘ ab, die semiotische Modelle ernsthaft ablösen würde.

119 Diese Begriffe finden sich bei z. B. Locher 2002 sowie Schärer 2003 u. 2008.

Veranschaulichungen von abwesenden Sachverhalten mit Dingen und Inszenierungsmitteln als Zeichen“ (Schärer 2003, 83 u. 96 sowie 2008, 10). Sie sei ein „semiotische[s] Bedeutungssystem“ (Schärer 2003, 138). Die Kulturwissenschaftlerin Jana Scholze schreibt: „Ausstellungen werden [...] als Medien verstanden, die in erster Linie durch räumliche und visuelle Erfahrungen mitteilen und bedeuten.“ (Scholze 2004, 12; vgl. auch 2010) Es seien „Orte [...], wo Signifikations- und Kommunikationsprozesse stattfinden“ (ebd.). Die Definition der österreichischen Historikerinnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch lautet, „dass es sich beim Ausstellen [sic!] um ein spezifisches Medium handelt, das durch die Verknüpfung visueller und schriftlicher Zeichensysteme in einem konkreten Raum charakterisiert ist“ (2006, 10). Weiter heißt es:

„Ausstellungen können insofern als ein hybrides Medium beschrieben werden, als sich hier vielfältige Visualisierungsformen kreuzen: Objekte, (bewegte) Bilder, Texte sowie die Ausstellungsarchitektur werden in einem Raum kontextualisiert und zu einer dichten Textur verwoben.“ (ebd., 37)

Und Mieke Bal, die 1992 mit „Telling, showing, showing off“ eine der ersten theoretisch fundierten Ausstellungsanalysen vorgelegt hat,<sup>120</sup> definiert „die Ausstellung als in dem Bereich zwischen Visuellem und Verbalem sowie zwischen Information und Überredung fungierende[s] Zeichensystem“ (2002, 79).

Was diese stark verknüpften Bestimmungen gemeinsam haben, ist die Beschreibung von visuellen und diskursiven Beziehungs- und Bedeutungsgefügen, die Ausstellungen herstellen. Diese Beziehungen – Jana Scholze spricht auch von „Konstellationen“ (2004, 271) – können sowohl inhaltlich als auch gestalterisch geschaffen werden und sind häufig ineinander verschränkt. Verweben, Kontextualisieren, Kreuzen – in Ausstellungen treten nicht nur die exponierten Dinge in ein Wechselverhältnis zueinander, sondern weitere Medien sowie Texte, Architekturen und andere Gestaltungsmittel konstituieren sinnlich wahrnehmbare und semantische Anordnungen im Raum. Auffallend ist zudem, dass in den Definitionen von Mitteilen<sup>121</sup>, Bedeuten, Erklären<sup>122</sup> die Rede ist, gewissermaßen als Antworten auf die Frage: Was tun Ausstellungen? Die Funktion der Arrangements ist es

---

120 Bal analysiert vor dem Hintergrund literaturtheoretischer Ansätze wie der Narratologie und Diskursanalyse Teile der Museumspräsentation des New Yorker Museum of Natural History.

121 Auch in museologischen Schriften im engeren Sinne wird die kommunikative Funktion betont, etwa in Waidachers Standardwerk: „Die Museale Ausstellung ist eine Mitteilung. Sie stellt das Abstrakte durch das Konkrete dar. Ihre spezifische Bedeutung liegt darin, daß sie Erkenntnisse nicht nur vermittelt, sondern durch die Musealien auch beweist.“ (Waidacher 1999, 231)

122 „Hier ist zu unterstreichen, daß die Schaffung einer Ausstellung einen kreativen Prozeß darstellt, dies besonders auch im Zusammenhang mit dem Begriff ‚erklären‘, der sehr weit gefaßt verstanden ist und sich keinesfalls nur auf kognitive und didaktische Elemente beschränkt, sondern Emotionen und Poesie wesentlich einschließt.“ (Schärer 2003, 86)

demzufolge, die genannten Elemente einzeln oder gebündelt zu Zeichen werden zu lassen, die Aussagen, Botschaften, Erklärungen, Inhalte und Bedeutungen hervorbringen bzw. diese vermitteln.

Das heißt erstens: Unterschiedliche wahrnehmbare Elemente wie Exponate, Licht, Farben u. v. m. werden als Zeichen verwendet und gelesen, die Bedeutungen vermitteln und somit auf etwas anderes verweisen. Mit semiotischen Theorien als dem Fundament für bisherige Ausstellungsanalysen folgt daraus zweitens: Es dominiert in der herangezogenen wissenschaftlichen Literatur der Vergleich der Ausstellung mit einem „Text“ (Bal 2002, 77; Schärer 2003, 115; Scholze 2004, 272; Muttenthaler/Wonisch 2006, 50).<sup>123</sup> D. h.: einem aus den Arrangements hervorgegangenen, verdichteten visuellen wie diskursiven Gewebe oder Netz von Bedeutungen. Für die Rezeption, also das ‚Entziffern‘ des ‚Textes Ausstellung‘, hat sich eine weitere Metapher etabliert. So beschreiben einige AutorInnen ihre Analysetätigkeit sowie den Rezeptionsprozess der BesucherInnen als „Lektüre“ (Schärer 2003, 115; Scholze 2004, 15) oder meinen, Ausstellungen ließen sich wie Texte „lesen“ (z. B. Muttenthaler/Wonisch 2006, 50).<sup>124</sup>

Werden Zeichen in Ausstellungen zur Kommunikation von Botschaften eingesetzt und von BesucherInnen oder in den Analysen dekodiert, ergibt sich drittens, dass Ausstellungen häufig als „Medium“ (Scholze 2004; Muttenthaler/Wonisch 2006) definiert werden. (Nicht zu verwechseln mit den in Ausstellungsinszenierungen verwendeten Medien!) Auf diese Gleichsetzung, die so häufig anzutreffen ist, möchte ich hier lediglich hinweisen und sie nicht (theoretisch) vertiefen. Das kann zunächst bspw. ganz allgemein bedeuten, dass Ausstellungen ein Medium darstellen, mit dem die Institution Museum ihrem Kommunikationsauftrag nachkommt;<sup>125</sup> oder dass andere Einrichtungen und Organisationen (z. B. verschiedene Modelabels) mit Ausstellungen an die Öffentlichkeit treten, um bestimmte Botschaften, ein spezifisches Image usw. zu kommunizieren (vgl. Anderson

---

123 Zur Einschreibung des Textparadigmas in den theoretischen Diskurs der Ausstellungsanalyse mag u. a. Clifford Geertz' Formel beigetragen haben, Kultur ließe sich wie ein Text lesen. Gleich einzelnen Worten und Sätzen könnten Elemente und ihre Verknüpfungen interpretiert werden, so dass Rückschlüsse auf ein größeres Ganze möglich seien. Eine Übertragung der Textmetapher ist naheliegend, da Ausstellungen zweifellos Teil der kulturellen Bedeutungsproduktion sind und sich allein schon aufgrund der räumlichen Nachbarschaften Zeichen (visuelle, verbale/schriftliche, akustische oder nach C.S. Peirces Terminologie Icons, Indices, Symbole) aufeinander beziehen und u. a. semantische Gewebe entstehen (lassen).

124 So lauten die Untertitel von Scholzes veröffentlichter Dissertation *Lektüren musealer Gestaltung* [...] sowie von einem Aufsatz „[...] Zeichenlesen in Ausstellungen“ (2010). Siehe auch Titel wie *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum* (John/Richter/Schade 2008); oder als eine frühe Arbeit der Aufsatz Siegfried Mattls „Ausstellungen als Lektüren“ (Mattl 1992).

125 Vgl. auch in den *Key Concepts of Museology* des ICOM den Eintrag „Exhibition“: „[E]xhibition is part of the museum's more general function of communication [...]“ (o.A. 2010, 36)

2000). Enger gefasst bedeutet das, dass jede Ausstellung als Kommunikationsmedium fungiert, indem sie eine kommunikative Situation dar- bzw. herstellt. Den „Signifikations- und Kommunikationsprozessen“ (Scholze) in Ausstellungen liegt dabei viertens oftmals „[d]as Einfachmodell Sender – Botschaft – Empfänger“ (Schärer 2003, 39) zugrunde. So schreibt auch Jana Scholze:

„Ausstellungskuratoren [formulieren] Inhalte, Absichten und Erwartungen, welche von den Gestaltern mit Hilfe von Ausstellungsobjekten und Gestaltungsmaterialien in räumliche Arrangements übertragen werden. Dort machen Ausstellungsbesucher Erfahrungen und sammeln Erkenntnisse, die idealerweise mit den zu vermittelnden Inhalten übereinstimmen.“ (Scholze 2004, 13)<sup>126</sup>

Für die ‚ProduzentInnen‘ von Ausstellungen und ihrer Arbeit mag dem nichts Problematisches anhaften, von Übertragungs- bzw. Übersetzungsprozessen zu sprechen. (vgl. Schärer 2003, 86; vgl. auch Scholze 2004, 11). M. E. implizieren die meisten semiotischen Analysetools für Ausstellungen damit jedoch häufig genau das, wovon ich mich abgrenzen und worauf ich eine andere Perspektive eröffnen möchte.<sup>127</sup> nämlich die Rezeption stärker als ästhetische Erfahrung ins Zentrum zu rücken, die von bestimmten Präsentationsweisen und -mitteln, Regeln der Museumsinstitution sowie modischen und ausstellungsspezifischen Kompetenzen der BesucherInnen beeinflusst ist.

Für meine Fragestellung nach den Präsentationsweisen und -mitteln, die vestimentäre Artefakte in die Wahrnehmung bringen, sowie den Wirkungen, die diese Arrangements bei

---

126 Genau das schließt Mieke Bal als Antwort auf die Frage „Wer spricht“ (Bal 2002, 77) aus: „Der expositorische Akteur ist *nicht* mit den Kuratoren und den übrigen Museumsmitarbeitern identisch.“ (ebd., Hervorhebung i. O.) Zur Autorschaft in Ausstellungen siehe auch Jascke/Martinez-Turek/Sternfeld 2005.

127 Was ich kritisch sehe, ist die beschränkte Perspektive auf Ausstellungen, z. B. ihre Exponate, wenn diesen eine rein illustrative Funktion sprachlich verfassten, zumeist ‚wissenschaftlichen Wissens‘ zukommt; wenn die Repräsentation dieses Wissens so sehr im Fokus steht, dass die Präsentation, nämlich die erfahrbare Ereignishaftigkeit und die Präsenz von Dingen, Räumen, Menschen zur Nebensache wird. Zudem basieren z. B. Scholzes und Schärers Verständnis von Ausstellungskommunikation qua Zeichen auf einem Wissensgefälle (KuratorInnen = ExpertInnen; BesucherInnen = Laien), dessen Ausgleich angestrebt werde. Die Rezeption durch die BesucherInnen besteht dann vordergründig in der „kognitive[n] Leistung“, und zwar dem „Dekodieren der über Texte und Objekte vermittelten Botschaften und die Reproduktion des vom Kurator vordefinierten Wissens“ (Jannelli/Hammacher 2008a, 45). Etwa bei Jana Scholze, die schreibt, es handle sich um „Erfahrungen und Erkenntnisse [der BesucherInnen, K.W.], die idealerweise mit den zu vermittelnden Inhalten übereinstimmen.“ (Scholze 2004, 13). Die Voraussetzung dafür, Kommunikation als eine solche ‚Einbahnstraße‘ („one-way transmission of messages“ Bennett 1998, 346) zu denken, ist, „zwei ungleichgewichtige Wissensstände“ anzunehmen und „eine erklärte Absicht [...], das vorhandene Gefälle in Hinblick auf Kongruenz und Harmonisierung des Wissensstandes [...] zu überwinden“ (Vogel 2012, 27). Dieses Verständnis ist historisch spezifisch, indem es an ein bestimmtes Konzept vom modernen Museum als Institution sowie an ein Idealbild der BesucherIn geknüpft ist.

den BesucherInnen zu erzielen vermögen, ist der performative Ansatz besser geeignet. Er zeichnet sich im Wesentlichen dadurch aus, Ausstellungen Ereignischarakter zuzugestehen und ihre ‚Elemente‘ (Dinge, Medien, Räume, Menschen) als veränderliche Konstellationen zu betrachten, die einem Publikum ephemere Wahrnehmungsangebote unterbreiten und untersucht, wie sie das tun (vgl. z. B. Siepmann 2003; Jannelli/Hammacher 2008a; Jannelli 2012). So lässt sich in Fashion Exhibitions bspw. analysieren, wie bestimmte Displays die materielle Seite der Exponate hervorheben, wozu auch hautsinnlich wahrnehmbare Qualitäten gehören; oder wie Körper-Kleid-Verhältnisse und -Interaktionen gezeigt werden.

Um die Zeigestrategien als solche zu identifizieren und zu unterscheiden, sollen im Folgenden auch ihre Wirkungen mitbedacht und analysiert werden. Indem das Wie im Fokus steht, kann es nicht mehr nur um die „kognitive Leistung“ der BesucherInnen und „die Reproduktion des vom Kurator vordefinierten Wissens“ (Jannelli/Hammacher 2008a, 45) gehen – das wäre das bereits erwähnte Was; sondern auch darum, sich auf ästhetische Erfahrungen zu konzentrieren und diese modifiziert zu beschreiben. Mit der notwendigen leiblichen Anwesenheit der BesucherInnen im Raum rücken bei Analysen, die auf performativen Ansätzen basieren, das körperliche Erleben und die sinnlichen Wahrnehmungen der Rezipierenden ins Zentrum. Und zwar in ihrer ganzen Unterschiedlichkeit, wobei ich spezifische Wahrnehmungsangebote untersuche, d. h., wie etwas wahrgenommen oder gedeutet werden *kann*. Die Beschäftigung mit ästhetischen Erfahrungen in Ausstellungen macht außerdem aufmerksam für verschiedene Bilder von idealen BesucherInnen und für die geforderten Fertigkeiten, wie er resp. sie sich im Museum zu verhalten und Ausgestelltes zu rezipieren habe.

Mit dieser Öffnung des Blicks auf die BesucherInnen können eben diese in ihren Rollen als AlltagsexpertInnen (vgl. Jannelli 2012) und als TrägerInnen und MitproduzentInnen von Wissen (an)erkannt werden, anstatt, zugespitzt formuliert, ‚leere Gefäße‘ zu sein, die mit Wissen ‚befüllt‘ werden.<sup>128</sup> So können deren individuelle modische Kompetenzen, d. h. explizites und implizites Wissen über zahlreiche vestimentäre Praktiken ein ganz anderes Gewicht bekommen; und nicht nur das sein, was – wie einleitend dargelegt wurde – häufig einen ‚irgendwie‘ leichteren Zugang zu den Exponaten von Kleidermodeausstellungen ermöglichen würde (vgl. z. B. Palmer, Rasche). Dieses vielfach implizite, praktische und körperliche Wissen, die „modische Kompetenzen“ möchte ich im Gegensatz zu etwa Alexandra Palmer (2008a) nicht allein als Ausgangspunkt betrachten für eine leichtere kognitive Auseinandersetzung mit und Aneignung von fachwissenschaftlichen Inhalten;

---

<sup>128</sup> Kritik an solch einem hierarchischen Wissensverständnis äußerten bereits Heraklit, Herodot und Rabelais (vgl. Kahl o.J.).

sondern ich versuche ebenfalls darzulegen, dass und wie dieses Wissen (in dem Fall speziell des Hautsinnlichen) in den Ausstellungsinszenierungen selbst gezeigt, verhandelt und ästhetisch erfahren werden kann.

Was performative Konzepte bei alledem stärker berücksichtigen, ist die Materialität von Ausstellungen (vgl. Jannelli 2012, 72). Genauer: welche Materialitäten Ausstellungen konstituieren und dort in die Wahrnehmung gebracht werden. Das schließt jegliche Art von Dingen, Räume sowie die dort anwesenden Menschen ein. Im Folgenden werde ich die verschiedenen Perspektiven semiotischer und performativer Ansätze auf Dinge und Räume knapp skizzieren (3.2) und mich unter 3.3 auf die BesucherInnen konzentrieren.

### **3.2 Von Dingen und Räumen**

Die Dinge, um die es in der vorliegenden Arbeit geht, sind zum einen die vestimentären Exponate, sowie zum anderen die Inszenierungsmittel, die ‚helfen‘, sie zur Erscheinung bzw. in die Wahrnehmung zu bringen – also „Dinge, die Dinge ausstellen“ (Schwarte 2010, 130) wie Vitrinen, Sockel, Ersatzkörper sowie ergänzende Medien etwa Fotografien oder Videos. Zusammen bilden sie spezifische räumliche Arrangements oder Displays.

Dinge stehen als Exponate im Zentrum der meisten Museumsausstellungen, wo sie als besonders und oft auch aus anderen Kontexten herausgelöst präsentiert und erfahren werden. Die unmittelbare Begegnung mit und das Erleben von ‚echten‘, d. h. materiell vorhandenen Dingen, kurz: von anschaulichen und zugänglichen Dingwelten (te Heesen/Lutz 2005) sei das, was Museen und Ausstellungen für BesucherInnen herausragend und einzigartig mache – so immer noch der Konsens unter vielen MuseumspraktikerInnen ebenso wie -theoretikerInnen.<sup>129</sup> Das trifft auch auf viele Fashion Exhibitions zu, in denen Kleider präsentiert werden, die vielen BesucherInnen am ehesten aus bildlichen Darstellungen bekannt sein dürften, anstatt den materiellen Objekten schon einmal begegnet zu sein (vgl. Anderson 2000, 376).

In Ausstellungen, insbesondere bei solchen in Museen, wird also ein ganz besonderer Umgang mit Dingen gepflegt, der auch ihr öffentliches Zurschaustellen betrifft und den verschiedene Formen der Präsentation ebenfalls auf eindrückliche Weise kenntlich machen können wie: Dingrelationen, räumliche Anordnungen, Sockel, Glaskästen, Beleuchtung,

---

129 Exemplarisch sei dafür eine Beschreibung Gottfried Korffs angeführt: „Die Faszination beruht auf der Authentizität der Dinge, und es mag vieles für sich haben, [...] daß es nämlich diese Authentizität ist, die dem Museum zu jener Karriere verholfen hat [...].“ (Korff 2007, 141) Thiemeyer zufolge verschiebe sich seit einigen Jahren die Aufmerksamkeit von der Authentizität der Objekte zu Erlebnissen, die BesucherInnen mit und ohne Exponate als authentisch wahrnehmen (vgl. Thiemeyer 2012, 56).

Texte usw. Offensichtlich werden die Besonderheiten musealer Praxis bei solchen Gegenständen, die auch oder vor allem aus außermusealen Kontexten bekannt sind, wo sie benutzt, (auf)gebraucht, berührt, ausprobiert, ebenfalls gezeigt, gekauft, verschenkt, versteckt, gelagert, verändert, gar zerstört u. v. m. werden können oder ebenfalls über sie erzählt, berichtet u. ä. werden kann. In Ausstellungen passiert es sehr wahrscheinlich, dass man vieles von dem Aufgezählten mit Dingen nicht tun kann resp. nicht tun darf. Verbote und Distanzierungsmaßnahmen werden eventuell als restriktiv empfunden und die präsentierten Dinge werden als defizitär erlebt. Es handelt sich um die besondere, jedoch als paradox zu beurteilende Möglichkeit, etwas zu zeigen und hervorzuheben sowie es gleichermaßen zu schützen. Auf diese Weise könnten Museumsausstellungen Hartmut Böhme zufolge auch die Aufmerksamkeit auf Praktiken außerhalb der Institution lenken wie etwa den Warencharakter von Kleidermode (vgl. Böhme 2006, 352ff.).<sup>130</sup>

Musealisierte Dinge werden exponiert, um in vielen Fällen etwas anderes, bspw. Abwesendes oder Unsichtbares exemplarisch, symbolisch etc. zu veranschaulichen (vgl. z. B. Pomian 1998; Parmentier 2001). Sie fungieren aus semiotischer Perspektive als Bedeutungsträger und haben Zeichencharakter. Allerdings ist ihnen weder eine bestimmte Bedeutung inhärent noch lassen sie sich bei allem kuratorischen Ansinnen mithilfe von Texten u. ä. auf eine bestimmte Bedeutung festlegen. Zugleich zeigen sie sich in ihrem Da- und So-Sein,<sup>131</sup> indem sie materiell anwesend sind und in ihrer materiellen Anwesenheit in Erscheinung treten und wirken. In der Theorie wird das häufig als Präsenz bezeichnet. Verschiedene Konzepte versuchen diesen Doppelcharakter exponierter Museumsdinge sowie ihre Spezifik im Zuge der Musealisierung zu erfassen und mit Begrifflichkeiten zu beschreiben: So kreiert etwa Krzysztof Pomian ein eigenes Wort und spricht von Semiophoren, d. h. „zweiseitige[n] Gegenstände“ mit einem „materiellen“ und einem „semiotischen Aspekt“ (Pomian 1998, 84; Hervorhebung i. O.; franz. 1978 u. 1986).<sup>132</sup> Auf

---

130 Dieser häufig abweichende Umgang in (Museums)Ausstellungen sowie eine spezifische Dynamik von Dekontextualisierung und Rekontextualisierung sind Teilaspekte eines kulturellen Phänomens, das häufig als Musealisierung oder Museifizierung (vgl. z. B. Schwarte 2010, 140) bezeichnet wird. Damit ist zunächst grob gemeint, dass Dinge des Sammelns, Aufbewahrens und Ausstellens für würdig befunden werden und darüber ihren Wert beziehen (vgl. Bäumlner 2004, 23). Hartmut Böhme sieht in der Musealisierung etwa eine ästhetische Funktionsweise des modernen Fetischismus, indem erst durch das Herauslösen und Stillstellen etwas ästhetisch betrachtet werden könne (vgl. Böhme 2006, 355f.). Zur Musealisierung siehe u. a. die Beiträge im Sammelband von Zacharias (1990).

131 Mit „Zeigen“ meine ich unter Rückgriff auf eine Definition Lambert Wiesings in dem Fall „ein verweisungs-freies Gegenwärtigen und Präsentieren“ (Wiesing 2010, 27), bei dem man etwas um seiner Sichtbarkeit willen anschaut, d. h. weil man wissen möchte, wie etwas aussieht (vgl. ebd.) – oder auch, wie sich etwas anfühlt, so möchte ich ergänzen.

132 Pomian wendet die Semiotik (Barthes'scher Prägung) auf Sammlungsgegenstände an und beschreibt, wie diese zu Bedeutungsträgern werden (vgl. te Heesen 2012, 157f.). Sie seien „Zeichenträger“ (Pomian 1998, 84) und mithilfe ihrer materiellen Seite würden sie auf etwas verweisen, das selbst unsichtbar und abwesend sei (vgl. ebd., 55).

weitere Konzepte, die auf einer ähnlichen Zweiseitigkeit basieren, weist Thomas Thiemeyer hin: Für Gottfried Korff seien Dinge in Anlehnung an Pomians Theorie „Sinnstifter und Reizobjekt“ (Thiemeyer 2012, 53; ausführlich bei Korff z. B. 2011, 15f.) oder Stephen Greenblatt bezeichne es als „resonance and wonder“ (Thiemeyer 2012, 53), dass Dinge Abwesendes repräsentieren und zugleich eine emotionale Wirkung auslösen können.<sup>133</sup>

Wie bereits weiter vorn ausgeführt, gehen in der Ausstellungstheorie semiotische und performative Ansätze unterschiedlich mit dem hier Skizzierten um, indem sie vor dem Hintergrund ihrer theoretischen Referenzen jeweils eigene Schwerpunkte setzen. Das Hauptaugenmerk vieler Überlegungen lag und liegt dabei auf der Bedeutungsträgerschaft und ihrem Zustandekommen – ganz im Sinne der kommunikativen Funktion von Ausstellungen und Museen und dem Anspruch, diese Funktion zu erfüllen, möchte ich meinen. Schlagworte dafür sind u. a. Denotation und Konnotation (vgl. Schärer 2003, Scholze 2004 u. 2010). Inzwischen wird auch stärker der Anteil der BesucherInnen gesehen, nämlich „dass die Botschaft der Dinge wesentlich vom Rezipienten erzeugt wird“ (Thiemeyer 2012, 52). Unabhängig von ihrer Verwendung als Zeichen für oder Verweis auf etwas Anderes, Abwesendes kann die jeweils spezifische Materialität der Dinge von RezipientInnen wahrgenommen und erfahren werden. D. h., dass „die Dinge [...] einen sinnlichen Überschuss besitzen, der sich nur *wahrnehmen*, nicht jedoch *intellektuell herleiten* lässt“ (Thiemeyer 2012, 52; Hervorh. i. O.). Eine mögliche Wirkung der materiellen Seite der Dinge beschreibt auch Pomian: „[S]ie springen ins Auge, ziehen den Blick auf sich, rufen Bewunderung hervor“ (ebd., 48).

VertreterInnen des performativen Ausstellungsparadigmas beziehen sich in puncto Materialität, Präsenz und Wirkung von Dingen v. a. auf den Philosophen Gernot Böhme. Dieser modifiziert den Aura-Begriff<sup>134</sup> Walter Benjamins im Rahmen einer Neuen Ästhetik, u. a. einer Ästhetik der Atmosphäre. Böhme zufolge beschreibt Benjamin mit der Aura eine Atmosphäre (von vielen), d. h. etwas, das sich räumlich zwischen Subjekten und Objekten ereigne und die Umgebung ‚infiziere‘; eine „Gestimmtheit“ (Böhme 1995, 27), die ephemere

---

133 Für die Rezeption gehe ich von einem oszillierenden Verhältnis zwischen Materialität und Zeichenhaftigkeit, Präsenz und Repräsentation aus. Zur Übertragung von Fischer-Lichtes Emergenz-Konzept (Fischer-Lichte 2004, 284ff.) auf Ausstellungen vgl. Jannelli 2012.

134 „Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft.“ (Benjamin 1983, 560) Ähnlich lässt sich auch das Besondere ausgestellter Dinge, der Exponate, sowie der Dingbegegnung und -erfahrung beschreiben (vgl. z. B. bei Geimer 2005, 111f.). Was Benjamin für das Kunstwerk beschreibt, trifft auch auf andere ausgestellten Dinge zu: sie befänden sich im „Hier und Jetzt“ (Benjamin 1996, 12) und ihre materielle Präsenz kennzeichne „Echtheit“ (ebd.) und „Einzigkeit“ (ebd., 16). Um Irritationen zu vermeiden: Gemeint ist schlichtweg die materielle Echtheit und Einzigkeit im Gegensatz zu einem fotografischen Abbild, d. h. einer beliebig reproduzierbaren, bildlichen Repräsentation mit einer ganz eigenen, jedoch anderen Materialität als das ausgestellte Ding.

sei und von BetrachterInnen leiblich erfahren werden könne. Im Fall der Benjaminschen Aura handle es sich um „jene Atmosphäre der Distanz und des Achtunggebietenden [...], die originale Kunstwerke umgibt“ (ebd., 26). Den Überlegungen zur Atmosphäre liegt außer einem veränderten Subjekt- und Raum- auch ein anderes Objektverständnis zugrunde: Statt Dinge als ver- und abgeschlossene sowie kontrollierbare Entitäten zu denken, treten Dinge aus sich heraus, wirken ihre „wahrnehmbaren materiellen Eigenschaften“ (Thiemeyer 2012, 53) nach außen, in den Raum und auf die anwesenden Menschen und ‚machen‘ etwas. Böhme beschreibt das als „Ekstasen“ (Böhme 1995, 33) des Dings.<sup>135</sup> Anke te Heesen spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „vorbegriffliche[n] Wirkungsweise“ (te Heesen 2012, 180) und weist darauf hin, dass ausgestellte Dinge, selbst im Museum, selten ausschließlich „Bedeutungs-, sondern meistens auch [...] Erfahrungsträger“ (ebd., 175) seien. Die Erfahrungsträgerschaft ist für meine Untersuchung insofern relevant, als dass der einführende Blick auf die Exponate auf Erfahrungswissen basiert.

Abschließend möchte ich die Ausführungen zum Doppelcharakter des ausgestellten Dings um einen weiteren Aspekt ergänzen, in dem ich die Frage Fritz Franz Vogels aufgreife, wie es kommt, „dass man irgendwie wahrnimmt, dass es sich um Ausgestelltes handelt“ (Vogel 2012, 28). „Wie zeigt sich der Zeigegestus?“ (ebd., 12) Das ist insofern wichtig, weil ich die Präsentationsweisen untersuche und die These vertrete, dass außer den vestimentären Exponaten die Präsentationsmittel eine entscheidende Rolle spielen, ob und wie Hautsinnliches wahrgenommen werden kann. Dinge in modernen Museumsausstellungen, so Karen van den Berg, würden immer auch ihr Gezeigtwerden zeigen (vgl. van den Berg 2010, 145).<sup>136</sup> Wie und mithilfe welcher anderen Dinge sie das tun, hat sich in der Geschichte des Sammeln und Ausstellens verändert. Van den Berg skizziert zwei grundlegend verschiedene Zeigepraktiken: zum einen das „performative Zeigen“ (ebd., 161) in den Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts und ihren häufig theatralen Anordnungen, bei denen Zeigehandlungen nicht über die konkreten Akte andauerten wie etwa beim Vorführen von Exponaten oder Experimenten.<sup>137</sup> Zum anderen in den modernen Displays,

135 „Folgerichtig erzeugen Dinge für Böhme Erlebnisse, statt nur Informationen zu transportieren. Dieser Ansatz wendet sich gegen ein semiotisches Verständnis von Kultur, das die Wirkung der Dinge auf die Kategorien ‚Sinn‘ und ‚Bedeutung‘ beschränkt.“ (Thiemeyer 2012, 53f.) Mit ähnlicher Stoßrichtung wird von der Performanz der Dinge gesprochen oder von Dingen als Akteuren bzw. Aktanten etwa aus soziologischer Perspektive bei Bruno Latour bzw. in der Akteur-Netzwerk-Theorie.

136 Damit rückt ein bislang kaum berücksichtigter, vielfach für selbstverständlich genommener Akt in den Fokus. Denn ähnlich wie in der Kunstwissenschaft, wo es heißt, dass Bilder zeigen, ist in Ausstellungstheorien und -analysen häufig die Rede vom Zeigen, etwa in den Titeln von Bal (2002) oder Muttenthaler und Wonisch (2006).

137 Das performative Zeigen aus den Kunst- und Wunderkammern hat m. E. den Weg in die Museen und Ausstellungsräume zurückgefunden: spätestens seit den 1960er Jahren mit der Performance-Kunst und wesentlich eher (ungefähr ab 1900) in den Living Museums. Einzelne Ausstellungsinszenierungen von Kleidermode, auf die das zutrifft, bespreche ich im Analyseteil.

wo die „Zeigegeste“ nachwirke und am anwesenden, weil ausgestellten Ding „präsent“ (ebd.) bleibe: etwa, indem hier etwas hingestellt, aufgehängt, eingeschaltet, auf ein Podest, in eine Vitrine, ins Rampenlicht, hinter Glas oder eine Absperrung gestellt wurde, um gezeigt zu werden. Van den Berg spricht vom „ikonischen“,<sup>138</sup> „exponierenden Zeigen“ (ebd., 156 u. 161), das sich nicht ‚verbrauche‘.

Der Ausstellungswert wird dabei von der Gestaltung (mit)produziert (vgl. ebd., 159; Schwarte 2010, 138). Anteil daran haben, neben der Anordnung im Raum sowie dessen Gestaltung, auch die – wie Caroline Evans es in der Begleitpublikation zur Ausstellung *Malign Muse bzw. Spectres. When Fashion Turns Back* schreibt – „objects for display“ (Evans 2004, 47), die dabei zum Einsatz kommen. Sie schaffen das besondere Zeigen und markieren/bedeuten den besonderen, expositorischen Umgang, während sie selbst zugleich immer auch „objects of display“ (ebd.) mit eigenen, wahrnehmbaren Qualitäten sind, die in Wechselwirkung mit den ‚eentlichen‘ Exponaten stehen. In der vorliegenden Arbeit wird dies bspw. an den unterschiedlichen Wirkungen deutlich, die bspw. die Gestaltung oder die Statik verwendeter Mannequins hervorrufen (siehe 5.1).

Viele der besprochenen Strategien und Mittel, um etwas auffällig werden zu lassen, kurz: die Zeigegesten selbst, sind nicht auf Ausstellungen im Museum beschränkt oder nur dort anzutreffen. Sie können in Schaufenstern, Läden oder Galerien, auf Messen oder bei Modenschauen ebenfalls zum Einsatz kommen, so dass es sich letztendlich um Cross Over-Phänomene handelt (vgl. Lehnert 2013, 129). Das Besondere des jeweiligen Ausgestellt-Seins ist, dass der Ort bzw. der institutionelle Rahmen des Zurschaustellens, seine impliziten Codes und expliziten Regeln mindestens genauso großen Einfluss auf die ästhetische Erfahrung haben wie die Arten der Zurschaustellung, wodurch sich der Umgang mit Kleidern und Modekörpern von vielen anderen, alltäglichen Praktiken unterscheidet.

Zwar wird die Realpräsenz von Dingen sowie der musealisierende Umgang mit ihnen (auch in Hinblick darauf, sie auf spezifische Weisen zu zeigen) häufig als Besonderheit von Museen und Ausstellungen hervorgehoben. In der Museums- und Ausstellungstheorie hat

---

138 Spätestens ab Ende des 19. Jahrhunderts würden sich museale Zeigeordnungen an ikonischen, d. h. bildhaften Zeigestrukturen (v. a. das Figur-Grund-Prinzip) orientieren, indem der einzelne Gegenstand auf Distanz zu anderen Gegenständen sowie zum Betrachter gebracht und hervorgehoben wird (vgl. van den Berg 2010, 158f.). Vereinzelung, Dekontextualisierung und Ästhetisierung ließen „die visuellen Unterschiede der Exponate signifikant“ (ebd., 161) werden. Die These übernimmt van den Berg von Swetlana Alpers, die in ihrem Aufsatz „The Museum as a way of seeing“ wohlgermerkt dem Museum (und damit der Institution und nicht der Ausstellung) die Macht unterstellt, jeden Gegenstand in ein Kunstobjekt, sprich in ein ästhetisches Objekt, zu transformieren und eine spezifische Rezeptionshaltung zu evozieren (vgl. Alpers 1991).

inzwischen jedoch ein weiteres Element ‚aufgeholt‘, um das ‚Alleinstellungsmerkmal‘ resp. ein weiteres Spezifikum von Ausstellungen zu bestimmen: der Raum bzw. ihre Räumlichkeit.<sup>139</sup> Bereits unter 2.5 habe ich kurz erwähnt, dass das Museum in den meisten Fällen einen spezifischen klar benannten Ort bezeichnet.<sup>140</sup> Zugleich ist es – das sei an dieser Stelle ergänzt – ein Raum, in und mit dem etwas gemacht wird, insbesondere auch in Hinblick auf und durch das Ausstellen. Das trifft auch auf die herangezogenen, bereits erläuterten Konzepte zu, wobei semiotische und performative Ansätze unterschiedliche Aspekte des Räumlichen hervorheben wie architektonische, epistemische oder soziale. Diese wirken wiederum auf den Ort zurück.

In semiotischen Analysetools und ‚gemischten‘ Ansätzen findet der Raum zwar Berücksichtigung, z. B. Ausstellungen als räumliche Anordnung (vgl. Scholze 2004), räumliche Kontextualisierung (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006) oder als „raumbasierte Dauerkommunikation“ (Kesselheim/Hauseindorfer 2007, 340) aufzufassen, ohne das Raum-Verständnis jedoch zu explizieren oder genauer zu definieren. Die Dreidimensionalität der meisten ausgestellten Dinge sowie der BesucherInnen-Körper legt es zwar nahe, einen dreidimensionalen, d. h. geometrischen Raum<sup>141</sup> vorauszusetzen. Gemäß dieses Verständnisses weist ein Raum folgende Merkmale auf: Er hat eine bestimmbare Breite, Höhe, Tiefe und von allem, das anwesend ist, lässt sich die Lage exakt als Punkt und lassen sich messbare Abstände innerhalb dieses Koordinatensystems ermitteln. Stellt man sich den Ausstellungsraum so vor, handelt es sich um einen vorhandenen Container,<sup>142</sup> der mit Dingen ‚befüllt‘ und durch verschiedene Inszenierungsmittel gestaltet ist. Der Raum wird zur Hülle, zur rahmenden Box, die alles ‚in ihm befindliche‘ umschließt, jedem Element einen (festen) Platz zuweist und statische Relationen für eine – wie Kesselheim/Hausendorfer es formulieren – raumbasierte Dauerkommunikation schafft (vgl. Kesselheim/Hausendorfer 2007, 340). Aus semiotischer Perspektive verbinden sich Zeichen verschiedenster Zeichensysteme im Raum zu einem multimodalen (Raum)Text, dessen Bedeutungen BesucherInnen mit Betreten des Raumes ‚entziffern‘ und lesen können (vgl. ebd., 341f.).

139 Die Museologie hat die Kategorie Raum größtenteils vernachlässigt, zumindest in ihrem deutschsprachigen Standardwerk gibt es weder einen Registereintrag noch ein (Unter)Kapitel zum Raum (vgl. Waidacher 1993). Als anderes Extrem kann Siepmanns These gelten, dass nicht die Dinge, sondern der Raum das Alleinstellungsmerkmal von Ausstellungen sei (vgl. Siepmann 2003).

Die zentrale Rolle des Raums für performative Analysetools wird bereits deutlich an den Titeln wie „Ein Raumverhältnis, das sich durch Bewegung herstellt“ (Siepmann 2003) oder „Das Museum als Erfahrungsraum“ (Jannelli/Hammacher 2008a). Semiotische Modelle sprechen hingegen eher von einer „raumbasierter Dauerkommunikation“ (Kesselheim/Hausendorfer 2007, 340).

140 Zu Ort und Raum siehe z. B. de Certeau 1988. Zum Spatial Turn vgl. u. a. Döring 2010.

141 Eine andere Bezeichnung für den geometrischen Raum ist euklidischer oder architektonischer Raum.

142 Explizit definiert die ICOM in ihren Key Concepts unter dem Eintrag „Exhibition“ Ausstellungen „[...] as the container or the place where the contents are on display [...]“ (o.A. 2010, 35).

Eine statische Raumauffassung wie die geometrische ignoriert den Ereignischarakter von Ausstellungen. Was die Vorstellung von einem statischen Raumgefüge und der kontextualisierenden Funktion des Containers weitestgehend ausklammert: Kaum oder nur schwer lässt sich die räumliche Position von sinnlich wahrnehmbaren Elementen bestimmen, die sich im Raum ausdehnen, Distanzen überwinden können, diffus, flüchtig sowie vorübergehend sind wie Geräusche, Gerüche, Licht, Wärme und Kälte, ein Luftzug oder -hauch;<sup>143</sup> ebenso BesucherInnen, Models, Mannequins oder Installationen, die sich bewegen, die Anordnungen verändern und Aktionsmöglichkeiten beeinflussen. Kurz: jene Phänomene, die sich ereignen und den Raum, wie er wahrgenommen wird und wirkt, konstituieren und transformieren. Dafür hat sich im Diskurs einer performativen Ästhetik der Begriff Räumlichkeit etabliert (vgl. Fischer-Lichte 2004, 182ff.).<sup>144</sup> „Räumlichkeit ist flüchtig und transitorisch“ und „sie entsteht in und durch den performativen Raum, sie wird unter den von ihm gesetzten Bedingungen wahrgenommen“ (ebd.). Das bezieht sich also nicht nur auf die Prozesshaftigkeit, mit der neue Konstellationen, Atmosphären u. ä. geschaffen werden, sondern zugleich darauf, sie als veränderlich wahrzunehmen.

Der performative Raum „eröffnet besondere Möglichkeiten“, u. a. für Verhältnisse zwischen Menschen sowie zwischen Menschen und Dingen sowie „für Bewegung und Wahrnehmung, die er darüber hinaus organisiert und strukturiert“ (Fischer-Lichte 2004, 182), ohne sie jedoch festzulegen. Er „läßt sich auch auf eine Weise verwenden, die weder geplant noch vorgesehen war“ (ebd., 189). Das trifft auch auf Ausstellungen zu. Als performativ können Räume also auch bestimmt werden, weil in ihnen Handlungen stattfinden und sie die Möglichkeit zum Handeln bieten. Für Angela Jannelli sind Ausstellungen unter Rückgriff auf Martina Löws *Raumsoziologie* (2001) „Handlungsräume“ (Jannelli 2012, 71), womit neben

---

143 Constance Classen und David Howes bezeichnen die frühen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts (und damit die Vorgänger des modernen Museums) als „sensescape“ (Classen/Howes 2006). V. a. performative Zeigegeesten ermöglichten den wenigen BesucherInnen die unmittelbare Wahrnehmung der Dinge mit mehreren Sinnen. Doch selbst Museumsausstellungen seit dem 19. Jahrhundert, die das ‚reine‘ Sehen als Ideal propagieren, können trotz diverser Versuche und Strategien, BesucherInnen zu ausschließlich Schauenden zu machen, nicht verhindern, dass BesucherInnen Räumlichkeit mit allen Sinnen multisensorisch sowie leiblich erleben – eben als „sensescape“.

144 Basierend auf einem performativen Raumverständnis bezeichnet seit einigen Jahren Szenografie die „Praxis und Theorie der Gestaltung performativer Räume in den Bereichen und an der Schnittstelle von Architektur, Theater, Ausstellung und Medien (Medialität).“ (Brejzek/Mueller von der Hagen/Wallen 2009, 371). Zentraler Gedanke sei, „dass sich über das Moment der Inszenierung Ausstellung, Architektur und Theater als temporäre räumliche Entwürfe konstituieren“. (ebd., 374). Zur Szenografie in Museen und Ausstellungen vgl. u. a. Museumskunde 2001 sowie Kilger/Müller-Kuhlbaum 2008. Zur Szenografie als Strategie im Modesystem vgl. Scorzin 2016. Beim sog. „Scenographic Fashion Design“ (Scorzin 2016) würden Labels in diversen Kontexten, losgelöst vom eigentlich Designobjekt (dem Kleidungsstück), genre- und grenzüberschreitend Räume gestalten (lassen), die qua Atmosphären, Immersion, Betonung sinnlicher Wahrnehmung und Emotionen wirken, um sich als einzigartige Marke darzustellen.

der Herstellung von ebenso der spezifische Umgang mit räumlichen Anordnungen, ihrer Materialität wie auch ihrer Symbolik gemeint ist. Michel de Certeau schreibt: „Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.“ (de Certeau 1988, 218) So ‚machen‘ KuratorInnen und GestalterInnen ‚etwas‘ und trotzdem ist der Ausstellungsraum keinesfalls das ‚statische Resultat‘ ihrer ‚Aktivitäten‘. Auch BesucherInnen sind (‚in‘ ihm) aktiv, indem sie Räume durch ihre Präsenz transformieren und neue, temporäre Anordnungen und Kontexte schaffen, während ihre Handlungen ebenso von temporären Räumlichkeiten beeinflusst werden. Elementar ist dafür die Betretbarkeit.<sup>145</sup> Sie ist die Voraussetzung dafür, dass BesucherInnen leiblich anwesend sein können und ein „Wahrnehmen-in-Bewegung“ (Siepmann 2003, 6) erfolgen kann. (siehe 3.3) Unter Verwendung eines Heiner Müller-Zitats handelt es sich bei einer Ausstellung Siepmann zufolge primär um „ein Raumverhältnis, das sich durch Bewegung herstellt“ (2003). Dieses „Wahrnehmen-in-Bewegung“ ist in der Ausstellung zwar ziemlich, jedoch nicht völlig frei. Es wird, wie andere Handlungen auch, von sozialen Konventionen und Regeln beeinflusst, die für den Ort „Museum“, „Galerie“ usw. gelten oder von denen angenommen wird, sie würden dort gelten. So können Ausstellungen v. a. aufgrund der performativen Räumlichkeit als „Erfahrungsraum“ (Jannelli/Hammacher 2008a, 46; vgl. z. B. auch Klonk 2009) bezeichnet werden. Wobei jedoch die im Zentrum der Arbeit stehenden ästhetischen Erfahrungen keinesfalls nur von der materiellen Seite der Dinge oder der Räumlichkeit ausgelöst werden können, sondern – häufig implizit – die (sozialen) Regeln eines Ortes sowie persönliches Wissen ebenfalls reinspielen.

### **3.3 „Hingestellte[s] wird zum Ausgestellte[n] erst mit Publikum.“ (F. Vogel)**

Um das, was mir wichtig ist, nochmal zu wiederholen: In Ausstellungen wahrzunehmen heißt nicht primär und ausschließlich, Bedeutungen zu entziffern, sondern das, was sich ereignet, aufgrund der eigenen leiblichen Anwesenheit und mit allen Sinnen zu erfahren. Wenn ich in der Arbeit die Präsentationsweisen und -mittel sowie die Wirkung von Displays untersuche, dann liegt dem auch eine besondere Perspektive auf BesucherInnen zugrunde.<sup>146</sup> Im Folgenden erläutere ich die Aktivitäten, die Subjekte ästhetischer Erfahrung im Museum in Hinblick auf Gegenstände ausüben können.

---

145 Die Betretbarkeit von Räumen ist neben der ‚materiellen Kopräsenz‘ von BesucherIn und Objekten ein weiteres Kriterium, weswegen ich Ausstellungsräume virtueller Museen ausschließe.

146 Ich habe mich entschieden, von BesucherIn und RezipientIn zu sprechen, da Begriffe wie BetrachterIn oder ZuschauerIn die visuellen Aspekte der Wahrnehmung m. E. zu sehr betonen. Mir ist es jedoch wichtig, sowohl auf weitere sinnliche Wahrnehmungen als auch auf deren Verschränkung wie intersensorielle Erfahrungen einzugehen. Für einige der besprochenen Displays bspw. unter 5.4 wäre zu überlegen, ob nicht sogar im emphatischen Sinne von Partizipierenden gesprochen werden könnte.

Semiotische Analyseansätze begegnen dem ‚Element‘ BesucherIn mit einer gewissen Ambivalenz. Sie sind diejenigen, an die die Botschaften adressiert sind. Um in den häufig verwendeten Metaphern vom Text und der Lektüre zu bleiben: sie sind Lesende. Das trifft im übertragenen Sinn wie auch buchstäblich zu: Buchstäblich, weil in den meisten Ausstellungen schriftlich verfasste Texte zur Anwendung kommen wie Wand- bzw. Raumtexte, Objekttexte, Broschüren usw., um unterschiedliche Inhalte z. B. Objektangaben, Geschichten, Thesen zu vermitteln. Im übertragenen Sinn, weil BesucherInnen schließlich nicht nur diese offensichtlichen Texte lesen, sondern – semiotisch betrachtet – den gesamten ‚Raum‘, die Dinge und die Gestaltung als Bedeutungsgefüge wahrnehmen und als sinnhafte Elemente ‚entziffern‘ können. Der Idealfall, von dem Jana Scholze spricht, dürfte nur selten eintreten, nämlich dass deren „Erfahrungen und [...] Erkenntnisse [...] mit den zu vermittelnden Inhalten übereinstimmen“ (Scholze 2004, 13).

In einigen semiotischen Ansätzen wird bemerkt, dass, damit ‚Dekodierungsprozesse‘ ablaufen können, die BesucherInnen in einer Ausstellung körperlich anwesend sein müssten. Darin berühren sich semiotische und performative Modelle, wobei letztere auf die körperliche Anwesenheit sowie auf die sinnliche Wahrnehmung wesentlich differenzierter eingehen als darin bloß die Voraussetzung für kognitive Text- oder Raumlektüren zu sehen. Wie die Kapitelüberschrift den Kurator und Ausstellungstheoretiker Fritz Franz Vogel zitiert: „Hingestellte[s] wird zum Ausgestellte[n] erst mit Publikum.“ (Vogel 2012, 21) Sprich: ohne Publikum keine Ausstellung. Und auch für das relativ neue Theorie- und Arbeitsfeld der Szenografie wird betont: Wie Theater und Architektur seien auch Ausstellungen Ereignisse, „die sich [...] erst über den agierenden Besucher als Partizipanten komplettieren“ (Brejzek/Mueller von der Hagen/Wallen 2009, 374). Es braucht jemanden, der Platziertes, Inszeniertes, Arrangiertes, Atmosphären usw. wahrnimmt. Oder anders: Es ist notwendig, dass RezipientInnen und Gegenstände in ein räumliches Verhältnis treten, dass es zwischen ihnen zum unmittelbaren Kontakt in einer konkreten Situation kommt (Kopräsenz). Dabei ist „[d]ie Trennung zwischen Produktion und Rezeption, zwischen Subjekt und Objekt [...] im performativen Paradigma aufgehoben. Im Moment der Aufführung sind beide an der Hervorbringung von Wirkung und Bedeutung beteiligt. Wahrnehmung und Bedeutung bringen sich gegenseitig hervor.“ (Jannelli/Hammacher 2008a, 47)

Um zu Wahrnehmenden zu werden, müssen BesucherInnen die Ausstellung in der Regel betreten. Sie werden dadurch zugleich Teil der Räumlichkeit und können von anderen Anwesenden wahrgenommen werden. BesucherInnen tragen damit (d. h. mit ihrer körperlichen Anwesenheit, ihren Bewegungen und ihrem Verhalten) wesentlich zur

Ereignishaftigkeit von Ausstellungen bei und nehmen aufgrund ihrer Eigenbewegung sowie des Geschehens um sie herum Ausstellungen ebenfalls als ereignishaft wahr. So schreibt Eckhard Siepmann:

„Der Prozesshaftigkeit der Ausstellung entspricht eine Wahrnehmung-in-Bewegung, dem Umgebungshaften, Atmosphärischen, die Wahrnehmung-mit-dem-ganzen-Körper. Die Ausrichtung eines Augenpaares auf ein Objekt wird aufgelöst durch die Fühlungnahme aller Sinne eines Körpers-in-Bewegung mit einer auf die Inanspruchnahme tendenziell aller Sinne ausgelegten prozessierenden Umgebung.“ (Siepmann 2003, 6)

Was Siepmann hier skizziert, sind spezifischen Bedingungen und Modi der Rezeption in Ausstellungen, wodurch Subjekte, Objekte und Räume in ein Verhältnis treten und ästhetische Erfahrungen möglich werden. Im Folgenden soll es zunächst um zwei „Aktivitäten“ gehen, „die Subjekte in Bezug auf diesen Gegenstand ausüben“ (Küpper/Menke 2003, 10): das Gehen und das Sehen zwischen Autonomie und Kontrolle sowie die Verschränkung beider Aktivitäten. Beide Aktivitäten sind weder ‚natürliche‘ noch ‚alltägliche‘ Körpertechniken resp. Praktiken. Es handelt sich um erlernte Kompetenzen sowie Kenntnisse expliziter und häufig impliziter Regeln der Institution Museum, die BesucherInnen in Ausstellungen körperlich aus- und aufführen. Da auch sie (und nicht nur die Exponate) in die Sichtbarkeit gebracht, exponiert und beobachtet werden, zeigt ihr wahrnehmbares Verhalten während ihres Aufenthalts, ob sie mit den Regeln des Ortes, der Institution (Museum, Galerie usw.) vertraut sind und sie befolgen: kein lautes Reden, andere BesucherInnen nicht ansprechen, nicht zu schnell gehen, nicht zu nah an die Exponate herantreten, sie nicht zu schnell resp. kurz betrachten, alles nur anschauen und nichts anfassen usw. Vermutete und tatsächliche Regeln können die ästhetische Erfahrung beeinflussen ebenso wie andere sinnliche, in Ausstellungen vernachlässigte oder verbotene Formen der Wahrnehmung sowie leibliche Empfindungen, die sich nicht vermeiden oder strikt vom Visuellen separieren lassen.

Die Aneignung von Raum ebenso wie die Rückwirkung auf ihn (und damit die Hervorbringung von Räumlichkeit) erfolgt primär durch die Bewegungen, d. h. die Mobilität der BesucherInnen: Sie verändern ihre Position im architektonischen Raum, sie „ergehen“ (Muttenthaler/Wonisch 2006, 41) sich die Ausstellung.<sup>147</sup> Kennzeichnend für dieses „Ergehen“ sei, so Werner Hanak-Lettner, in vielen Ausstellungen eine „Eigenraum“- und „Eigenzeitverwaltung“ (Hanak-Lettner 2011, 108),<sup>148</sup> ohne jedoch völlig beliebig oder frei

---

147 Zum Gehen im (Kunst)Museum aus historischer Perspektive vgl. u. a. Leahy 2012, 73ff.; empirisch untersucht das Phänomen u. a. Reitstätter 2015, 129ff.

148 Werner Hanak-Lettner zufolge bestehe deswegen eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der Lektüre eines Buches und einem Ausstellungsbesuch, wohingegen sich eine Theateraufführung davon

wählbar zu sein, etwa aufgrund der Gebäudearchitektur oder der Öffnungszeiten. Selbst beim mehrmaligen Besuch einer Ausstellung durch dieselbe Person gleicht kein ergangener Weg dem anderen. Jannelli und Hammacher beschrieben dies als „eine[n] temporäre[n] und einmalige[n] Versuch der Rauman eignung“ (Jannelli/Hammacher 2008, 48). Wohin die BesucherInnen wann wie schnell oder langsam gehen, wohin sie sich wenden, was sie wann und wie wahrnehmen und evtl. deuten, schafft bei jedem Besuch einmalige Choreografien, Dramaturgien und Erfahrungen und formt, wie Hanak-Lettner es formuliert, „eigene Versionen der Ausstellungserzählung“ (Hanak-Lettner 2011, 22). Beeinflusst werden diese individuellen Wege, Bewegungs- und Spannungsverläufe sowie Erzählungen von temporären und vorübergehenden Ausstellungsinszenierungen, d. h., von dem, was sich währenddessen ereignet und als besonders gegenwärtig erscheint wie Raum- und Dingqualitäten oder andere Menschen und deren Tun. Sie gehen somit stets über das hinaus, was die AusstellungsmacherInnen geplant und intendiert haben und lassen sich von außen nur begrenzt lenken, organisieren oder gar erzwingen.

Das Betreten der Räume, das Gehen und Bewegen beeinflussen, was gesehen, gehört, gerochen, aber auch leiblich gespürt wird. Zugleich können visuelle, akustische und andere Wahrnehmungen wie das Spüren von Atmosphären das Gehen und andere Bewegungen lenken. Eine besondere Wechselwirkung und Abhängigkeit wird zwischen Sehen und Gehen hergestellt. So weist bspw. Gottfried Korff darauf hin, dass im modernen Museum beides notwendig sei, um Exponat und BesucherIn zusammenzubringen (vgl. Korff 2005, 96). Sehend von einem Objekt zum nächsten gehen, nochmal zurück oder schnell in die nächste Abteilung – beide körperlichen Aktivitäten bestimmen im wesentlichen auch die Reihenfolge, in der BesucherInnen den Elementen und Situationen in einer Ausstellung begegnen, um sie dann emotional, kognitiv usw. zu verknüpfen. Das Gehen wird in dem Moment für die Sinnkonstitution besonders dann wichtig, wenn zwischen räumlich verteilten ‚Inhalten‘ häufig unsichtbare (z. B. zeitliche) Zusammenhänge gibt, die (aus Sicht der KuratorInnen) ‚richtig‘ abgegangen, gesehen und erkannt werden sollen (vgl. u. a. Bennett 1998 u. 2006).<sup>149</sup> D. h., deutlich unterscheidet (vgl. Hanak-Lettner 2011 u. 2014).

149 Ausstellungen liegen häufig unsichtbare Strukturen zugrunde, die räumlich bestimmte Beziehungen zwischen Exponaten oder weiteren Elementen wie Texten behaupten oder repräsentieren. Es handelt sich dabei um historisch spezifische Wissensordnungen und -systeme. Ihre Veränderungen zeigen u. a. die Verschränkung von epistemischen und sensorischen Regimen (vgl. Bennett 1998). Seit dem 19. Jahrhundert bestimmen in Museumsausstellungen zeitliche Aufeinanderfolgen die Ordnung der Dinge. Während sich im Jahrhundert zuvor die taxonomische Anordnung des Tableaus noch von einem unbewegten Betrachter überblicken ließ, wurden nun eigentlich unsichtbare zeitliche Prozesse und Relationen in spatiale Anordnungen überführt. Erst dadurch, d. h. die häufig retrospektive Erzählung (das sogenannte „backtelling“, Bennett 1995, 177ff.), sei die Mobilität der BesucherInnen sowie die ‚Steuerung‘ ihrer Bewegungen (und nicht nur ihrer Blicke) wichtig geworden (vgl. Bennett 1998, 358). Solch unsichtbare Verbindungen können nur erkannt werden, wenn sie vorher gelernt wurden.

wenn die Narration und die Präsentation es erfordern, Räume, Displays, Exponate und/oder Texte idealerweise in bestimmten Reihenfolgen anzusteuern und zu besichtigen. Weder die Gestaltung noch Personen können das Gehen-Sehen jedoch vollständig kontrollieren und bestimmte Wege oder die Verweildauer erzwingen.

Gehend und sehend gilt es auch, den ‚idealen‘ Standort ‚vor‘ einem Exponat zu finden und einzunehmen. Es ist jener, von dem aus ein Exponat ‚richtig‘ angeschaut werden kann und definiert sich über den Abstand, die Perspektive und die Pose der BetrachterIn (vgl. Leahy 2012, 8). Von wo und wie nah BesucherInnen an Ausstellungsstücke herangehen können, beeinflussen auch oft die Gestaltungsmittel wie Vitrinen, Podeste, Absperrungen, indem sie mitunter ganz reale, physische Grenzen setzen. Und damit Exponate nicht nur unberührbar machen, sondern ebenso vorgeben, ob es als Ganzes und von allen Seiten zu betrachten ist oder Details zu erkennen sind. (siehe Abschnitt 6.1.)

Der Okularzentrismus der modernen Museumsinstitution, also das vordergründige Ausgerichtetsein auf den Augensinn, ist weitaus komplexer. Sehen ist in einer Ausstellung – auch historisch betrachtet – nicht gleich Sehen. Es meint etwas anderes als einen vermeintlich ‚natürlichen‘ Vorgang oder die physiologischen und kognitiven Fähigkeiten, visuelle Reize wahrzunehmen und zu verarbeiten. Wie es idealerweise sein sollte, ist v. a. abhängig vom Objekt, seiner Inszenierung, von der Anordnung, vom Museumstyp sowie vom Ort und schafft dadurch verschiedene „Betrachterrollen“ (Kemp 2015, 49). Nicht jeder Rezeptions- oder Erfahrungsmodus ist in jeder Ausstellung ‚richtig‘, ‚passend‘ oder erwünscht und die beobachtbaren Verkörperungen dieser normativen Praktiken können dazu führen, BesucherInnen auch sozial zu distinguieren (vgl. u. a. Bennett 2006; Kemp 2015, 49). Ob versunkenes Betrachten von Kunstwerken (Kontemplation), der aufmerksame, fokussierte oder der durch den Raum wandernde, mobile Blick, ein vergleichendes oder das zerstreute Schauen.<sup>150</sup> Mehr noch als beim Gehen haben BesucherInnen dabei zugleich große Freiheiten, innerhalb eines „scopic regime“ zwischen „different modes of looking“ (Leahy 2012, 47) zu wechseln. Es sind darüber hinaus viele weitere ‚Abweichungen‘ von den Idealen möglich, etwa wegzuschauen oder andere BesucherInnen zu beobachten.<sup>151</sup> Mich interessiert eine Sehweise, die keinesfalls nur ‚museumsspezifisch‘ ist und die (vielleicht auch deswegen?) in Kleidermodeausstellungen

---

150 Zu den verschiedenen Sehkompetenzen, etwa der Spannung zwischen *gaze* (aufmerksames Schauen) und *glance* (zerstreutes Schauen), vgl. z. B. Bennett 2006 (dt. 2010) und Leahy 2012, 45ff.

151 Mitunter ist einiges interessanter als die Exponate, so z. B. die einmalige und unwiederholbare Präsenz anderer BesucherInnen, wovon Irit Rogoff in ihrem Aufsatz „Looking Away. Participations in Visual Culture“ (2005) schreibt. Durch das Wegschauen würde die Wahrnehmung vom Objekt auf den Raum gelenkt und der „viewer“ zum „participant“ (ebd.).

von den AusstellungsmacherInnen weniger erwünscht ist, nämlich „to look at the outfits displayed [...] in terms of [...] wearability“ (Wilson 2005, 231). Sprich: bei denen die Wahrnehmung der Exponate u. a. aufgrund der jeweiligen Inszenierung über das Visuelle hinaus erfahren werden kann.

Wahrnehmen heißt nicht nur, wie bisher ausgeführt, den eigenen Körper durch das Betreten als anwesenden und im Gehen als sich bewegenden zu spüren, ihn zum Teil von zeitlich-räumlichen und ästhetischen Konstellationen zu machen und ihn möglicherweise allen Restriktionen zum Trotz als solchen zu erleben. Was das Zitat von Eckhard Siepmann zudem teilweise vorwegnimmt, ist, dass ein Analyseinstrumentarium basierend auf performativen Theorien BesucherInnen ‚zugesteht‘, mit „allen Sinnen“ und leiblich ihre Umgebung zu erleben. Demnach ist auch in Ausstellungen trotz ihrer häufig restriktiven Regeln wie dem Berührungsverbot nur in seltenen Fällen ein „Einzelsinn“ (Siepmann 2003, 7) wie das Sehen an der Wahrnehmung beteiligt und prägt allein ästhetische Erfahrungen. Mehrere Sinne können gleichzeitig einen Gegenstand, eine Konstellation, einen Moment wahrnehmen und verknüpft zu einem Eindruck erfahren werden – z. B. was ich sehe, macht auch Geräusche, die ich höre (etwa das Rascheln der Stoffe bei beweglichen Kleiderinstallationen, siehe 7.2). Oder Situationen und Displays werden intersensorisch empfunden, obwohl es ‚eigentlich‘ ‚nur‘ etwas zu schauen gibt – bspw. eine statische, bekleidete Figurine oder ein flach ausgebreitet liegendes Kleidungsstück in einer Tischvitrine. Es geht mir um jene Möglichkeiten, gewissermaßen ein Surplus zu erleben, das sich häufig aus Aspekten der Materialität von Objekten herleitet und sich mit implizitem Wissen, hier: modischen Kompetenzen verbindet – und zwar „embodied forms of knowledge apprehended by the senses rather than through analytical processes“ (Gregory/Witcomb zitiert nach Jannelli/Hammacher 2008a, 44). Die von mir untersuchten Formen der Einfühlung, die taktile Visualität/Haptic Vision ebenso wie die Identifikation oder die Projektion, sind Modi ästhetischen Erfahrens, die sich zwischen der Materialität der Dinge (hier: der ausgestellten Kleider oder Modekörper) und der BesucherIn ereignen können. D. h., ich überprüfe, inwiefern die Displays ein Angebot unterbreiten (oder ausschlagen), sehend zu spüren, wie sich etwas anfühlt. (siehe 2.4)

Aus den erläuterten Aspekten ergeben sich, wie ich bereits mehrfach erwähnt habe, für eine performativ fundierte Ausstellungsanalyse folgende Leitfragen mit drei Schwerpunkten: Wie werden vestimentäre Objekte und Modekörper in den Arrangements in Szene gesetzt? Welchen Einfluss haben jene Dinge, die die Kleider zeigen, darauf, wie die materielle Seite des vestimentären Exponats wirkt und in der Wahrnehmung erfahren werden kann? Welche

materiellen Aspekte heben die Inszenierungen und die Inszenierungsmittel hervor? D. h.:  
Unterbreiten die Displays ein Angebot, dass bzw. wie Kleider gespürt werden? Oder was zu  
fühlen wäre, würde man sie berühren (können)?

## **4. Kleidung ausstellen: Historische und aktuelle Zeigestrategien und -kontexte**

Kleidung im allgemeinen und modische Kleidung im besonderen, d. h. die materiellen Artefakte und die mit ihnen verbundenen Praktiken führten in Museen, Ausstellungen und Sammlungen lange Zeit ein Schattendasein.<sup>152</sup> Im Folgenden kontextualisiere ich das Format der Kleidermodeausstellung historisch, und zwar vor dem Hintergrund einer sich wandelnden Sammel- und Ausstellungspraxis einschließlich ihrer institutionellen Verortungen. Dafür verknüpfe ich allgemeine museohistoriografische Entwicklungen mit der spezifischen Geschichte vestimentärer Artefakte in Ausstellungskontexten sowohl inner- als auch außerhalb der Institution Museum. Wichtige ‚Stationen‘ der Präsentation von Kleidung, jeweils ‚typische‘ bzw. übliche Zeigestrategien, deren Funktionen und Ziele werden vorgestellt. Außerdem skizziere ich grob die wichtigsten Aspekte, die sich seit 1971 innerhalb des Formats der Fashion Exhibition herausgebildet haben. Die Kleidermodeausstellung stellt dabei nicht den Endpunkt einer hier linear erzählten Entwicklung dar. Sie ist ein Ausstellungsformat unter mittlerweile vielen, die Kleidung thematisieren und sie ist dasjenige, das modischer Kleidung in ihrer spezifischen Materialität die Hauptrolle zuweist.

### **4.1 Sammel- und Ausstellungspraktiken vor 1850**

Bilden die italienischen Fürstenhöfe der Frührenaissance den Anfangspunkt eines systematischen Erwerbs von Dingen mit dem Ziel, diese in spezifischen Arrangements wie den Kunst- und Wunderkammern<sup>153</sup> ohne primär sakralen Kontext (wie etwa Reliquien) zu

152 Je weiter man in die Vergangenheit blickt, desto spärlicher werden die Hinweise auf Sammel- und Ausstellungspraktiken und damit auch die gesicherten Kenntnisse, welche Kleidung wann, wo, von wem, wie und als was nicht nur gesammelt und aufbewahrt, sondern auch gezeigt wurde. Eine Ursache für fehlende Untersuchungen mag die schwierige Quellenlage sein. Bislang sind nur sehr wenige Quellen wie materielle Artefakte, vor allem jedoch Inventare oder Bild- und Textdokumente über einen kostümgeschichtlichen Anspruch hinaus erschlossen und in Hinblick darauf befragt worden, wie Kleidung in den spezifischen Schau- und Wissensräumen des Museums und seiner ‚Vorgänger‘ gezeigt wurde. Aufgrund der spärlichen Überlieferung wird vielfach davon ausgegangen, dass vestimentäre Artefakte – von einigen Ausnahmen abgesehen wie z. B. Reliquien – überhaupt erst ziemlich spät das Interesse von sammelnden Personen und Institutionen wie Museen geweckt haben (vgl. Taylor 1998 u. 2004). Des Weiteren hat man es bei Kleidung mit einer Gruppe materieller Artefakte zu tun, die häufig so lange benutzt, weiterverwendet, verändert und zweckentfremdet wurden, bis sie nicht mehr zu gebrauchen waren oder sich buchstäblich auflösten; die zudem abhängig vom Material sehr empfindlich auf suboptimale Aufbewahrungsbedingungen wie Feuchtigkeit, Licht, Schädlinge und mechanische Einflüsse reagieren, so dass bspw. vestimentäre Objekte aus den Kunst- und Wunderkammern die Zeit aufgrund vernachlässigter Konservierungsmaßnahmen und/oder nicht-materialgerechter Präsentation die Jahrhunderte nicht überdauert haben.

153 Zur Kunst- und Wunderkammer vgl. u. a. Bredekamp 1993; Pomian 1994; Grote 1994; MacGregor 1994; Hooper-Greenhill 1995; Minges 1998; Impey/MacGregor 2001; Beßler 2009; Mauriès 2011.

zeigen, so galt die heutzutage übliche Trennung zwischen Sammlung und Ausstellung damals nicht. Nur von sehr wenigen frühneuzeitlichen Sammlungen Adliger, wohlhabender Bürger oder Gelehrter ist überliefert, ob sich Kleidungsstücke in ihnen befanden.<sup>154</sup> Dass vestimentäre Objekte wichtig und Teil solcher Sammlungen waren, das verdeutlicht Samuel Quicchebergs bereits 1565 publiziertes Traktat *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, eine der ersten museologischen Schriften überhaupt, in dem Fall über den Typus der Kunst- und Wunderkammer.<sup>155</sup> Er erläutert darin auch die Zuordnung von Textilien und Bekleidung in unterschiedliche räumliche Abteilungen. So wurden „Gegenstände des [...] Textilhandwerkes“ einer kunstgewerblichen Abteilung zugeordnet, wie Horst Bredekamp zusammenfasst, und „exotische Prachtkleidung und Puppenmodelle der Trachten ausländischer Völker und schließlich wertvolle Kleidungs- und Schmuckstücke der Vorfahren des Fürsten“ (Bredekamp 1993, 34) hingegen in einer Abteilung aufbewahrt, die Technik und Völkerkunde vereinte. Exotische Kleidung fungierte in dieser wie auch in anderen Sammlungen hauptsächlich als „visual evidence of the existence of exotic, mysterious people“ (Taylor 2004, 67). Die vestimentären Zeugnisse der Vorfahren wurden hingegen wegen ihres materiellen Wertes sowie ihrer Erinnerungsfunktion aufbewahrt.<sup>156</sup>

Obwohl Quicchebergs Traktat die (Zu)Ordnung der vestimentären Artefakte in unterschiedliche räumliche Abteilungen andeutet, standen sie zu den anderen Gegenständen stets in Bezug. In den frühneuzeitlichen Sammlungen trafen antike Münzen und Statuen, Gemälde, kunsthandwerkliche Erzeugnisse, Mineralien, Metalle, Teile von Pflanzen und Tieren, deren ungewöhnliches Äußeres Aufmerksamkeit zu erregen vermochte, ebenso wie Musikinstrumente, Messgeräte, Uhren und Automaten aufeinander (vgl. Bredekamp 1993, 33). So unterschiedlich die einzelnen Sammlungen in Umfang, Größe<sup>157</sup> und Schwerpunkten gewesen sein mögen, es einte sie ihre grundlegende

---

154 Es gibt nur sehr wenige Hinweise auf erhaltene Kleidungsstücke aus diesen frühen Sammlungen.

Um vestimentäre Formen zu erfassen und zu ‚speichern‘, nutzte man schon früh andere Medien, allen voran bildliche Darstellungen. Trachtenbücher, wie Christoph Weiditz' von 1529 oder Jost Ammans *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam feminarum singulari arte depicti* (1577) dokumentierten und fingierten seit dem frühen 16. Jahrhundert in ihren Bildern, wer sich wo wie kleidete, z. B. auch in den ‚neu‘ entdeckten Lebenswelten. Sich-Kleiden wurde als ein Brauch, als eine Sitte verstanden, über die man, auch ohne Zugang zu den materiellen Objekten selbst zu haben – sei es in den Sammlungen oder der alltäglichen Lebenswelt –, informiert sein wollte (vgl. Taylor 2004, 5).

155 Quiccheberg nimmt in seiner Systematik direkten Bezug auf die umfangreiche Sammlung von Albrecht V. in München, an deren Neuordnung, die mehrere Räume umfasste, er beteiligt war. Zu Quicchebergs Theorie siehe u. a. Minges 1998, 62-76; Roth 2000.

156 Constance Classen beschreibt (zwar nicht an vestimentären Objekten), wie man glaubte, durch den unmittelbaren Kontakt mit dem Gegenstand der vergangenen Zeit oder dem Vorfahren näher zu kommen, etwas von ihr oder ihm zu spüren. (vgl. Classen 2005, 277f.)

157 Es konnte sich um aufwendig gearbeitete Kunstschränke, einzelne Räume wie das Studiolo, bis

Konzeption, die Zusammenstellung eines Kosmos *en miniature*, d. h. eines *Macrocosmos in microcosmos*<sup>158</sup>: „Wie der Erdball als ‚Kunstkammer Gottes‘ begriffen war, so schuf der Sammler [...] ‚eine Welt im Haus‘, [...].“ (ebd., 70) Die zusammengetragenen Dinge sollten das in der Welt Existierende repräsentieren. Ihre Anordnung spiegelte das Wissen über die Welt wieder, dessen ordnendes Prinzip Analogien zwischen den Gegenständen<sup>159</sup> waren sowie persönliche Interpretationen dieses Wissens durch den Besitzer (vgl. Hooper-Greenhill 1995, 82).

Wie Kleidung in den Universalsammlungen der Kunst- und Wunderkammern gezeigt wurde – ob sie in reich verzierten Kunstschränken aufbewahrt und für BesucherInnen herausgeholt wurde, auf Tischen ausgelegt war, an Wänden hängend oder an Figurinen und Puppen präsentiert wurde –, lässt sich heute kaum noch nachvollziehen und müsste für den jeweiligen Einzelfall, je nach spärlicher Quellenlage untersucht werden.<sup>160</sup> Im Gegensatz zu den wenigen Informationen über die Präsentation lassen sich für die Rezeptionssituation recht gut allgemeine Aussagen treffen. Wie Constance Classen in ihren zahlreichen Publikationen betont, sollten BesucherInnen die Sammlungen mit allen Sinnen erfahren und das Berühren von Gegenständen war zentraler Bestandteil eines geführten Rundgangs:

„Using multiple senses to investigate museum objects enhanced the impression of having comprehended their nature. In general, the sense of touch was believed to have access to interior truths of which sight was unaware.“ (Classen 2005, 277; vgl. auch Felfe/Wagner 2010, 19)

Im Großen und Ganzen lässt sich die Präsentation von Dingen in den ‚Vorformen‘ des modernen Museums als performatives Zeigen (vgl. van den Berg 2010, 156) bezeichnen, indem es experimentellen Praktiken ähnelte oder diese sogar einschloss (ebd.; vgl. Classen 2005, 276). Zugleich gab es nicht wie im modernen Verständnis einen wissenden Kurator oder Besitzer, sondern Besitzer und Gäste bzw. BesucherInnen tauschten sich im Gespräch

---

zu Raumfolgen und gar vollständigen Gebäuden handeln, in denen die Objekte aufbewahrt und gezeigt wurden (vgl. u. a. Hooper-Greenhill 1995, 87f.; Pearce 1995, 109).

158 Siehe u. a. Grote 1994; MacGregor 1994, 61; Hooper-Greenhill 1995, 89f.; Newhouse 1998, 15; Minges 1998, 37f.; Felfe 2003, 227; Vedder 2005, 154.

159 „Das Arrangement der Genera dient nicht zur Trennung der verschiedenen Bereiche [wie Kunst, Natur oder Technik, K.W.], sondern es baut visuelle Brücken, um der Spielfähigkeit der Natur das Assoziationsvermögen der Augen zur Seite zu stellen.“ (Bredekamp 1993, 71)

160 Viele frühneuzeitliche Sammlungen und ihre Gegenstände konnten nicht in ihren ursprünglichen Räumen und der zeittypischen Anordnung fortbestehen, sondern wurden verkauft, geplündert, zerstört, wechselten den Ort bzw. die Räumlichkeiten und/oder Besitzer usw. Hinweise geben Systematiken wie Samuel Quicchebergs, Inventare oder Beschreibungen der Sammlungen in Briefen und Reiseberichten sowie bildliche Darstellungen auf Frontispizen von Inventaren. Einige dieser Frontispize, etwa jenes vom Museum Wormianum von 1655, zeigen auch Kleidungsstücke – dem Anschein nach exotische Gewänder – an Wänden oder von Decken hängend (vgl. van den Berg 2010, S. 148).

gleichberechtigt über ihre Zugänge zu den präsentierten Objekten aus. Das alles war jedoch nur möglich, weil es sich um eine überschaubare Zahl ausgewählter BesucherInnen handelte, während heutzutage Museumsausstellungen teilweise Massen an anonymen BesucherInnen bewältigen müssen.

Ein wichtiger Einschnitt, der das Bild vom Museum als öffentlich zugänglicher Bildungsstätte und somit als einem Ort des Wissens auch heute noch prägt, ist aus museologischer Perspektive, dass Objekte aus den Sammlungen Adliger, kirchlicher Vertreter oder Bürger in einer dem Staat unterstellten Institution zusammengebracht wurden, mit dem Ziel, die Objekte einem breiten Publikum zu präsentieren. Mit wenigen Ausnahmen wie bspw. dem 1753 gegründeten British Museum in London wird in der Museumsgeschichtsschreibung die Eröffnung des Musée Français im Pariser Louvre 1793 häufig als die Geburtsstunde des modernen öffentlichen Museums betrachtet (vgl. z. B. Vedder 2005, 161ff.).

Hatten die neuen Besitzverhältnisse kaum Einfluss auf die materielle Beschaffenheit der Gegenstände, so wurde die allem zugrunde liegende politische Veränderung u. a. dadurch deutlich (gemacht), dass andere ästhetische und epistemische Prämissen für die Präsentation etabliert wurden wie die Anordnung nach Chronologie, Schulen und/oder Stilen. Zugleich galt es, eine neue Rezeptionshaltung zu fordern und einzuüben, die nicht länger im freien Spiel der Assoziationen, sondern nun in der Bildung und Vervollkommnung des Einzelnen wie auch der Schaffung einer Gemeinschaft (v. a. einer Nation) bestand. Die Möglichkeiten, Objekte realiter mit allen Sinnen zu erfahren, fielen weg und für die BesucherInnen galt, das ‚richtige‘ Sehen einzuüben (vgl. Bennett 1995, 1998 u. 1999; Classen/Howes 2006). Die BesucherInnen wurden vom Objekt distanziert, das aufgrund seiner Unerreichbarkeit nun als besonders wertvoll und schützenswert erschien. Über u. a. materielle Beschaffenheiten informierten Beschriftungen, Kataloge und Begleithefte, wodurch sich ein kognitiver Zugang zu den Dingen und Wissenserwerb durchsetzen sollte: Das zu sehen, von dem man gelesen hatte, man würde es sehen (vgl. Bernhard Smith zitiert nach Bennett 1998, 368). Die Wissensvermittlung war klar hierarchisiert, nämlich „words [...] were to relay an authoritative knowledge from the curator to the visitor“ (Bennett 1998, 350).

Die Neugründung vieler Museen ab 1800 hatte keine direkten Auswirkungen auf die Sammel- und Ausstellungspraxis von Kleidung, standen doch vor allem Kunstgegenstände im Fokus der Ent- bzw. Aneignung sowie der De- und Neukontextualisierung. So bemerkt Lou Taylor:

„Over the late eighteenth century and the 1800-50 period, the great heyday of the founding of major national European museums of art throughout Europe, no museum collected ‚fashionable‘ dress despite the public interest shown in the folio and the pocket books of world costume [...]“ (2004, 106)

Warum die neu gegründete Institution Veränderungen in der Kleidermode – wie die Abschaffung der Kleiderordnungen und der Standesmode – nicht berücksichtigten, darüber gibt es bislang keine verlässliche Untersuchung. Eine Hypothese ist, den Wandel von der Standes- zur Geschlechtermode als so wirkmächtig anzusehen, dass, wie Lou Taylor herausstellt, das männliche Museumspersonal mit der nun als weiblich konnotierten Mode, auch in ihren historischen Ausprägungen, nichts zu tun haben wollte (vgl. Taylor 1998 u. 2004). Außerhalb der Museumsinstitutionen begannen erstmals Privatpersonen wie Künstler und Bühnen- bzw. Kostümbildner, Sammlungen anzulegen – häufig aus professionellem Interesse heraus (vgl. ebd.). Mit der Auffächerung des Wissens in Einzeldisziplinen und einer entsprechenden Verteilung vorhandener Sammlungsobjekte, sind zu der Zeit lediglich vestimentäre Artefakte anderer Völker von Interesse und werden für ethnologische Spezialsammlungen erworben, jedoch nicht vor Publikum ausgestellt (vgl. Taylor 1998).

Eine andere „Institutionalisierungsform“ (te Heesen 2012, 19) als das Museum oder die Sammlung entwickelte sich am Ende des 18. Jahrhunderts ebenfalls in Frankreich, und zwar die temporäre Gewerbeausstellung, auf der aktuelle regionale, bald auch nationale Waren und Güter vergleichend präsentiert wurden (ebd., 73f.). Den ersten internationalen Höhepunkt bildete die Weltausstellung 1851 in London und zeigt die Parallelentwicklung von Ausstellungsboom und der ersten großen „Museumsexpansion“ (ebd., 73) im 19. Jahrhundert.

## **4.2 Kleidermoden auf Weltausstellungen und in Museen für Kunstgewerbe und Kulturgeschichte**

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts markiert in vielerlei Hinsicht einen ersten Kulminationspunkt zum einen für die Kleidermode, und zwar im Zuge der Professionalisierung ihrer Herstellung, Verbreitung und ihres Konsums.<sup>161</sup> Zum anderen lässt sich für die Zeit parallel zum Museumsboom eine – wie Anke te Heesen es nennt – „Ausstellungsexpansion“ beobachten, sowohl zahlenmäßig als auch hinsichtlich der Bedeutung. Ich komme nun zu den drei Gattungen Weltausstellung, Kunstgewerbemuseen und kulturgeschichtliche Museen sowie ihren Überlappungen. Überschneidungen betreffen

---

161 Schlagworte dafür sind: die Etablierung der Haute Couture mit dem Beruf des Modeschöpfers und der Nähe zur Kunst, Modenschauen etc.; zugleich Demokratisierung durch Konfektion und Warenhäuser.

etwa die Intentionen der Zurschaustellung sowie die Wahl der präsentierten Gegenstände und ihre Inszenierung.

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehen Museumsgattungen, die sich an den neuen Präsentationsweisen von Kunst- und Geschichtsmuseen wie der chronologischen Anordnung und Narration sowie der didaktischen Aufbereitung orientierten. Es handelt sich um Museen für Kulturgeschichte zum einen und für Kunstgewerbe zum anderen, die auch die ersten waren, die Kleidungsstücke in ihren Sammlungsbeständen verzeichneten.

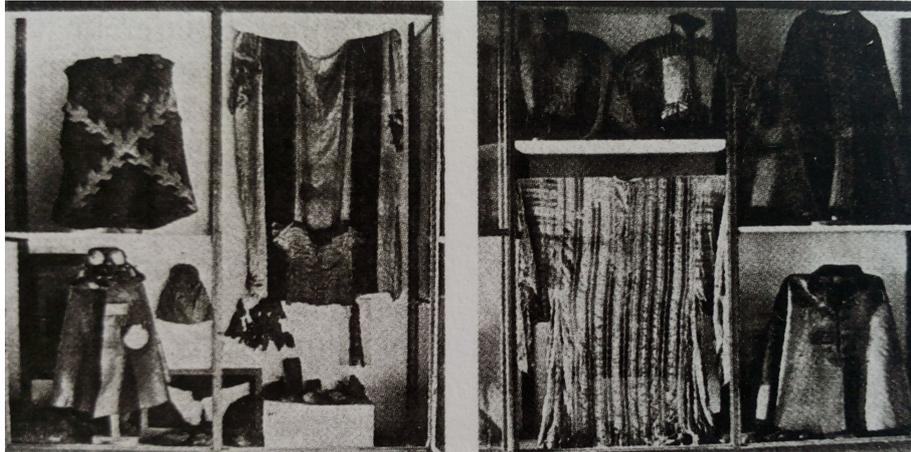


Abb. 1: Vitrinen mit vestimentären Objekten im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in der Aufstellung von 1876, fotografiert 1895/1897.

Kulturgeschichtliche Museen unterscheiden sich von historischen Museen darin, dass sie sich von der Ereignisgeschichte ab- und der Geschichte eines Kulturkreises bzw. einer Nation zuwenden. Eines der ersten dieser Art ist das 1852 gegründete Germanische Nationalmuseum in Nürnberg, das ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts historische Kleidung sammelte (vgl. Zander-Seidel 1998c, 182 u. 2005, 133).<sup>162</sup> Dort wurden die vestimentären Objekte jedoch nur vereinzelt in der permanenten Ausstellung präsentiert, u. a. hängend als Flachware hinter Glas (ebd.). (Abb. 1) Andere kulturgeschichtliche Museen richteten sogenannte Period Rooms (Epochenräume) ein, in denen Einrichtungsgegenstände, Haushaltswaren, Kleidung eines Zeitabschnitts oder eines Milieus zusammengestellt und gezeigt wurden. Diese Szenen visualisierten fingierte Geschichte(n)

---

<sup>162</sup> Während Kleidung in den ersten Jahren vor allem als ‚Bildmaterial‘ (also Modebilder) zu dessen Bestand gehörte, wurden ab den 1870er Jahren zunehmend historische vestimentäre Objekte erworben. „[D]as Sammeln von Kleidung zielte auf eine möglichst umfassende ‚Geschichte der Kostüme‘, so dass [...] zwar Zeugnisse der Kleidung aus dem 16. bis frühen 19. Jahrhundert erworben wurden, nicht aber die allgegenwärtigen Krinolinenkleider.“ (Zander-Seidel 2005, 133) Lange Zeit von den übrigen vestimentären Exponaten getrennt präsentiert wurde die Trachtensammlung des GNM (vgl. Zander-Seidel 1998b u. 2002b).

und konnten in einigen Fällen sogar von den BesucherInnen betreten werden – eine Präsentation, die etwa zeitgleich auch auf den Weltausstellungen Anwendung fand.

Die in Folge der Weltausstellungen entstandenen Kunstgewerbemuseen, wie das South Kensington Museum in London (gegr. 1852, ab 1911 Victoria and Albert Museum), stellten neben vielem anderen auch Kleidung aus (vgl. Taylor 2004, 106ff.). Ihr Ziel war es, durch sogenannte Mustersammlungen die nationale Produktion von Gewerbeerzeugnissen zu verbessern und zu erhöhen (vgl. z. B. Reising 1977; MacGregor 2007). Es ging bei den gezeigten Objekten allerdings weniger um ästhetische Qualitäten oder deren historischen Wert als vielmehr um technische Aspekte wie die Fertigung, Verarbeitung, Färbung usw. „If garments found their way into the collection it was not through any intrinsic interest in the garments themselves but because of the age and quality of their embroidery or because of the quality of the fabric's manufacture.“ (Taylor 2004, 110) Man zeigte hauptsächlich Stoffproben statt vollständiger Kleidungsstücke, um die Aufmerksamkeit der BesucherInnen auf die Besonderheiten der Verarbeitung und Gestaltung zu lenken (vgl. ebd., 107). Obwohl die Textilabteilung des V&A zwar nicht systematisch Kleidung sammelte, ist bis 1914 in den Beständen bereits ein Zuwachs zu verzeichnen (vgl. ebd., 114). Einzelne historische Kleiderexponate zeigte man ab etwa 1900 in den Räumen der Dauerausstellung an kopflosen Figurinen in Vitrinen (vgl. Taylor 2002, 42). (Abb. 2)



Abb. 2: Vitrine mit altenglischer Kleidung in der Long Gallery, V&A London 1913.

Für die Präsentation von historischer sowie aktueller Kleidung sind die Weltausstellungen des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts von wesentlich größerer Bedeutung als die eher zögerliche Resonanz in den Museen. Es handelt sich bei diesen

Schauen der Superlative um mehrmonatige Veranstaltungen, die im Turnus von zwei bis sechs Jahren in Metropolen wie London, Paris, Brüssel, Wien, Philadelphia, Chicago usw. in eigens dafür errichteten Gebäuden und Hallen stattfanden.<sup>163</sup> Ihr Ziel war es, vor einem Millionenpublikum die Entwicklung der Nationen vergleichend zur Schau zu stellen und den durch Industrialisierung und Globalisierung bedingten Fortschritt v. a. an Konsumgütern und Erfindungen anschaulich zu machen, die nicht nur präsentiert, sondern auch von einer Jury prämiert wurden. Sie sind gewissermaßen ein Hybrid, denn auf ihnen wurden sowohl ‚Musealia‘ als auch neuartige Produkte gezeigt.

Die Weltausstellungen boten auch den ersten Couturiers eine Plattform, ihre modische Kleidung einer breiten Öffentlichkeit außerhalb eines rein kommerziellen Raums wie dem Laden oder dem Atelier zu zeigen. So zeichneten sich bereits auf der ersten Weltausstellung 1851 in London die aktuellen Entwicklungen in der Bekleidungsbranche ab. Man präsentierte erste Konfektionskleidung (vgl. Taylor 2004, 108). Zugleich zeigte der noch bei Gagelin angestellte Charles Frederick Worth erste aufwendig gearbeitete Damenkleider, „[...] which promoted his reputation throughout Europe and enabled him to open his own business in Paris“ (English 2007, 8f.; vgl. auch de Marly 1990, 26) Diese Einschätzung lässt erahnen, wie wichtig es bereits Mitte des 19. Jahrhunderts insbesondere für die Haute Couture war, für eine möglichst breite Masse visuell präsent zu sein. Neben flüchtigen Ereignissen wie den ersten Modenschauen in Ateliers, später auch in Warenhäusern und Theatern oder die Verbreitung und Vermittlung durch Modejournale, boten die Weltausstellungen Couturiers wie Worth, Doucet oder Paquin die Möglichkeit, ihre Kreationen ‚in echt‘ und für die Dauer von mehreren Monaten einem zunehmend internationalen Publikum zu zeigen und so auch ihren Bekanntheitsgrad zu steigern. Dafür waren nicht nur die neusten Entwürfe, also die Kleider, entscheidend, sondern auch, wie sie zur Schau gestellt wurden. „The demand for innovation in fashion displays at the great international exhibitions was a trigger for yet more ‚animated‘ designs.“ (Taylor 2002, 32) Um die Aufmerksamkeit der BesucherInnen auf die aktuellen Kollektionen zu lenken, wurden die Arrangements zunehmend kunstvoller und umfangreicher. Vor allem das Aussehen der Büsten und Mannequins, also jener hauptsächlich aus Wachs gefertigten Figuren, denen die Kleider angelegt wurden, nahm immer realistischere Züge an und die Grenzen zwischen Belebtem und Unbelebtem begannen zu verwischen (vgl. ebd., 31 f.). Sowohl auf Weltausstellungen als auch in Warenhäusern und Schaufenstern wurde um die Jahrhundertwende viel experimentiert: etwa mit Figuren, bei denen sich die Gliedmaßen oder die Augen bewegten, oder mit abstrakteren Körperdarstellungen (vgl. dazu u. a. Parrot

---

<sup>163</sup> Zu Weltausstellungen vgl. Kretschmar 1999; Wörner 2000; Krutisch 2001; Greenhalgh 2011.

1982; Schneider 1995). Es wurden Inszenierungsweisen erprobt (und verworfen), die später auch in der Debatte um Kleidermode im Museum und ihre möglichst ‚lebendige‘ Präsentation diskutiert wurden.



Abb. 3: Vitrine von Paquin im Palais des Fils, Tissus et Vêtements auf der Pariser Weltausstellung 1900.



Abb. 4: Display im Palais du Costume auf der Pariser Weltausstellung 1900.

Ein wichtiges Ereignis, in dessen Folge sich die Sichtweise auf zeitgenössische Kleidermode im Museumskontext langsam zu ändern begann, war die Pariser Weltausstellung von 1900 mit einem Rekord von über 48 Millionen BesucherInnen. Pariser Couturier-Häuser wie Worth und Paquin zeigten in verschiedenen Pavillons ihre Entwürfe, etwa hinter Glas und zu kleinen Szenen arrangiert im Palais des Fils, Tissus et Vêtements. (Abb. 3) Im Pavillon de la Mode wurden ebenfalls ausgewählte Kleider von ihnen ausgestellt, wofür „the newest super-realistic wax models“ (Taylor 2002, 32) verwendet wurden. Diese waren thematisch gruppiert, und zwar entsprechend des Jahreszeitenzyklus und der damit verbundenen sozialen Events der Elite wie die Pferderennen in Longchamps im Herbst usw. (vgl. de la Haye 2014a, 11).

Parallel dazu wurde, ebenfalls mit großem Publikumserfolg, im Palais du Costume eine kostümgeschichtliche Schau veranstaltet, die am Ende über eine Million BesucherInnen gesehen hatte. Kuratiert worden war sie von einem Pariser Couturier, Monsieur Felix (vgl. ebd.). „[T]hirty fashion history tableaux“ (Taylor 2004, 157) sollten veranschaulichen, wie sich von der Steinzeit bis in die Gegenwart gekleidet wurde. (Abb. 4) „[M]ixing surviving garments with recreated dress on realistic waxwork figures, this display was based on research into surviving objects, paintings and engravings“ (ebd., 156) Die bildhaften Arrangements inszenierten Wissen über die europäische Kostümgeschichte und waren dabei zugleich Fiktionen bzw. Phantasien von historischen Kleidern, Ereignissen und Persönlichkeiten. Hervorzuheben ist, dass dies die erste Schau war, die aktuellste

Kreationen der Haute Couture gleichberechtigt neben Originalen und Reproduktionen historischer Kleidung präsentierte und sie in eine zeitliche Entwicklung einreihete. Aktuelle Entwürfe wurden somit als Teil der Veränderung visueller Formen anerkannt, und zwar ohne – wie es in Museen üblich war<sup>164</sup> – erst eine bestimmte Spanne an Jahren abwarten zu müssen, um aus der historischen Distanz heraus zu entscheiden und sicherzugehen, ob bzw. dass es sich um erhaltenswerte/-würdige, sprich: kanonische Artefakte handelte.

Bereits in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es also Schnittmengen zwischen Museums- und anderen Ausstellungspräsentationen, die auch beim Zurschaustellen vestimentärer Artefakte gefunden werden können und die zumindest teilweise der Benjaminschen Formel „Alles sehen, nichts anfassen“ folgten: theatrale Arrangements wie Period Rooms (bzw. das Stubenprinzip) oder Tableaux, Vitrinen sowie chronologische Anordnungen und Erzählungen. Lediglich aktuelle Entwürfe der Haute Couture wurden nicht in Museen, sondern nur auf den Weltausstellungen präsentiert – dort jedoch auch als musealisierte Objekte wie im Palais du Costume.

Spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte wegen seiner Gegenstände und Displays die Kritik am Museum als verstaubter Institution ohne aktuellen Bezug stark zugenommen. Erste Einrichtungen begannen deshalb, Gegenstände aus der Konsum- und Alltagswelt der Gegenwart zu musealisieren und auszustellen sowie Präsentationsformen aus anderen Ausstellungskontexten zu adaptieren und richteten etwa temporäre Schauen aus. Diese Implementierung habe dem Museum eine „doppelte Bürde“ (te Heesen 2012, 106) auferlegt, nämlich zugleich Bewahrerin der Vergangenheit *und* am 'Zahn der Zeit', d. h. aktuell zu sein. Ausstellung und Museum stehen (trotz ihrer Verbindung seit gut 100 Jahren) immer wieder in einem spannungsgeladenen Verhältnis, was sich auch beispielhaft an den Diskussionen um die Aufnahme von Kleidermode ins Ausstellungsrepertoire von Museen zeigt.

#### **4.3 Kleidermoden in musealen und nicht-musealen Ausstellungskontexten seit 1971**

Die ‚nicht-kommerziellen‘ Kontexte, in denen Kleidermoden ausgestellt werden, haben sich mittlerweile stark erweitert und umfassen neben international renommierten Museumseinrichtungen spezielle Modemuseen, Privatmuseen, Galerien und temporäre Ausstellungsarchitekturen. Die Frage nach der visuellen Darstellbarkeit des Hautsinnlichen untersuche ich an sogenannten Fashion Exhibitions und komme damit zum letzten Punkt.

---

164 So bspw. die Erwerbungspolitik des V&A für Kleidung bis in die 1970er (vgl. u. a. Taylor 2004, 106-126; de la Haye 2014a, 14f.).

Das Sonderausstellungsformat der Fashion Exhibition hat sich seit den 1970er Jahren in der Museumslandschaft zunehmend etabliert, zunächst vor allem im anglo-amerikanischen Raum und schließlich darüber hinaus. Die erste eigenständige, temporäre Ausstellung über Kleidermode in einer Museumsinstitution war *Fashion. An Anthology* 1971 im Victoria and Albert Museum. Sie wird in der wenigen Literatur zum Thema einstimmig als erste ihrer Art betrachtet (vgl. Taylor 2002; Steele 2008; Melchior 2014; Clark/de la Haye/Horsley 2014). Kuratiert wurde sie von Cecil Beaton, einem renommierten Modefotografen, und der V&A-Verantwortlichen für das Textile Departement, Madeleine Ginsburg. Die Gestaltung übernahm Michael Haynes, der Displays für die Schaufenster renommierter Label entwarf.



Abb. 5: Silbernes Schläppi-Mannequin in *Fashion. An Anthology* (V&A London 1971).



Abb. 6: Vitrine zum Surrealismus mit Entwürfen Elsa Schiaparellis in *Fashion. An Anthology* (V&A London 1971).

Neuartig war zum einen, dass in ihr außer historischen auch erstmals aktuelle Moden in einer Museumsausstellung präsentiert wurden, in diesem Fall als eine Chronologie von 1880 bis in die Gegenwart. Viele der vestimentären Exponate aus dem 20. Jahrhundert hatte Beaton aufgrund seiner Kontakte zu DesignerInnen und ihren KundenInnen organisieren können, denn die Sammelpraxis und Erwerbungs politik des V&A schloss bis zu diesem Zeitpunkt aktuelle Kleidermoden aus. Zum anderen war die Ausstellung besonders, weil ihre Gestaltung von den bisherigen Dress Displays in Museen abwich, wie Judith Clark, Amy de la Haye und Jeffrey Horsley (2014) anhand von umfangreichem Quellenmaterial wie Ausstellungsfotografien belegen. Statt Vitrinenräume und Puppen in naturalistischer Manier zu gestalten, entstand eine gewisse Dramatik bspw. durch die Verwendung stilisierter und abstrakter Mannequins (u. a. von der Schweizer Firma Schläppi) sowie ihrer fantasievollen Anordnung in den Schaukästen. (Abb. 5) Die Gestaltung in den Vitrinen sollte das Charakteristische eines Jahrzehnts oder einer Modeströmung zugespitzt darstellen, etwa die surrealistisch anmutende Vitrine mit Kleidern Elsa Schiaparellis. (Abb. 6) Beaton, Ginsburg

und Haynes war es zudem wichtig, dass sich die BesucherInnen auf mehreren sinnlichen Ebenen angesprochen fühlten und so setzten sie an einigen Stellen Düfte (Parfums bekannter Modehäuser) und Musik ein (vgl. Amy de la Haye 2014b, 72). Da es sich bei den Exponaten v. a. um Haute-Couture handelte, die größtenteils von den TrägerInnen, und zwar herausragenden Persönlichkeiten der Gesellschaft, dem V&A als Leihgaben für die Schau überlassen worden waren, herrschte ein strenges Berührungsverbot und das meiste wurde gut geschützt hinter Glas gezeigt.

Neue Impulse bei der Präsentation vestimentärer Artefakte kamen somit nicht aus den USA, wo sie mit dem Namen Diana Vreeland, dem Fashion Institute of Technology und dem Metropolitan Museum verknüpft sind. Die von Vreeland kuratierten Ausstellungen in New York, beginnend 1973 mit *The World of Balenciaga*, nahmen mehr Impulse auf, die Beaton bereits in London gesetzt hatte, als z. B. Steele (2008) in ihrem Artikel erläutert<sup>165</sup>: den Einsatz stilisierter Mannequins und die Verwendung von Musik und Parfum, um ein multisensorisches Erlebnis für die BesucherInnen zu schaffen (vgl. Koda/Glasscock 2014, 28). Das Berührungsverbot blieb dabei unangetastet. Neuerungen in Vreelands Schauen waren hingegen der Verzicht auf Vitrinen (bei Beibehaltung des Berührungsverbots), thematische statt chronologischer Anordnungen und eine (noch) stärkere Theatralisierung bzw. Dramatisierung der Arrangements. Damit lösten ihre Ausstellungsprojekte wesentlich größere Kontroversen in der Öffentlichkeit und unter Fachleuten aus als *Fashion. An Anthology*. Was Beatons Projekt und Vreelands Schauen eint: Es sind erste Versuche, die visuelle Vielfalt, das Dramatische, Übersteigerte und Emotionale anderer Modemedien und -räume (v. a. der Schaufenstergestaltung und der Modedefotografie) ins Museum zu holen (vgl. Riegels Melchior 2014, 14).<sup>166</sup> Diana Vreelands Absicht sei es gewesen, das abzuschaffen, was Steele beschreibt als „the aura of antiquarianism that previously surrounded most costume displays“ (Steele 2008, 12).

Ein neues Paradigma für Kleidermode im Museum, so Steele weiter, habe Vreeland 1983 mit der ersten Soloausstellung über einen noch lebenden und aktiven Designer, nämlich Yves Saint Laurent, eingeführt (vgl. Steele 2008, 12). Seit dieses spezielle Format in den frühen 1990ern tatsächlich begann, sich in Museen zu etablieren, erfreuen sich temporäre

---

165 Steele schreibt Vreeland zu, erstmals stilisierte Mannequins verwendet und Düfte eingesetzt zu haben (vgl. Steele 2008, 12). Der Bezug zu *Fashion. An Anthology* wird lediglich wie folgt hergestellt: „Nor was she acting in a vacuum: The Victoria and Albert Museum also entered an new era in 1971 with [...] *Fashion. An Anthology*, for which he [Cecil Beaton, K.W.] aggressively solicited donations of recent couture dresses from his wide circle of fashionable friends.“ (ebd.)

166 Gesondert nachzugehen wäre der These Riegels Melchiors, die von Beaton und Vreeland ausprobierten Präsentationsformen seien wegweisend für die „display strategies“ in Museumsausstellungen insgesamt gewesen (vgl. Riegels Melchior 2014, 3).

monografische Ausstellungen über ein Label oder einzelne DesignerInnen weiterhin großer Beliebtheit – sowohl bei den Labels und beim Publikum als auch bei vielen Museen. Mit der Yves Saint Laurent-Schau verschärfte sich der Ton der Kritik gegenüber Vreelands Ausstellungsaktivitäten. Bereits damals wurden ähnliche Bedenken ins Feld geführt wie teilweise auch heute noch, wenn sich Ausstellungen auf aktive Modeschaffende konzentrieren: Kommerzialisierung, Spektakel und Unterhaltung auf Kosten von Bildung und Wissen; das Nicht-Einhalten konservatorischer Vorgaben bei Aufsehen erregenden Inszenierungen; großzügige(s) Finanzierung und Sponsoring von einigen Labels und der Eindruck, sich dadurch in Museen ‚einzukaufen‘ und für eigene Interessen zu (be)nutzen (vgl. Anderson 2000; Steele 2008; Rief 2010; Potvin 2012).

In einem „Incomplete Inventory“ listet Jeffrey Horsley Kleidermodeausstellungen auf, die in verschiedenen, v. a. US-amerikanischen, britischen, kanadischen, französischen, belgischen und niederländischen Museen seit 1971 veranstaltet wurden (vgl. Horsley 2014a). Es wird deutlich, dass die Zahl der Ausstellungen fast kontinuierlich gestiegen ist, was darauf schließen lässt „that fashion is increasingly accepted as a subject for museum and gallery exhibitions and that fashion exhibitions are becoming ever more popular with museum audiences“ (Horsley 2014a, 170). So zählt Horsley für 1971 acht, für 2012 knapp 40 Ausstellungen (vgl. ebd.). Mögliche Gründe für die zunehmende Akzeptanz führt Marie Riegels Melchior an. So bezieht sie die These Gilles Lipovetskys explizit auf das Museum, Mode bzw. die Modeindustrie und ihre Strategien würden seit den 1960ern alles durchsetzen, weil jeder und alles nach dem Neuen suche, danach strebe und alles zum Spektakel werde: selbst eine Institution wie das Museum könne sich davor nicht verschließen, seien es doch die Mechanismen der Mode, die von nun an Sichtbarkeit garantierten (vgl. Riegels Melchior 2014, 12). Außerdem habe sich seit den 1960ern ein neues, erweitertes Verständnis von Kunst durchgesetzt, so dass nun auch Kleidermode, besonders Haute Couture, als solche wahrgenommen würde und sie folglich im etablierten Ort der Kunst, dem Museum bzw. der Galerie, präsentiert werde (vgl. ebd., 4).<sup>167</sup> Ein frühes Beispiel war dafür die Biennale in Florenz 1996 mit dem Thema *Il Tempo e la Moda* (vgl. de la Haye 2010, 286). Schließlich hätten auch viele Museen ihre Sicht auf das Phänomen Kleidermode geändert: Nicht mehr nur die konkreten vestimentären Artefakte weckten das Interesse, erforscht und ausgestellt zu werden, sondern Kleidermode und ihre diversen

---

<sup>167</sup> Vgl. z. B. Brand/Teunissen 2009; Geczy/Karaminas 2012; Oakley Smith/Kubler 2013. Zur Historie der Verknüpfung von Kunst und Haute Couture vgl. etwa Troy 2004. Exemplarisch seien außerdem folgende Publikationen genannt, die im Zusammenhang mit Ausstellungsprojekten entstanden, die Mode als Kunst zum Thema hatten, wie im mumok in Wien *Reflecting Fashion: Mode und Kunst seit der Moderne* (Neuburger 2012); 2011 im Kunstmuseum Wolfsburg *Art & Fashion. Zwischen Haut und Kleid* (Brüderlin 2011) oder 1997 im Guggenheim New York *Art/Fashion* (Celant 1997).

Erscheinungsformen würden als Teil der visuellen Kultur anerkannt und ausgestellt (vgl. Riegels Melchior 2014, 4).<sup>168</sup>

Großer Beliebtheit erfreuen sich diese Ausstellungen beim Publikum, zumindest sind die BesucherInnenzahlen ein mögliches Indiz dafür, v. a. in einzelnen Einrichtungen wie dem V&A oder dem Musée des Arts Décoratifs, die auch aufwendige Sonderausstellungen zu anderen Themen veranstalten. Ein Grund für die Beliebtheit bei BesucherInnen wäre, dass Kleidung ein Teil der Populär- und Alltagskultur sei: „[Fashion] is easy to understand without extensive knowledge of art history [...] and can instead be read through its bodily syntax“ (ebd., 5). Zudem, so möchte ich ergänzen, weckt besonders Bekleidung aus dem Luxussegment das Begehren, diese in ‚echt‘ zu sehen, ist sie den meisten doch lediglich aus Bildern und nicht als dreidimensionales Objekt bekannt.

Horsleys Inventar lässt zudem anhand der Titel Rückschlüsse auf die Themen und damit teilweise auf die Exponate zu. Zum einen zeigt sich, dass in den letzten 40 Jahren zu einigen Themen immer wieder Ausstellungen veranstaltet wurden, es also gewisse Kontinuitäten gibt, etwa höfische Kleidung des 18. Jahrhunderts oder Brautkleider auszustellen. Zum anderen hat sich das thematische Spektrum erweitert, wenn seit den 1990er Jahren Kleidermode als soziales und kulturelles Phänomen thematisiert und präsentiert wird, auch unter verstärktem Rückgriff auf entsprechende, z. B. sozialwissenschaftliche Theorien (vgl. Taylor 2004, 281; Steele 2008, 22f.; Teunissen 2014, 35). Darunter fallen etwa Ausstellungen, die sich mit dem Verhältnis von Kleidermoden und Subkultur(en) beschäftigen wie erstmals 1994 die Ausstellung *Streetstyle. From Side Walk to Catwalk* (Victoria and Albert Museum, kuratiert von Amy de la Haye). Sowie Schauen, die nationale Ausprägungen (bspw. *Anglomania* oder *African Style*) oder wie *Japonisme* (Kyoto) globale Wechselbeziehungen und Einflussnahmen zeigen. So sind es inzwischen nicht mehr ausschließlich KostümhistorikerInnen, die sich in Museen mit den vestimentären Artefakten beschäftigen, sondern häufig KulturwissenschaftlerInnen, die Fragestellungen aus den Gender Studies, Postcolonial Studies usw. aufgreifen und an die Kleider sowie an weiteres visuelles Material richten (vgl. Teunissen 2014, 40). Andere thematische Akzente – wie Einflüsse oder Arbeitsweisen – setzen die bereits erwähnten monographischen Sonderausstellungen über ein Label oder einen Designer, die in den 1980er und in den 2000er Jahren ungefähr ein Viertel aller Modeausstellungen ausmachten (vgl. Horsley 2014a, 171). ‚Spitzenreiter‘ ist hier Yves Saint Laurent mit 15 Ausstellungen seit der ersten

---

168 Zu den unterschiedlichen Ansätzen von Dress sowie Fashion Museology sowie der damit verbundenen Verschiebung von der Material Culture zur Visual Culture siehe in der vorliegenden Arbeit Abschnitt 1.3.

Retrospektive 1983 im Metropolitan Museum<sup>169</sup>, gefolgt von Balenciaga<sup>170</sup> und Hussein Chalayan mit jeweils 7 Ausstellungen (vgl. ebd.).

Weitestgehend unabhängig von den genannten thematischen Ausrichtungen lassen sich folgende Tendenzen ausmachen: Obwohl einige Projekte modische Phänomene der Alltags- und Subkulturen aufgreifen, zeigen die meisten Ausstellungen Haute-Couture und Prêt-à-Porter.<sup>171</sup> Also vestimentäre Objekte, mit denen die wenigsten Menschen außerhalb eines Museums in unmittelbaren Kontakt kommen. Haute-Couture, Prêt-à-Porter sowie höfische Kleidung aus dem 18. und 19. Jahrhundert führen außerdem dazu, „[that] the focus of fashion exhibitions maintains a decidedly Eurocentric perspective, which is countered only by exhibitions focussing on contemporary Japanese designers [...]“ (Horsley 2014a, 171).<sup>172</sup> Diese verengte Perspektive ist insofern zu bemängeln, als dass im Zuge aktueller postkolonialer Forschung zu lokalen Moden und globalen Wechselbeziehungen Problemfelder abgesteckt und Erkenntnisse vorhanden sind.

Eine weitere Dominanz betrifft den Gender-Aspekt: Fashion Exhibitions zeigen immer noch überwiegend ‚Frauenmoden‘, d. h. ‚weiblich‘ konnotierte Kleidungsstücke, Modekörper und/oder bildliche Repräsentationen davon. Damit bleiben sie, ihre Präsentation und häufig auch ihre Narrative dem verhaftet, was Anne Hollander Mode in Anführungszeichen („Mode“) nennt: „eine scharfe Reduktion“ auf die „Veränderungen von Frauenkleidung“ (Hollander 1995, 22) und eine der „Industrien, die speziell auf weibliche Konsumenten zielen“ (ebd.). Wenn nicht im Ausstellungstitel explizit genannt (wie z. B. *Reigning Men. Fashion in Menswear 1715-2015*, Los Angeles County Museum of Art 2016) dominieren Frauenmoden sowohl in historischen als auch in den monografischen Schauen und laufen Gefahr, das Stereotyp von ‚Mode = weiblich‘ im Museum als einem Ort der Repräsentation und des Kanonischen zu bestätigen und stets auf Neue zu perpetuieren. Als Folge davon

---

169 Dafür, wie dieser große zahlenmäßige Vorsprung (Stand: 2012) zustande kommt, gibt Jeffrey Horsley folgenden Hinweis: „This figure is undoubtedly bolstered by the exhibition programme promoted by the Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, Paris.“ (Horsley 2014a, 171)

170 Die 1973 von Diane Vreeland für das Met kuratierte Ausstellung über Cristobal Balenciaga war die erste monografische Sonderausstellung über ein Label, das zu dem Zeitpunkt jedoch nicht mehr existierte, sprich: keine aktuellen Kollektionen entwarf und vertrieb.

171 Selbst wenn in der Kleider- und Modeforschung einheitlich festgestellt wird, der Einfluss von Haute Couture und Prêt-à-Porter auf das ‚Setzen‘ oder ‚Machen‘ neuer Moden habe nachgelassen, so sind Objekte aus dem Segment der High Fashion in Ausstellungen überdurchschnittlich häufig anzutreffen. Ebenfalls dominieren sie, zusammen mit der Kleidung von Celebrities oder von sehr wohlhabenden KäuferInnen die Sammlungsbestände der großen renommierten Museen (vgl. Buckley/Clark 2016).

172 Zu japanischer Avantgarde-Mode im Museum und ihrem Einfluss auf die Präsentation vgl. Mears 2008.

sind die MitarbeiterInnen und das Publikum vieler Fashion Exhibitions – so ist es zumindest immer wieder zu beobachten – hauptsächlich weiblich.

Stark verkürzt hat sich außerdem der Abstand, mit dem ‚neue Moden‘, d. h. vestimentäre Objekte und ihre medialen Repräsentationen, nach ihrem ‚Entstehen und Auftauchen als Mode‘ ins Museum gelangen – entweder als Sammlungs- oder gleich als Ausstellungsstücke. Mitunter ‚wandert‘ eine aktuelle Kollektion nach dem Defilee direkt in eine Ausstellung, etwa 2012 die White Drama-Kollektion von Comme des Garçons in die Ausstellung gleichen Namens.<sup>173</sup> Solche Tendenzen haben Ursula Link-Heer bereits vor der Jahrtausendwende veranlasst zu behaupten, dass insbesondere Haute Couture von vornherein fürs Museum hergestellt werde (vgl. Link-Heer 1998, 144).

Es ist zu beobachten, dass sich die unterschiedlichen Präsentationsformen und -räume weiterhin, jedoch zunehmend vermischen und die unterschiedlichen AkteurInnen immer wieder Kooperationen eingehen. So sind Museen nicht (länger und vornehmlich) etwas von den anderen gesellschaftlichen Sphären Separiertes, das mit der Vergangenheit zu tun hat und dafür steht, (Hoch)Kultur zu repräsentieren. Indem sie bspw. als Locations für Modenschauen genutzt werden, sind Museen ‚am Zahn der Zeit‘, während die Labels vom Ansehen der Institution, deren Ewigkeitsanspruch sowie deren Potential zu nobilitieren und zu kanonisieren profitieren. Ausstellungen ‚musealisieren‘ nicht nur vestimentäre Objekte und andere (Re)Präsentationsformen wie etwa Modezeichnungen und -fotografien. Sie reinszenieren bzw. zitieren inzwischen auch andere Räume der Mode wie das Atelier, die Modenschau oder den Laden (vgl. Weise 2012). Shops hingegen geben sich den Anstrich von Museen, indem sie beispielsweise die museale Vitrinenpräsentation zitierend Kleider hinter Glas zeigen und das Berührungsverbot simulieren, das für zum Verkauf stehende Objekte letztendlich nicht gilt. Oder sie adaptieren die White Cube-Ästhetik von Galerieräumen und präsentieren in großzügigen Räumlichkeiten lediglich einige wenige Kleidungsstücke. Zur Vermischung kommerzieller und kultureller Räume und Praktiken tragen schließlich solche Stores (und Firmensitze) bei, die eine eigene Sammlung zeitgenössischer Kunst präsentieren, die von der Laufkundschaft und Interessierten besichtigt werden kann, etwa bei Louis Vuitton in Paris (vgl. Oakley Smith/Kubler 2013, 267).

---

173 In der Wahl ihrer Gestaltungsmittel eher konventionell, möchte ich an dieser Stelle auf die Ausstellung *Fashion Show. Paris Collection 2006* hinweisen, in der das Boston Museum of Fine Arts ausschließlich Modelle aus den aktuellsten Haute Couture- und Prêt-à-Porter-Kollektionen von zehn DesignerInnen präsentierte: „Moreover, the fashion is so contemporary — from the spring couture shown in January and the fall ready-to-wear collections shown in February and March — that some designs are the same as those whose work is now hanging in stores.“ (Wilson 2006, o.S.)

Alexandra Palmer spricht von „imitation museums“ (Palmer 2008a, 34), wenn kommerzielle Räume wie Galerien, Auktionshäuser oder Shops angeblich ‚klassische‘ Museumsausstellungen bzw. deren Präsentationsweisen nachahmen. Sie würden insofern eine Konkurrenz zur Museumsausstellung darstellen, weil sie gestalterisch den Anschein von Kultur erwecken würden, obwohl es (in) ihnen eigentlich ums Verkaufen gehe und die Objekte letztendlich erworben werden könnten (ebd.). Außerdem wurden einige Kleidermodeausstellungen der letzten Jahre für ‚museumsuntypische‘ Inszenierungen kritisiert: „[...] spectacular installations are collapsing clear boundaries between museum and non-museum exhibits“ (Palmer 2008a, 34). Und es wurde gefragt: „But is the museum visitor able to differentiate between the museum and the commercial experience [...]?“ (ebd.).<sup>174</sup> Beide Aspekte suggerieren, es hätte diese bzw. eine klare Trennung zwischen Museen (als Orte der Hochkultur) und anderen Orten bspw. in Hinblick auf Präsentationsweisen, präsentierte Dinge und Zuständigkeiten in der Vergangenheit gegeben.<sup>175</sup> Doch weisen die unter 4.2 knapp skizzierten historischen Eckpfeiler nicht darauf hin, dass 1. eine angeblich eindeutige Grenzziehung hinsichtlich der Artefakte, ihrer Kontextualisierung, der Präsentationsmittel und -orte sowie die Wirkung der Displays als *entweder* kulturell *oder* kommerziell in dem Fall ein argumentatives Konstrukt ist?<sup>176</sup> Und dass 2. beide Bereiche nicht nur historisch miteinander verschränkt sind, sondern auch strukturell, indem die zwei antagonistischen Prinzipien „Zirkulation“ und „Unveräußerlichkeit“ von Dingen in der kapitalistischen Ökonomie der Moderne und Postmoderne einander bedingen? Denn: „Es kann alles zur Ware oder Gabe werden nur deshalb, weil einiges nicht verkauft und nicht verschenkt werden kann.“ (Böhme 2006, 299) Und so bemerkt Jean Baudrillard, „daß die Entwicklung der Mode parallel zu der des Museums verläuft. Paradoxerweise gibt es in unserer Kultur gleichzeitig den musealen Anspruch auf eine ewige Festschreibung der Formen und den Anspruch auf reine Aktualität“ (Baudrillard 1991, 135).

Mittlerweile sind Fashion Exhibitions aus den Programmen ‚großer Museen‘ wie dem V&A, dem Metropolitan Museum oder dem Pariser Musée des Arts Décoratifs nicht mehr

174 Es sei Aufgabe der KuratorInnen, einer solchen Unklarheit entgegenzuwirken: „The challenge is for curators and exhibition designers to move the visitor beyond a visual shopping excursion and to encourage them to look and think critically about what is on view.“ (Palmer 2008a, 57f.)

175 Dabei mag mitunter die Hoffnung mitschwingen, mit der ‚Rückkehr‘ zu einer klareren Trennung ließen sich etwa weniger wünschenswerte Wirkungen auf die BesucherIn (d. h. v. a. alles, was sie mit Konsum assoziiert) vermeiden und auch die Integrität des Museums sei nicht länger gefährdet (vgl. Menkes 2007).

176 Dabei wird nicht näher definiert, was Kultur eigentlich meint. Wird sie mit Kunst gleichgesetzt, wodurch viele andere kulturelle Praktiken außen vor gelassen bzw. abgewertet werden, wie Walter Grasskamp meint (vgl. Grasskamp 1981, 82f.)? Kommerz wird hingegen häufig auf die Bedeutung von „Gewinn“ oder „Profitstreben“ (Duden 2016b) reduziert – alles Attribute, die das Museum als Institution tunlichst zu vermeiden sucht, obwohl in vielen Häusern Wirtschaftlichkeit inzwischen zu einem zentralen Kriterium avanciert ist.

wegzudenken. Zudem wurden v. a. in den letzten zwei Dekaden Museen eigens dafür gegründet (oder bereits bestehende neu ausgerichtet), temporäre Ausstellungen über historische wie auch aktuelle Moden auszurichten: etwa das 2013 als Musée Galliera wiedereröffnete Musée de la Mode de la Ville de Paris (gegr. 1977), 2002 das Mode Museum, MoMu, in Antwerpen (gegr. 1977 als Textiel- en Kostuummuseum), 2003 das Fashion and Textile Museum London oder 2009 das Museo di Design e da Moda (MuDe) in Lissabon. Modemuseen können Katrin Rief zufolge entweder als „eigenständiger Museumstypus, als spezifische Museumssparte zwischen Kunst- und Geschichtsmuseum oder, kritischer, als endgültige kommerzielle Vereinnahmung des Textilmuseums oder auch der historisch-musealen Kostümsammlung begriffen werden.“ (Rief 2010, 167) Sie würden sich „zwischen der Präsentation von Mode als Textilkunst, klassischer Museumsdokumentation, Stadt- und Staatsmarketing resp. Wirtschaftsförderung und innovativer Ausstellungsmethodik“ (ebd.) bewegen, wobei mein Interesse in der vorliegenden Arbeit dem letztgenannten Punkt gilt. Modemuseen v. a. in Metropolen können in ihrer Funktion als touristische Highlights dazu dienen, Mode(n) mit bestimmten Großstädten wie Paris, London oder New York sowie Ländern (z. B. Frankreich) zu verknüpfen (vgl. Riegels Melchior 2014, 3).<sup>177</sup>

In Deutschland gibt es eine solch zentrale Einrichtung mit internationaler Ausstrahlungskraft bislang nicht. Hier sind es, darauf weist Annelie Lütgens hin, v. a. Kunstmuseen (etwa in Wolfsburg, das NRW-Forum in Düsseldorf, das Haus der Kunst in München) oder die Kunstgewerbemuseen in Hamburg und Berlin, die Mode dauerhaft oder temporär ausstellen, oder aber Initiativen von Privatpersonen (vgl. Lütgens 2015).<sup>178</sup> Möglicherweise ist das eine Erklärung auch dafür, dass (die wenigen) von deutschen Museen veranstalteten Sonderausstellungen in Horsleys Inventar fehlen, da es keine etablierten bzw. für ihre Kleidermodeausstellungen international bekannten Museen sind.

Modelabels oder DesignerInnen sind nicht nur GastkuratorInnen in renommierten Museen. Mitunter kommt es vor, dass sie ihr eigenes Museum gründen oder einen eigenen museumsähnlichen Ausstellungsort für ihre Mode schaffen. In einzelnen Fällen initiieren Stiftungen wie die Yves Saint Laurent Foundation oder die Christobal Balenciaga Foundation die Gründung privater Museen oder Archive und wirken, so Karl Lagerfeld, in der Modebranche wegweisend: „Now the trend is to have your own museum“ (Lagerfeld zitiert nach Menkes 2007). So widmen sich in Frankreich bereits zwei ‚private‘ Einrichtungen dem

---

<sup>177</sup> Zu den Unterschieden zwischen großstädtischen und eher regionalen Modesammlungen, ihren Zielsetzungen und Beständen siehe Buckley/Clark 2016.

<sup>178</sup> Ein Beispiel ist das von Josefine Edle von Krepl für ihre umfangreiche Modesammlung gegründete Modemuseum im Schloss Meyenburg.

Leben und Schaffen Christian Diors sowie Yves Saint Laurents. Im spanischen Städtchen Getaria, dem Geburtsort Balenciagas, kann seit September 2007 ein Balenciaga-Museum besichtigt werden. Und 2011 eröffnete in Florenz das Gucci Museo mit einer thematisch aufbereiteten Dauerausstellung über das Label sowie Sonderausstellungsflächen für zeitgenössische Kunst (vgl. Oakley Smith/Kubler 2013, 300).

Temporäre bzw. mobile Ausstellungsarchitekturen und -orte sind etwa der von Rem Koolhaas entworfene Prada-Transformer, dem Veranstaltungsort für die Schau *Waist down. Skirts by Miuccia Prada*, oder Zaha Hadids mobiler Ausstellungspavillon für Chanel von 2008.<sup>179</sup> Manche Labels, so z. B. Valentino, gründen virtuelle Museen, um ihre eigene Geschichte dar- und auszustellen (vgl. Riegels Melchior 2014, 3). Während Projekte wie die Ausstellung *Waist down* in der vorliegenden Arbeit Berücksichtigung finden, selbst wenn sie nicht in etablierten Museen oder Ausstellungshäusern gezeigt wurden, sondern sie in Läden oder sogar ihren ‚eigenen‘ Präsentationsort bekamen, schließe ich Kleidermodeausstellungen aus, die es ausschließlich in virtuellen Museen zu sehen gibt. Das Ausschlusskriterium ist in diesem Fall, dass es bei letzterem nicht die Möglichkeit gibt, tangible Objekte face-to-face in ihrer Dreidimensionalität und materiellen Präsenz zu erfahren, sondern lediglich als digitales Bild – was einfühlungsästhetische Erfahrungen wie die Haptic Vision, die Identifikation oder Projektion keinesfalls ausschließt.

---

179 Das mobile Chanel-Museum zeigte zeitgenössische Kunst sowie künstlerische Interpretationen von Chanel-Handtaschen etwa durch Yoko Ono, Pierre & Gilles und Sylvie Fleurie. Die Ausstellung war inklusive Pavillon in Hongkong, Tokio und New York zu sehen. Inzwischen befindet sich der Pavillon in Paris und wird vom Institut du Monde Arabe für Ausstellung genutzt (vgl. Oakley Smith/Kubler 2013, 298).

## II Kleider berühren Körper, Körper berühren Kleider – Zur Darstellung hautsinnlicher Momente in Fashion Exhibitions

Dass Kleidermode im Museum und an anderen Ausstellungsorten in puncto Körperlichkeit, Bewegung, Tragen auch andere Wirkungen zu erzielen vermag als die eingangs zitierten defizitären, werde ich im Folgenden anhand ausgewählter Beispiele darlegen.<sup>180</sup> Ich versuche mich an einer differenzierteren Beschreibung, Analyse und Reflexion der Präsentationsformen wie Vitrinen, Mannequins und Installationen, und zwar in Hinblick darauf, wie ihre unterschiedlichen Gestaltungsweisen hautsinnliche Modalitäten der Kleidermode visuell darstellen und ästhetische Erfahrungen als Einfühlung nahelegen, erschweren oder verhindern können.

Wie bereits mehrfach betont, schlage ich damit einen anderen Weg ein als die meisten VertreterInnen der Costume, Dress und Fashion Studies bzw. Museology, die sich, angefangen mit Anne Buck in den 1950ern, bis heute dazu geäußert haben und den Verlust/das Fehlen des Körpers und des Hautsinnlichen bei ausgestellten Kleidern beklagen: Denn, so bereits Buck, „the beauty of dress, always ephemeral, is so closely connected with the living, moving body which wore it and gave it final expression, that the surviving, uninhabited, may appear as an elaborate piece of fabric, an accidental repository of the textile arts, but little more“ (Buck 1958, 3). Und noch 1991 schreibt Elisabeth Wilson über die Kleider einer Ausstellung über Pierre Cardin 1991 im V&A: „But without the living body, they [the clothes, K.W.] could not be said fully to exist. Without movement they became oddly abstract and faintly uncanny. Nothing could have more immediately demonstrated the importance of the body in fashion.“ (Wilson 1992, 15) Bei Einschätzungen dieser oder so ähnlicher Art handelt es sich im Wesentlichen um ein Bestätigen, Perpetuieren oder Variieren des Baudelaire'schen Motivs von den leeren, leblosen Hüllen und toten Körpern, als die nicht nur die „Kleider im Schrank eines Trödlers“ (Baudelaire 1988, 38), sondern auch die vestimentären Exponate und Modekörper im Museum wahrgenommen werden. Dieser Tenor als ein Aspekt unter vielen, der bis heute die wissenschaftliche Sicht auf Kleidermode im Museum bestimmt und sich hartnäckig hält, passt m. E. nicht zu dem, was erstens in der Ausstellungspraxis seit einiger Zeit an zunehmend kreativen und

---

180 Es geht nicht darum, das Erleben eines Defizits beim Anblick einer bekleideten Figurine hinter Glas zu negieren oder komplett auszuschließen, schließlich sind verschiedene höchst individuelle Rezeptionsweisen möglich, geprägt von persönlichem Erfahrungs- und Körperwissen, Erinnerungen usw.

experimentellen Gestaltungsvorschlägen zu sehen und zu erleben ist.<sup>181</sup> Zweitens zeigt eine Analyse selbst bei den ‚klassischen‘ Präsentationsformen der Kleider bspw. in Vitrinen oder an Ersatzkörpern keinen kompletten Verlust, sondern mögliche Verschiebungen, bei der das Hautsinnliche im Visuellen angedeutet und erahnt werden kann. Berücksichtigung bei einer solchen Analyse findet nicht nur die Frage, was wie gezeigt wird, sondern auch, wie das gezeigte, das ausgestellte Kleid wahrgenommen werden kann. Genauer: welche Rezeptionsweisen in die Präsentationen eingeschrieben sind und angeboten werden. Dafür ist auch ein anderer Körper zentral, als jener nicht lebendige, sich nicht bewegende in den Kleidern: die Körper der BesucherInnen, die ‚davor‘ stehen, und in ihrer körperlich-leiblichen Anwesenheit, beeinflusst von ihren modischen Kompetenzen und Sehgewohnheiten spezifische ästhetische Erfahrungen machen.

Meine Untersuchung ist, wie bereits ausgeführt, von der Hypothese geleitet, dass zwar in und für die meisten Museumsausstellungen über und mit Kleidermoden das institutionsübliche Berührungsverbot gilt, dass dies jedoch nicht ‚automatisch‘ darauf hinausläuft, dass die hautsinnlichen Dimensionen der Kleidermode komplett verschwunden sind oder sie sich nicht anderweitig darstellen und wahrnehmen lassen. Positiv formuliert gehe ich davon aus, dass bestimmte Inszenierungsstrategien und -mittel Wahrnehmungen und Deutungen nahelegen, die das Verhältnis von Körper, Kleid und BesucherIn betreffen, die hautsinnlichen Modalitäten Spüren, Berühren und Bewegen auf unterschiedliche Weise andeuten und verschiedene ästhetische Erfahrungen einfühlungsästhetischer Art evozieren können. Das betrifft zum einen jene für die defizitäre Wirkung verantwortlich gemachten ‚klassischen‘, etablierten Präsentationsmittel wie Vitrinen oder statische Mannequins. Deren Variationen und zeitgenössische Interpretationen beeinflussen, wie die ausgestellten Kleider als Modekörper gezeigt und in Bezug zum Körper gesetzt werden und wie dadurch im Visuellen einzelne oder mehrere hautsinnliche Modalitäten (und davon ausgehend Qualitäten) zum haptisch-visuellen Erlebnis für die BesucherInnen werden können. Zum anderen finden sich daneben auch neuere, jüngere Präsentationsformen, die mithilfe interaktiver, optischer und technischer Möglichkeiten auf eine Fokussierung des Hautsinnlichen, d. h. eine oder mehrere seiner Modalitäten abzielen. So wird versucht, die toten Körper zu verlebendigen, Kleider, anstatt sie still zu stellen, in Bewegung zu zeigen oder die tastende Hand durch ein tastendes Auge resp. einen tastenden Blick zu ersetzen. Aufsehen erregende Inszenierungen sind jedoch keinesfalls der Regelfall. Das liegt daran, dass die meisten Exponate immer noch aus dem Bestand staatlicher Sammlungen stammen. Ihre Präsentation unterliegt den ICOM-Richtlinien und die lassen ein ‚echtes‘

---

181 Wenn sie in der entsprechenden Literatur Erwähnung finden, werden sie häufig abgewertet.

Berühren, Spüren oder Bewegen nicht zu<sup>182</sup> – außer, es werden Duplikate angefertigt. Die folgenden Analysen mögen einen anderen Eindruck erwecken, obwohl es mir lediglich darum geht, die gestalterische Vielfalt aufzuzeigen.

Ich habe mich in diesem Teil dafür entschieden, die hautsinnlichen Modalitäten als übergeordnete und ordnende Kategorien zu nutzen und ihnen die Beispiele mit den entsprechenden Inszenierungsstrategien zuzuordnen. Je nachdem, ob ein Arrangement vorrangig Aspekte des Berührens, Spürens oder Bewegens zeigt, sprich: visuell thematisiert oder anderweitig präsentativ aneutet, wird es in dem entsprechendem Kapitel diskutiert. Die Anordnungen und Wechselwirkungen von vestimentärem Exponat und Präsentationsmittel(n) sollen beschrieben und in Hinblick darauf analysiert und erörtert werden, inwiefern sie ‚einfühlende‘ Wahrnehmungsangebote einer Haptic Vision oder einer Identifikation für die BesucherIn nahelegen. D. h., zu welchen ästhetischen Erfahrungen es kommen kann, wenn BesucherIn und Exponat auf eine bestimmte Weise einander begegnen. Die Displays auch auf ihre mögliche Wirkung zu befragen, stellt zugleich die unter 2.2 bis 2.4 entwickelten Kategorien und Modelle auf die Probe.

## **5. Spüren. Vielfalt der Körper**

Indem ich Kleidermode als körperliches und multisensorisches Phänomen definiert habe, bildet das Zusammenspiel von Körper und Kleid den Ausgangspunkt für jedes Modehandeln. Während sich die Kategorie „Berühren“ auf den Kontakt sowie den Umgang mit den vestimentären Objekten von ‚außen‘ bezieht, fasse ich unter „Spüren“ all das zusammen, was TrägerInnen ganzkörperlich mit den Hautsinnen erfahren, wenn sie ‚in‘ den Kleidern ‚stecken‘, von ihnen umhüllt und berührt werden: zum Beispiel den Schnitt, die Drapierung, das Aufliegen und den Druck des Materials an bestimmten Stellen des Körpers sowie Materialeigenschaften, von denen sich einige wie Enge und Weite den Handhabungen von außen entziehen. Ebenfalls gehört es dazu, Bewegungen zu spüren, und zwar das Bewegen und Bewegt-Werden als Interaktionen von Körper, Kleid und Modekörper, denen ich mich im 7. Kapitel ausführlicher widme. Die Überlappungen der Kategorien Spüren und Bewegen möchte ich nicht negieren und die vorgenommene Trennung ist auch in diesem Fall heuristischer Art: Während in diesem Kapitel die verwendeten Körper und ihre Inszenierungen im Vordergrund stehen, sind es im Kapitel 7 in

---

182 Welch empfindliche Artefakte Kleidungsstücke häufig sind, zeigt sich in den „Guidelines for costumes“ des ICOM, die für das Ausstellen vestimentärer Objekte aus Sammlungsbeständen herangezogen werden (<http://network.icom.museum/costume/publications/guidelines/>, letzter Zugriff: 22.3.2017). Diese dürfen nicht länger als ein halbes Jahr ausgestellt werden, da vor allem Licht (hier gilt die Obergrenze von 50 Lux), Luftfeuchtigkeit und mechanische Einflüsse wie Druck und Reibung das Gewebe schädigen (vgl. auch Buck 1958; Tarrant 1983; Taylor 2002, 25).

Bewegung scheinende und tatsächlich bewegte Kleider sowie Modekörper. Dort werden dann auch die Posen der Surrogate analysiert (7.1).

Als hautsinnliche Kategorie setzt „Spüren“ voraus, dass ‚in‘ den Kleidungsstücken ein Körper ‚steckt‘, der zu hautsinnlichen Empfindungen fähig ist. Spüren heißt, dass Modekörper mit jeweils ganz eigenen Ästhetiken hervorgebracht werden, deren Einheit TrägerIn und ZuschauerIn unterschiedlich, auch in Abhängigkeit von der jeweiligen Situation wahrnehmen. Da ist zunächst einmal die TrägerIn, die ihren Körper leiblich als bekleideten spürt und die mit und an ihm sowie durch ihn die Kleider wahrnimmt und ästhetisch erfährt. Dass vestimentäre Objekte sowie zahlreiche ihrer Qualitäten spürbar sind, ist Teil eines zwar sozial geprägten, zugleich auch individuellen Körperwissens, das – zwar nicht ausschließlich, jedoch größtenteils – im Tun und in konkreten praktischen Erfahrungen gründet, angeeignet und aktualisiert wird. Dieses Körper- oder körperliche Erfahrungswissen wendet die TrägerIn auch als ZuschauerIn, als BetrachterIn anderer Modekörper an. So kann sie v. a. durch Beobachtungen und bis zu einem gewissen Grad auch durch verbale Mitteilungen Rückschlüsse ziehen, was ihr Gegenüber ‚in‘ den Kleidern hautsinnlich empfinden, also spüren könnte. Es kann sich um Projektionen handeln und eigene Empfindungen und Vorstellungen werden auf jemanden (TrägerIn, d. h. lebendigen Menschen oder leblose Puppe) oder etwas (hier: die Kleidung) übertragen. Eine weitere Möglichkeit stellt dar, sich mit der Trägerin und/oder dem Modekörper zu identifizieren und sich gleich- bzw. an die Stelle von dem- oder derjenigen zu setzen.

Im Alltag geschieht dieses Entwickeln und Anwenden der modischen Kompetenz „Spüren“ qua Beobachtung ebenso wie in explizit als Modepräsentation gerahmten Zurschaustellungen auf dem Laufsteg, im Schaufenster oder im Museum. Dieses Wissen bzw. die Kompetenz, zu er-spüren oder sich in Polanyis Sinne in externe Dinge ‚einzufühlen‘ (vgl. Abschnitt 2.4), wird nicht nur in der Rezeption anderer, bekleideter Menschen, sondern – so meine Hypothese – ebenfalls bei unbelebten, bekleideten Figurinen angewendet. Die britische Kuratorin Judith Clark beschreibt eine mögliche Rezeption vestimentärer Exponate im Museum folgendermaßen:

„We usually have an immediate identification with the garment – do we like it? Would we wear it? How far does it differ from our taste, style, period, assumptions, etc.? We may not identify with actually wearing the garment but we know how it works. [...] And it is usually through our immediate identification with wearing or not wearing the garment that we can read the space around it. We experience, so to speak, the experience of the mannequin.“ (Clark 2009, 185)

BesucherInnen setzen sich demzufolge nicht nur zu den präsentierten Kleidungsstücken in Beziehung, sondern auch zu den Ersatzkörpern. Deren Gestaltung – wie realistisch, abstrakt, fragmentarisch auch immer – vermag zusammen mit modischen Kompetenzen wiederum zu beeinflussen, wie sehr dabei das Tragegefühl imaginiert werden kann. Wie sehr der Körper in den Kleidern, seine Materialität und Gestaltung das Arrangement und seine Wirkung bestimmt, verdeutlicht noch einmal Elisabeth Wilsons bereits zitierter Eindruck von den Puppen in der Pierre Cardin-Ausstellung: „Strangest of all were the dead, white, sightless mannequins staring fixedly ahead, turned as if to stone in the middle of a decisive movement ... [...]“ (Wilson 1992, 15) Ihre Reaktion auf die Präsentation der Kleider an unbewegten, abstrahierten Puppen verdeutlicht, dass Kleidermode in Ausstellungen nicht nur in ihrer Bedeutung, sondern ebenso in ihrer Materialität erfahren wird, wozu neben dem Material der Artefakte auch die des Körpers (sprich: die Körperlichkeit) gehört. Es kommt also zu unterschiedlichen Wechselwirkungen zwischen Körperersatz und Kleidern, aber auch zwischen Kleidern, Modekörper und BesucherInnen.

Vor allem in den vergangenen hundert Jahren bediente man sich verschiedener Körpersurrogate, um die vestimentären Artefakte aufzuführen, vorzuführen, kurz: als Modekörper in die Wahrnehmung zu bringen, wie Gliederpuppen, Schneiderbüsten, Modepuppen, Wachsfiguren und Schaufenstermannequins (vgl. u. a. Parrot 1982; Schneider 1995, 70f.; Söntgen 1999; Taylor 2002, 29f.).<sup>183</sup> Anstelle lebendiger menschlicher Körper haben sich vor allem in den Displays von Schaufenstern und Museen Mannequins als Ersatzkörper durchgesetzt, um die präsentierte Kleidung nicht als Flachware, sondern als dreidimensionale, d. h. räumliche sowie tragbare und damit in irgendeiner Weise am menschlichen Körper orientierte Dinge zu zeigen.<sup>184</sup> Die verwendeten Surrogate können in ihrer Größe, ihren Proportionen und ihrem Aussehen ganz unterschiedlich beschaffen sein, etwa möglichst naturalistisch, verfremdet oder ganz abstrakt, vollständig oder fragmentarisch oder fast unsichtbar. In Fashion Exhibitions, v. a. über zeitgenössische Kleidermoden, sind es häufig stilisierte oder abstrakte Schaufenstermannequins sowie

---

183 Zur ‚Vorgeschichte‘, spätestens seit dem 17. Jahrhundert aktuelle Kleidermoden des französischen Hofes mithilfe von Figurinen zu präsentieren und europaweit zu verbreiten, siehe die Hinweise u. a. in Manowska 1987; Tietzel 1991; Brückner 2000; Peers 2004; Taylor 2013; Munro 2014; Geczy 2016.

184 Interessanterweise haben viele der besprochenen inszenatorischen Möglichkeiten, Wechselbeziehungen zwischen vestimentärer und körperlicher Materialität zu erzielen, ihre historischen Vorläufer in der Schaufenstergestaltung. Aus diesem Grund ist Literatur zu Mannequins in kommerziellen Visual Displays ein wesentlicher Bezugspunkt.

Schneiderbüsten, die als ‚Ersatz‘ für den lebenden menschlichen Körper dienen und dessen Platz *in* den Exponaten einnehmen (vgl. Horsley 2014c).

Gerade weil Spüren einen empfindungsfähigen Körper voraussetzt und sich dieser in der Regel nicht *in* den ausgestellten Kleidungsstücken, sondern als BetrachterIn *vor* dem Schaufenster, der Vitrine oder dem Podest befindet, kann die Gestaltung und Inszenierung der Mannequins darauf abzielen, diese Trennung bzw. Diskrepanz von Unbelebtem und Belebtem zu überbrücken.<sup>185</sup> Von Bedeutung ist dafür das ästhetische Konzept der Mimesis, also einer nachahmenden Darstellung, wobei verschiedene mimetische Strategien zum Einsatz kommen können. Im Unterkapitel „Körperersatz – Ersatzkörper“ (5.1) diskutiere ich daher anhand von Beispielen zunächst, wie in Kleidermodeausstellungen unterschiedliche Inszenierungsstrategien den Mannequins entweder den Eindruck von ‚realistischer‘ Lebendigkeit verleihen sollen; oder wie sie durch Abstraktion gezielt Projektionsflächen schaffen können, um den BesucherInnen neben einer bloß visuellen auch ein Einfühlen in den unbelebten Modekörper und/oder in die zur Schau gestellten Kleidungsstücke zu eröffnen. Die Analyse legt den Schluss nahe: Je auffälliger der vermeintlich vollständige Ersatzkörper – sei es in einem angestrebten Realismus oder deutlicher Verfremdung –, desto weniger treten die Kleider in den Vordergrund und desto schwieriger ist es, sich den Platz *in* ihnen vorzustellen (vgl. auch Schneider 1995, 128).<sup>186</sup>

Eine ganz andere Wahrnehmungsweise wird fragmentarischen Körpersurrogaten zugeschrieben und es soll überprüft werden, ob ihre ausgestellte Unvollständigkeit Unbehagen auslösen und Ängste ansprechen würde (vgl. Schneider 1995, 4). Dabei arbeite ich heraus, dass gerade die fehlenden Köpfe der Schneiderbüsten und Gliederpuppen die Aufmerksamkeit der BesucherInnen stärker auf die Beschaffenheiten der Kleider als auf die des Kunstkörpers lenken können. Es passiert immer wieder, dass die verantwortlichen KuratorInnen und GestalterInnen entscheiden, Kleidungsstücke buchstäblich als „leere Hüllen“ und den Körper als abwesenden zu zeigen, wofür ich in dem gleichnamigen Unterkapitel (5.3) verschiedene Beispiele anführe und erläutere. Einige der dort vorgestellten Ausstellungsinszenierungen stellen gewissermaßen Mischformen dar, bei denen die Leere ‚in‘ den Kleidern sowohl die Aufmerksamkeit auf das Material der Kleider

---

185 Es sei noch einmal an die paradoxe Einschätzung vieler PraktikerInnen und TheoretikerInnen zur Mode im Museum erinnert: Sie sehen im Erfahrungs- bzw. Körperwissen der BesucherInnen die Möglichkeit zur einfacheren Identifikation mit den Arrangements. Zugleich bemängeln sie das Statische, Leblose und Unheimliche der meisten Displays, insbesondere der Ersatzkörper. Und dass, obwohl häufig die Absicht oder das ‚Ziel‘ der Inszenierungsstrategien sei, „to imitate life“ (Wilson 1992, 15) und „to try and revive it“ (Taylor 2002, 24).

186 Damit beziehe ich eine andere, weniger absolute Position als Gertrud Lehnert, die schreibt: „Puppen lenken nie von der Kleidung ab, sondern stellen sie in den Mittelpunkt.“ (Lehnert 2012b, 267)

(und damit auf die Modalität Berühren)<sup>187</sup> als auch auf den fehlenden Körper zu lenken vermag – eine Leerstelle, die es der BetrachterIn erlaubt, diese imaginativ in ihrem Sinne zu besetzen.

Es hat im musealen Ausstellungskontext ethische Gründe, vestimentäre Exponate und Menschen nicht in der vertrauten, alltäglichen Art als bekleidete, bewegliche und lebendige Modekörper zu zeigen, etwa an Models (zu den Ausnahmen siehe 7.3). Um die Exponate vor Schäden zu schützen, bleibt zudem BesucherInnen die Möglichkeit verwehrt, selbst zu einem Modekörper zu werden. Die wenigen Fälle, in denen dies in irgendeiner Weise möglich war, indem BesucherInnen leeren Hüllen zeitweilig und exponiert ihre Körper liehen, stelle ich unter der Überschrift „Try me on!'- Living Bodies“ (5.4) vor. Im letzten Abschnitt des Kapitels führe ich in einem Exkurs aus, welchen Stellenwert Spuren einnehmen können – zumal solche, die auf die Körperlichkeit der TrägerInnen hindeuten.

### **5.1 Ersatzkörper/Körperersatz Mannequin: „lifelike, but lifeless“ (J. Munro)?**

Für jegliche Art der Modepräsentation ist die Frage, was für Körper ‚in‘ den Kleidern stecken, um sie vor- bzw. aufzuführen und den „Modekörper“ zu konstituieren, eine wichtige – besonders in Warenhäusern und Shops, auf dem Laufsteg, im Museum oder selbst für die Darstellungen in verschiedenen Bildmedien wie Zeichnungen, Fotografien und Film. Die Entscheidung für eine bestimmte dreidimensionale, körperliche (Re-)Präsentation hat Einfluss darauf, wie die Kleider, aber auch die Gesamtheit von Körper und Kleid, nämlich die Modekörper wahrgenommen werden.<sup>188</sup>

Eine, wenn nicht gar *die* zentrale ästhetische, epistemische und ethische Trennlinie wird zwischen ‚natürlichen‘ und ‚künstlichen‘ Körpern gezogen, zwischen lebendigem Organismus und toter Materie, kurz: zwischen Mensch und Android.<sup>189</sup> Im Fall der Mode wird, auch in ihren Diskursen, eher von einer Gegenüberstellung von Mensch und Puppe ausgegangen.<sup>190</sup> Diese Trennlinie ist jedoch keinesfalls stabil und mit großer Vorliebe

---

187 Weitere Inszenierungsformen, die die Materialwahrnehmung fokussieren, werden in Kapitel 6 erläutert.

188 Gertrud Lehnert zufolge braucht es für die Inszenierungen bzw. Aufführungen keinen lebendigen menschlichen Körper, um aus einem Kleidungsstück Kleidermode zu machen. Entscheidend sei die Inszenierung des Kleidungsstückes in seiner Dreidimensionalität, die auch durch das Anlegen an eine Puppe oder ein Mannequin erzielt werden könne und einen Modekörper entstehen lasse (vgl. Lehnert u. a. 2003, 216). Zu den verwendeten Körpern in Modeausstellungen vgl. Weise 2011 u. 2012; Horsley 2014c.

189 Androiden verwende ich als Obergriff und fasse darunter in Anlehnung an Katharina Sykora „plastische, teils bewegliche Kunstfiguren“ wie „Marionetten und Automaten, Manichini und Schaufensterpuppen“ (Sykora 1999, 8).

190 Die Bezeichnung Puppe führt heutzutage mit den Assoziationen an ein (Kinder)Spielzeug möglicherweise in die Irre und sei, wie u. a. Wolfgang Brückner und Maree Tarnowska betonen, nicht korrekt, wenn von Modefigur(in)en im Allgemeinen gesprochen wird (vgl. Tarnowska 1987, 10;

vermischt und verschiebt die Kleidermode eben diese Grenzen, in dem Menschen ‚verpuppt‘ und „Puppen [...] vermenschlicht“ (Bieling 2008, 57)<sup>191</sup> werden. Für ersteres lässt sich etwa Gertrud Lehnerts Aufsatz „'Es kommt der Moment, in dem sie selbst ihre Puppe ist' - Von modischen Körpern, Frauen und Puppen“ (Lehnert 1998b; auch 2012b) anführen. Darin geht es u. a. um das Spiel mit Puppen, das im Wesentlichen im An- und Ausziehen besteht, wodurch Mädchen eine zentrale Anforderung an ihre geschlechtlichsspezifische Rolle einüben würden, nämlich sich selbst in Ausrichtung auf den Blick der anderen zu gestalten.<sup>192</sup> Hingegen zielen die meisten Strategien zur Verlebendigung des Leblosen qua Nachahmung des Menschlichen (z. B. Gestalt, Proportionen, ‚Haut‘, Blick usw.) letztendlich auf eine ‚Ent-Puppung der Puppe‘, die jedoch nie vollständig erreicht wird. Dieser gestalterische „Widerspruch“, diese – wie Katharina Sykora es auch nennt – „Ambivalenz der Androiden“ (Sykora 1999, 7) lasse sich nicht auflösen und auch der betrachtende Blick sei entscheidend. Erst durch die „Verunsicherung des Auges“ (ebd.) würde sich die Wahrnehmung zwischen „Täuschung“ und „Enttäuschung“ (ebd., 11) bewegen. Speziell zur Puppe führt auch Gertrud Lehnert aus, dass deren „phantasmatische oder imaginäre Belebung“ (Lehnert 2012b, 268) durch die Wahrnehmung der BetrachterIn erfolgt. Erst qua „phantasmatische[r] Projektion auf die Puppe“ (Müller-Tamm/Sykora 1999, 68) könne diese „eine magische, beängstigende, beunruhigende, irritierende und verunsichernde Wirkung“ (ebd.) entfalten, schreiben auch Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora.

Die Vermenschlichung der Puppe trifft auch auf viele Ganzkörper- und fast vollständigen Mannequins in Ausstellungen zu, wobei deren Gestaltung auch andere Projektionen

---

Brückner 2000, 72). Ein weiteres Argument gegen die Verwendung ist die historisch bedingte, reduzierte Semantik, lediglich weibliche Kunstfiguren als Puppe zu bezeichnen (vgl. Brandes 2008, 6). Tarnowska und Brückner schlagen für lebensgroße, menschenähnliche Kunstkörper vor, anstatt von Puppen besser von Mannequins zu sprechen (vgl. Tarnowska 1987, 10; Brückner 2000, 57 u. 61).

Um Verwirrungen zu vermeiden: Die Bezeichnung Mannequin wurde im Deutschen lange Zeit gleichermaßen für die lebendigen Vorführdamen (heute: (Fashion) Models)) so wie auch für Kunstkörper, z. B. Schaufensterpuppen verwendet (vgl. Brückner 2000, 57 u. 61). In der vorliegenden Arbeit ist mit den Begriffen Mannequin oder Schaufensterpuppe/-figur der aus einem anderen Material gefertigte und leblose, mit Model hingegen der lebendige, menschlich-fleischliche Vorführkörper gemeint.

191 Die meisten Strategien zur Verlebendigung des Leblosen qua Nachahmung ‚des Menschlichen‘ (z. B. Gestalt, Proportionen, ‚Haut‘, Blick usw.) zielen letztendlich auf eine ‚Ent-Puppung der Puppe‘, die jedoch nie vollständig erreicht werden kann. Da sich der „Widerspruch“, die „Ambivalenz der Androiden“ (Sykora 1999, 7) nicht auflösen lasse, sei auch der betrachtende Blick entscheidend. Erst durch die „Verunsicherung des Auges“ (ebd.) würde sich die Wahrnehmung zwischen „Täuschung“ und „Enttäuschung“ (ebd., 11) bewegen.

192 Ein weiteres Beispiel für die Verpuppung des Menschen findet sich in der These, Laufstegmodels würden die Rolle der unbelebten Schneiderpuppe aus dem Atelier übernehmen (vgl. Vinken 1993, 40 u. 1998, 151; Munro 2014, 188). V. a. wenn sie sich in ihrer Gestalt und dem emotionslosen Gesichtsausdruck ähneln und sie alle gleich monoton (d. h. im gleichen Rhythmus, gleichen Tempo, gleichen Abstand) laufen.

evozieren kann als solche, die die Puppe verlebendigen. Was sind das für Körper, die die Menschen aus den Kleidern verdrängt haben, ihnen Konkurrenz machen und sie teilweise nachahmen?

Bei ihrer Premiere 2011 im kanadischen Montreal sowie während der anschließenden USA- und Europatournee<sup>193</sup> sorgte die Ausstellung *The Fashion World of Jean Paul Gaultier: From the Sidewalk to the Catwalk* (franz. *La planète mode de Jean Paul Gaultier*) mit sprechenden Mannequins für Aufsehen. 30 der über 100 maßgefertigten lebensgroßen Figuren unterschieden sich von den übrigen dadurch, dass sie individuell geformte Gesichter aufwiesen, die durch audiovisuelle Projektionen ‚zum Leben erweckt‘ wurden. (Abb. 7-9)



Abb. 7, 8 u. 9 (v.l.n.r.): Animierte Mannequins in *The Fashion World of Jean Paul Gaultier* (Kunsthalle München 2015).

Ihre Augen, ihre Blicke und die Mimik schienen in Bewegung zu sein, überraschend fingen sie an zu sprechen oder zu singen. Sie waren über die gesamte Ausstellung verteilt und mischten sich einzeln oder in Gruppen unter die anderen gesichtslosen Mannequins, die umso starrer und lebloser, ja man möchte sagen, ‚toter‘ wirkten. Im Bereich „Odyssee“ begegneten einem lebensgroße Nachbildungen etwa Jean Paul Gaultiers, der Sängerinnen Suzie LeBlanc (Abb. 8) und Melissa Auf der Maur sowie der Models Tanel Bedrossiantz (Abb. 7), Francisco Ranz und Ève Savail, die noch mehrere Male in anderen Themenräumen (z. B. „Punk Cancan“) als animierte Figurinen auftauchten. Auf einem separaten Podest ihnen gegenüber stand eine Gruppe Mannequins, die fast sämtlich in Kleider und Accessoires der Frühjahr/Sommer-Kollektion 2007 „Virgins (or Madonnas)“

<sup>193</sup> Die vom Musée des Beaux-Arts Montreal initiierte, von Thierry-Maxime Loriot und Jean Paul Gaultier kuratierte und 2011 gezeigte Schau ging auf Welttournee und war unter variierendem Titel, jedoch mit gleichen Themen u. a. zu sehen in: Dallas Museum of Art 2011/12; Fundacion MAPFRE Madrid 2012; Brooklyn Museum New York 2013; Arkitekturmuseet Stockholm 2013, Kunsthall Rotterdam 2013, The Barbican Art Gallery London 2014; Grand Palais Paris 2015; Kunsthalle München 2015 (von mir besucht).

gehüllt einen singenden Chor gaben. (Abb. 9) Zu ihrer Seite, in einer Robe aus der „Mermaids“-Kollektion (Frühjahr/Sommer 2008) gekleidet, befand sich ein Mannequin, das das Model Coco Rocha zum Vorbild hat – in Anlehnung an den Abschluss des Defilees als Verkörperung einer Meerjungfrau, stehend mit Krücken. (siehe Abb. 54-56 in 7.1) Die Mannequins waren, so schien es zunächst, zu bewegten Abbildern, ja, zu plastischen DoppelgängerInnen ihrer realen Vorbilder geworden. Es schien, als versuche Jean Paul Gaultier, der ebenfalls als Co-Kurator fungierte, auf diese Weise ein museales „Begräbnis“ (Gaultier zitiert nach Oakley Smith/Kubler 2013, 198) seiner Mode zu vermeiden und mit dieser Strategie eine gewisse Dynamik und Lebensnähe in die Displays zu bringen.

Bei den animierten und sprechenden Mannequins handelt es sich um eine Inszenierungsform, die bereits in den 1970ern in den Schaufenstern einiger US-amerikanischer Geschäfte erprobt wurde (vgl. Schneider 1995, 43). Anlehnungen aus dem Bereich der Kunst finden sich darüber hinaus bei den „Dummies“-Installationen Tony Ourslers aus den 1990er Jahren und deren mediale Anordnung und Verschränkung von Bewegtbild und Puppe (vgl. Horsley 2014c, 89; Vänskä 2014, 460) sowie in den Theaterinszenierungen von Denis Marleau und Stéphanie Jasmin (vgl. Lorient 2011, 389), die sich für die sprechenden Mannequins in der *Fashion World of Jean Paul Gaultier* verantwortlich zeigten. In Modeausstellungen gab es bereits vor bzw. parallel zu der Gaultier-Schau ähnliche Versuche, skulpturale und audiovisuelle Körperrepräsentationen zu kombinieren, und zwar in der *Bernhard Willhelm*-Schau 2007 im MoMu Antwerpen sowie in *Hussein Chalayan: Fashion Narratives* 2011 im Pariser Musée des Arts Décoratifs (vgl. Horsley 2014c, 89f.). Das Besondere an dieser Inszenierung in der Ausstellung über Gaultier war, dass nicht bloß vorhandene Filmaufnahmen von einem Fotoshooting und einer Fashion Show (*Bernhard Willhelm*) oder einer Performance (*Hussein Chalayan. Fashion Narratives*) auf die Mannequins bzw. deren Gesichter projiziert wurden. Stattdessen waren die Gestaltung der Mannequins, v. a. ihrer Gesichter und Frisuren zusammen mit dem audiovisuellen Material extra für die Ausstellung hergestellt und stärker aufeinander abgestimmt worden.<sup>194</sup>

Der Anspruch an die Inszenierung sei gewesen, so Stéphanie Jasmin in einem Interview, dass die Mannequins „look and sound as lifelike as possible“ (Jasmin in Lorient 2011, 389). Nachgebildete Positivformen der Abdrücke waren auf den Körpern der Mannequins als

---

194 Von den realen Vorbildern waren dafür im Vorfeld der Ausstellung Gesichtsabdrücke genommen und Videoaufnahmen gemacht worden, bei denen der Kopf der Gefilmten für die Dauer der Aufnahme eine bestimmten Position bzw. Ausrichtung behielt und nicht bewegt werden durfte (vgl. Lorient 2011, 389). Was während der Aufnahme gesprochen wurde, waren teils improvisierte, teils extra verfasste Texte, u. a. Zitate aus Roland Barthes' *Système de la Mode* (ebd.).

Gesichter angebracht worden. Neben der individuellen Physiognomie fanden sich Vertiefungen für Augen und Nasenlöcher an den entsprechenden Stellen. Für das Haardesign und die Perücken war Odile Gilbert verantwortlich, die sich größtenteils an den menschlichen Vorbildern und den Situationen orientierte, in denen die Kleider erstmals öffentlich, in der Regel bei den Modenschauen, präsentiert wurden. Die Bewegtbilder wurden schließlich so auf die Gesichter projiziert, dass sie sich mit den dreidimensionalen Reliefs decken sollten. Wie erfolgreich, das war jedoch abhängig vom Standpunkt der BetrachterIn. Es entstand im Idealfall der Eindruck, die Gesichtszüge würden sich bewegen, ihre Mimik würde sich verändern, obwohl das dreidimensionale Material, aus dem die Köpfe gefertigt waren, de facto weiterhin starr blieb, was BesucherInnen unterschiedlich stark auffiel. Erst in der Verbindung von Filmprojektion und dreidimensionalem Kopf entfaltet die Animation, sprich: die Verlebendigung ihre Wirkung. Verstärkt wird sie durch die Audiospuren, die mithilfe von Soundglocken abgespielt wurden, die im Bereich vor den Podesten von der Decke hingen. Zusammen mit den Gesichtern aufgenommene Geräusche der Personen wie Gesang, Sprechen, Lachen oder Atmen<sup>195</sup> konnten so synchron wiedergegeben werden und ‚passten‘ zu den Gesichts-, v. a. zu den Lippenbewegungen der projizierten Bewegtbilder.

Diese außergewöhnliche Inszenierung berührt zahlreiche Fragen, die allgemein für den Einsatz von Mannequins, deren Gestaltung und Wirkung relevant sind. Da ist zunächst ein dreidimensionaler Körper, der vorgibt, etwas zu sein, was er realiter nicht ist, nämlich menschlich.<sup>196</sup> Fraglich ist, ob für solche Körper und ihre Wirkung gilt, was Sara K. Schneider behauptet: „[T]he more ‚real‘ a contemporary mannequin looks, the more it looks not like what it is – a leaden dummy – but like a living person“ (Schneider 1995, 94f.) Denn insbesondere dann, wenn die Gestaltung eines solchen Kunstkörpers um einen

---

195 Das Motiv vom Atem als Zeichen der Lebendigkeit findet sich bereits in der Genesis. Erst durch den verliehen Odem werden die von Gott geformten Menschen lebendig. In der Ausstellung taucht der Atem lediglich als Geräusch auf und ist z. B. als tiefes Luftholen hörbar. Der Körper, v. a. der Brustkorb, bleibt starr.

196 Die veränderte Gestaltung und Wirkung von Mannequins seit Ende des 19. Jahrhunderts ist nur ein Beispiel unter vielen, und zwar dafür, wie sehr das Konzept des Realistischen selbst einem permanenten Wandel unterliegt; v. a. in Hinblick darauf, worin es besteht (z. B. Illusion, Täuschung oder Authentizität, vgl. Schneider 1995, 69), wem oder was es sich verpflichtet fühlt (wie Wahrheitstreue oder Überzeugend-Sein, vgl. ebd.) und wodurch entsprechende Effekte erzeugt werden. In der Diskussion um Kleidermode im Museum kann sich realistisch sowohl auf die menschenähnliche Gestaltung der Ersatzkörper beziehen als auch auf das Gesamterscheinungsbild eines Modekörpers oder Arrangements, v. a. im Sinne von historisch korrekt oder authentisch (vgl. Taylor 2002, 41; Steele 2008, 10).

„übermäßigen“ Realismus bemüht ist, indem sie sich bewegende Gliedmaßen oder Gesichtszüge einschließt, wirken die übrigen Elemente der Figur umso starrer.

Mannequinkörper stellen also nicht nur die Kleider, sondern ebenso sich selbst zur Schau (vgl. ebd., 7). Ihre Machart und Gestaltung beeinflusst sowohl die Wahrnehmung der Kleider und des gesamten Modekörpers als auch die Möglichkeiten und Grenzen, sich einzufühlen. Indem Mannequins den Raum in den Kleidern einnehmen, „besetzen“ sie den für die menschlichen TrägerInnen vorgesehenen Platz. In den Worten Schneiders erfüllen sie, auch in Museumsausstellungen, damit zunächst folgende Funktion: „[I]t [the mannequin, K.W.] lets the viewer see how the garment looks on a human body, if not the viewers own“ (ebd., 101; Hervorh. i. O.). Auf diese eine Art ist ein Modekörper, bei dem ein Mannequin das Kleid aufführt, stets mimetisch: weil er das Aufeinander-Bezogenheit von Körper und Kleid nachahmt. Dabei gibt der Körper vor, er sei ein menschlicher, indem er nichts anderes tut, als an dessen Stelle zu treten. Der Unterschied ist, dass hier Unbelebtes (Mannequin) auf Unbelebtes (Kleid) trifft (vgl. Lehnert 2012b, 268). Das Paradoxe daran ist, dass jedes das andere lebendig(er), „realistisch“(er) usw. wirken lassen soll bzw. wirken lassen kann: Das Kleid trägt dazu bei, das Mannequin menschlicher erscheinen zu lassen und seine Künstlichkeit zu verschleiern.<sup>197</sup> Das Mannequin wiederum belebt das Kleid, denn es braucht den dreidimensionalen Körper, um vom toten oder unbelebtem vestimentären Material zu lebendiger Kleidermode zu werden (vgl. Lehnert 2003, 216).

Mannequins ahmen den Platz in den Kleidern nach, wobei die Ausgestaltung der StellvertreterInnen und ihrer Körper äußerst divers ist. Mannequinkörper sind in den vielen Fällen anthropomorph,<sup>198</sup> d. h., sie haben menschenähnliche Gestalt, während sich die Kleidungsstücke auf diese Gestalt beziehen und sie, ihre Silhouette und Ausdehnung mit

---

197 Bekleidung „verhüllt den grotesken Körper und macht ihn äußerlich dem menschlichen ähnlicher, erzeugt Ähnlichkeit, erzeugt Geschlecht“ (Lehnert 1998b, 88). Dabei scheint es m. E. für das Setting Ausstellung und seine Displays fraglich, folgenden Schluss daraus zu ziehen, wie Gertrud Lehnert es tut: „Puppenkörper bedürfen der Kleidung, um als Körper sinnvoll zu erscheinen – was der Kleidung eine konkurrenzlose Hauptrolle verschafft.“ (Lehnert 2012b, 267)

198 Über die Gestalt hinaus wird die Mimesis v. a. durch visuelle Effekte auf der Oberfläche erzielt und soll über Differenzen hinwegtäuschen – etwa, dass sich die Körperoberfläche nicht warm anfühlt, dass der Körper aus Einzelteilen zusammengesetzt ist, sich nicht bewegt usw. Nicht über lebensgroße Mannequins, sondern über Modepuppen wie etwa Barbie schreibt Lehnert: „Denn der Körper der Puppe ist ein merkwürdig hybrides Ding, dessen Ähnlichkeit mit dem menschlichen auf bestimmten, rein visuell wahrnehmbaren Oberflächenphänomenen beruht. Die Puppe ist kleiner als Menschen, sie hat (meistens) steife Gliedmaßen und eine ganz andere Körperoberfläche/Haut, ihr Körper ist nicht warm, sie hat keine (oder nur völlig abstrahierte) Geschlechtsorgane, ihre Proportionen ähneln den menschlichen nur annähernd [...] – was bleibt, ist ein Rumpf mit einem Kopf und (meistens) zwei Armen und Beinen. Dieser Minimalkörper ist leblos und als unbekleideter vollkommen grotesk, fragmentarisiert und aus Einzelteilen zusammengesetzt, die auf menschliche Maße nur anspielen, ihnen aber nicht wirklich entsprechen, die auf menschliches Geschlecht verweisen, ohne es eigentlich darzustellen.“ (Lehnert 1998b, 88)

formen und prägen. (Ebenso verleiht der dreidimensionale Mannequinkörper Kleidungsstücken eine bestimmte räumliche Ausdehnung und Gestalt.) Wenn ich von einer menschenähnlichen Gestalt spreche, die Mannequins nachahmen, meine ich das Vorhandensein und (damit) die Darstellung anatomischer Ausprägungen wie Torso, Gliedmaßen, Kopf, ihre Anordnungen zueinander sowie ihre tatsächliche oder suggerierte Vollständigkeit. Deren Proportionen, Größenverhältnisse und die Detailtreue sowie die weitere Ausgestaltung von Körper- bzw. ‚Haut‘farbe, Gesichtszügen, Make-up, Haaren und weiteren Details sind hingegen variabel.<sup>199</sup> Häufig wird bei der Analyse von Ersatzkörpern in Ausstellungen, aber auch in Schaufenstern eine Einteilung in realistische, stilisierte und/oder abstrakte Mannequins vorgenommen (vgl. z. B. Schneider 1995, 69ff. u. 121 ff.; Taylor 2002, 29; Horsley 2014c, 79f.); eine Einteilung, die meine weiteren Erläuterungen strukturiert, bei denen es schließlich auch um die Frage geht, ob und welchen Einfluss das Aussehen der Ersatzkörper auf das Einfühlen insbesondere im Sinne eines Spürens haben und wie es funktionieren könnte. Über die Gestaltung des eigentlichen (das meint materiellen) Mannequinkörpers hinaus ist es außerdem die Inszenierung, d. h. beeinflussen Kleidung, Accessoires, Posen sowie die unmittelbare Umgebung (etwa Requisiten, andere Mannequins, Podeste oder Vitrinen), ob die Puppen menschenähnlich und/oder wie lebendig wirken. Oder einfach nur befremdlich, so dass die Frage bleibt, welchen Einfluss das auf die vestimentären Objekte haben kann und wie diese von den BesucherInnen wahrgenommen werden.

Für die Verwendung in unterschiedlichen Bereichen wie Läden oder temporären Industrieausstellungen war ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts das Streben nach einer möglichst großen Realitätsnähe der Motor für die Gestaltung von Körpersurrogaten, v. a. ihrer Gesichter. Als realistisch werden Mannequins bezeichnet, deren Körper menschliche Maße, Proportionen sowie Farb- und Formgebungen aufweisen, deren Gesichtszüge ausgeprägt, teilweise sogar ausmodelliert sind, die Make-up und als Frisuren Perücken tragen (vgl. Schneider 1995, 123). Zunächst aus Wachs oder Pappmaché gefertigt, mit Glasaugen und Echthaar dekoriert, wurden sie später und werden sie auch heute noch aus unterschiedlichen Kunststoffen hergestellt (vgl. ebd.; Parrot 1982). Ihre Körper können ganz reale Vorbilder (z. B. Models) haben und diese imitieren; ebenso sind freie Schöpfungen möglich und für gewöhnlich die Regel (vgl. Schneider 1995). Sie wurden in Museen bei der Präsentation historischer Kleidung bevorzugt und die Körper entsprechend angepasst. D. h.,

---

<sup>199</sup> Variabel sind sie u. a. deshalb, weil es sich in der Regel um die Darstellung von idealen Körpern handelt und sich diese Ideale permanent wandeln. Außerdem orientieren sich die Gestaltung und die Inszenierung der Körper an den Wahrnehmungs- und Sehgewohnheiten der jeweiligen Zeit, u. a. was als ‚echt‘, ‚authentisch‘, ‚realistisch‘ usw. gilt und woran dies festgemacht wird.

Make-up, Frisur ebenso wie die Körperhaltung der Kunstfiguren sollten zu der Zeit passen, in der das Exponat getragen wurde, um so eine bessere Kontextualisierung zu ermöglichen und ‚mehr‘ historisches Fachwissen zu vermitteln (vgl. Taylor 2002, 41; zu Taylors Standpunkt: Horsley 2014c, 79). Lou Taylor kommt zu dem Schluss: „[I]f dress stands do not reflect this accurately the clothing will simply look ‚wrong‘.“ (Taylor 2002, 29)

Es handle sich bei den gestalteten sichtbaren Teilen wie Kopf, Gesicht, Händen und Füßen, wie Sara Schneider es nennt, um die „noble parts“ (Schneider 1995, 70). Kurz erwähnt sei, dass statt dreidimensionaler Imitationen auch fotografische Abbildungen von Gesichtern zum Einsatz kamen und kommen und auf Gliederpuppen o. ä. gesteckt werden, z. B. in *Totaal Rapel*.<sup>200</sup> Fotografien von Models auf stabiler Pappe lebensgroß aufgezogen dienten in der Margiela-Ausstellung, *Maison Martin Margiela 20'*, als Ersatzkörper. Der materielle Bildträger wird in dem Fall zum Kleiderträger, zeigt das vestimentäre Objekt und konstituiert zusammen mit ihm den Modekörper. Das Bildobjekt, also das, was der Bildträger außer sich selbst zeigt/zu zeigen gibt (etwa die fotografische Darstellung eines Models), steht jedoch in engem Wechselverhältnis zu den materiellen vestimären Komponenten und beeinflusst die Wahrnehmung. Die Ähnlichkeit zum menschlichen Körper ist hier keine räumliche, sprich: dreidimensionale qua skulpturaler Imitation oder Mimesis, sondern wird durch das im Bild Dargestellte hergestellt.

Schneider beobachtet an realistischen Figuren einen „neck up-realism“ und „face first realism“ (ebd., 72).<sup>201</sup> Je wirklichkeitsgetreuer ein Mannequin wirken sollte und je realistischer seine sichtbaren Körperteile, v. a. das Gesicht, gestaltet sei, desto eher würden die ihm angelegten Kleider zur Täuschung, d. h. zur Vermenschlichung und damit zur Belebung des toten Ersatzkörpers beitragen (vgl. ebd., 108). Dabei mag die Intention möglicherweise eine andere gewesen sein, nämlich die Macht der menschengleichen oder -ähnlichen Puppe zu nutzen, die Kleider mit ‚Leben zu füllen‘ und zum Leben zu erwecken. Realistische Ganzkörpermannequins könnten BetrachterInnen modische Kompetenzen vermitteln, wie etwas getragen werde und wie es sich anfühlen könnte, trüge man die präsentierten Kleidungsstücke selbst (vgl. Schneider 1995, 125). Wilsons eingangs ausgeführter Vorwurf, „to look in terms of wearability“, kann in Hinblick auf das

200 Eine der ersten (dokumentierten) Ausstellungen, die als Ergänzung der Torsi flache, bildliche Darstellungen für Köpfe, Hände, Beine und Füße verwendete, war *Adam in the Looking Glass* (Costume Institute im Met 1950). Sie zeigte Männerkleidung aus 600 Jahren zusammen mit zeitlich passenden Möbeln. Historische Illustrationen waren dafür vergrößert auf Karton gedruckt und ausgeschnitten worden und verliehen den Kleidern bzw. Körpern Köpfe, Hände, Beine und Füße (vgl. de la Haye 2014a, 18).

201 Auch bei Puppen unterscheidet Gertrud Lehnert zwischen deren Körpern und Gesichtern und bezeichnet erstere im Vergleich zu zweiten als „eher rudimentär, gleichsam abstrahiert, meist entsexualisierte Skizzen in Materie“ (Lehnert 2012b, 267).

Präsentationsmittel Mannequin und die Kategorie Spüren bedeuten: „[The realistic mannequin, K.W.] permits the customer to imagine how a particular garment would look on her“ (ebd., 123). Gleichmaßen würden modische Kompetenzen abgerufen, etwa für folgenden ‚Vorgang‘, der sich als Verkennung im Lacanschen Sinne beschreiben ließe: „[S]he sees herself in the mannequin [...] and sees the mannequin's perfect body instead of her own imperfect one“ (ebd., 123). Ähnlich formuliert Judith Clark dieses Einfühlen qua Identifikation: „We experience, so to speak, the experience of the mannequin.“ (Clark 2009, 185) Clark betrachtet diese Erfahrung als eine solche, bei der die BesucherIn sich mit dem Körperersatz, dem ausgestellten Kleid (und ich möchte ergänzen: dem exponierten Modekörper) identifizieren kann.<sup>202</sup>

Während die beschriebenen Erfahrungen von den AutorInnen und mir gesetzt werden, fehlt eine Begründung, wie Erfahrungen dieser Art zustande kommen. Unentschieden muss bleiben, die möglichen BesucherInnenerfahrungen entweder als eine Identifikation oder als eine Projektion anzusehen (und auch, sie bestimmten Mannequintypen zuzuordnen). Es ist vielmehr ein Oszillieren: etwas außerhalb von einem selbst zu übernehmen und sich zu eigen machen und im nächsten Moment etwas aus dem eigenen Erfahrungswissen, Gefühle oder Empfindungen auf das andere zu übertragen. Mit dem Konzept der modischen Kompetenz habe ich versucht, zumindest eine Erklärung für Formen des einfühlungsästhetischen Erlebens anzubieten. D. h., wie es dazu kommt, etwas „mit eigenen Vorstellungen und Assoziationen – und seien sie noch so klischeehaft – zu belegen“ (Wagner 2015, 273). Etwa, indem „ein Hineinverlegen eigener Gefühle in leblose Gegenstände“ (King 2014, 162) geschieht oder „Dinge erklärbar [zu machen], indem man sie mit eigenem Wissen vergleicht“ (ebd.). Das u. a. über Nachahmung erlernte, persönliche und vielfach implizite Erfahrungs- und Körperwissen genauer zu fassen oder die ästhetischen Erfahrungen in Bezug auf ihren ‚Gehalt an Einfühlung‘ auszuwerten, würde jedoch andere Methoden wie bspw. Fragebögen oder Interviews verlangen. Mir geht es jedoch, wie Luise Reitstätter es genannt hat, darum, ausgehend von den Inszenierungen lediglich *mögliche* BesucherInnenerfahrungen in Hinblick auf das Hautsinnliche aufzuzeigen (vgl. Reitstätter 2015, 128).

Die „neo-realism policy“ (Taylor 2002, 43) der meisten Museen bei der Präsentation vestimentärer Objekte erklärt Lou Taylor zu Beginn des 21. Jahrhunderts für beendet oder

---

202 Das umschreibt, was Gertrud Lehnert zufolge eine zentrale Funktion von Puppen sei: „Als Spiegelung und Projektionsfläche für Selbstentwürfe repräsentieren sie das eigene Andere“ (Lehnert 2012b, 264) und sind Teil einer „narzisstische[n] Praxis“ (ebd.).

zumindest ‚out of fashion‘. Spätestens seit 1971 mit *Fashion. An Anthology* wird zunehmend, insbesondere bei der Präsentation zeitgenössischer Kleidermoden, auf eine vermeintlich wirklichkeitsnahe und lebensechte Darstellung von Modekörpern und Körpersurrogaten verzichtet.<sup>203</sup> Als ein Grund wird u. a. die häufig befremdliche Wirkung mimetischer Verfahren und illusionistischer Inszenierungen auf die BesucherInnen angegeben. Das könne z. B. den Modekörper betreffen, insbesondere dann, wenn die Authentizität historischer Kleidungsstücke mit der Künstlichkeit von Haut und Haaren usw. kollidiere (vgl. Taylor 2002, 41). Außerdem würden realistische Puppen zwar auf den ersten Blick häufig „lifelike“ und „realistic“ wirken, blieben jedoch „lifeless“ und „unreal“ (Munro 2014, 107), wie die Kuratorin einer Sonderausstellung über Kunstfiguren, Jane Munro, resümiert. BesucherInnen hätten, so der Medienwissenschaftler Mark Sandberg, „to negotiate the presence of a corpse-like body with uncanny properties“ (Sandberg 2003, 2). Dadurch werde etwa eine Einfühlung, im Sinne einer Identifikation mit der Puppe (oder: mit ihrem Platz in den Kleidern) verhindert oder zumindest erschwert. Realistische Mannequins geben aufgrund ihrer genauen Features sehr viel vor, zu dem sich RezipientInnen ins Verhältnis setzen und mit dem sie sich identifizieren (sollen), was jedoch zum Großteil von ihnen bzw. ihrem Körper abweicht: Geschlecht, Proportionen, Haut- und Haarfarbe, Make-up, Frisur u. v. m. Und nicht in allem dem ersehnten Wunsch- bzw. Idealkörper entsprechen muss, in den sich hoffnungsvoll eingefühlt wird. Es setzt eine gewisse Bereitschaft voraus, diese Differenzen zu ignorieren, auszublenden (im Sinne Jacques Lacans: (sich) zu verkennen) oder sie zu überlagern. Ich meine, dass diese Bereitschaft beim Betrachten von Kleidern an einem realistischen Mannequin im Schaufenster eher vorhanden bzw. größer ist als in einer Ausstellung, und zwar deswegen, weil ein Begehren erzeugt wird, bei dem es per se die Möglichkeit gibt, es zu erfüllen und das, was imaginiert wurde, Wirklichkeit werden zu lassen: in den Laden zu gehen, das Kleidungsstück anzufassen, es anzuprobieren, möglicherweise es sogar durch den Kauf in seinen Besitz zu bringen.

Der „verunsicherte Blick“ (Sykora 1999, 7), wie ihn Katharina Sykora für das Erleben von Androiden im Allgemeinen bezeichnet, taucht auch bei realistischen Mannequins auf, indem er sich von der Kleidung und dem Modekörper weg, und zwar hin zum Ersatzkörper und seinen „Ambivalenzen“ (ebd.) verschiebt. Das häufigste ‚Problem‘, das einen umfassenden Realitätseffekt verhindere, sei übrigens das Gesicht, so zumindest Schneiders Feststellung

---

203 Eine parallele Entwicklung vollzog sich spätestens ab den 1970ern in den Schaufensterdisplays (vgl. Schneider 1995, 120). U. a. sei eine Ursache die grundsätzliche Kritik am Realismus gewesen, so auch in der Mode (vgl. ebd., 126). Zudem gewannen andere Formen der Modepräsentation wie die Fotografie, Modenschauen und Models an Bedeutung, prägten in immer schnelleren Wechslen Körperbilder und -ideale, beeinflussten die Wahrnehmung der BetrachterInnen und ließen realistische Mannequins nicht mehr zeitgemäß aussehen (vgl. ebd., 122).

für Schaufensterdisplays (vgl. Schneider 1995, 35 u. 126). Eventuell ist das auch ein Grund neben anderen, weswegen in Fashion Exhibitions inzwischen häufig kopflose Mannequins Verwendung finden (vgl. Taylor 2002, 47),<sup>204</sup> die Gesichter maskiert sind<sup>205</sup> oder Schneiderbüsten und andere, stärker fragmentarisierte Körper eingesetzt werden.

Noch einmal zurück zu den audiovisuell animierten Gesichtern in der *Fashion World of Jean Paul Gaultier* und der Frage, wie sich eine solche Inszenierungsstrategie einordnen lässt – ob sie mit dem Ziel, „lifelike as possible“ (Jasmin in Loriot 2011, 389) zu wirken, evtl. auch als realistisch zu beschreiben ist? Der sogenannte „neck up realism“ oder „face first realism“ (Schneider 1995, 71), d. h. die besondere Aufmerksamkeit für eine möglichst echt wirkende Gestaltung des Kopfes, erfährt bei den 30 Mannequins in der Gaultier-Ausstellung kein simples Revival, sondern zeigt sich aufgrund der bewegten Mimik in zugespitzter Form. Dadurch wird mit der Wirkung gebrochen und es zeigt sich, dass die von Sara Schneider attestierte und von mir bereits zitierte Paradoxie hier nicht zutreffend ist: „the more ‚real‘ a contemporary mannequin looks, the more it looks not like what it is – a leaden dummy – but like a living person“ (ebd., 94f.; vgl. ebd., 82). Durch die (Über)Steigerung des ‚Gesichtsrealismus‘ wird die Diskrepanz von bewegten Gesichtszügen und übrigem starren Körper und Kleidern besonders auffällig. Die besondere Inszenierung versucht zwar das zu beseitigen, was dem Realismus bislang abträglich war wie die toten Augen resp. der starre, tote Blick<sup>206</sup> und die Stummheit der Puppen.<sup>207</sup> Die hier praktizierte Strategie lässt sich mit Schneider jedoch vielmehr als Hyperrealismus statt als Realismus definieren: „[H]yperrealistic mannequins [...] seem like creatures out of science fiction. They may or may not *look* like humans, but they do things that humans *do*; they walk and talk“. (ebd., 95;

---

204 Teilweise wird darin auch eine weitere Strategie einer gesteigerten Ästhetisierung gesehen, mit der Kleidermode im Museum den Status von Kunst erlangen möchte (Romano zitiert in Horsley 2014c, 80).

205 Auf Modenschauen sind maskierte Modelgesichter bei einigen Labels (z. B. MMM, Gaultier, McQueen) schon länger anzutreffen. In Ausstellungen mit deren Entwürfen wird die Maskierung teilweise übernommen, z. B. waren in *Savage Beauty* alle Mannequins maskiert. In der modehistorischen Schau *Catwalk Fashion at the Rijksmuseum* (2016) trugen die Mannequins in historischen Kleidern historisch Masken.

206 Die Inszenierung spielte mit der Illusion, die Mannequins ließen ihren Blick wandern und würden einen anschauen oder zuzwinkern. Ganz buchstäblich erfüllt sich hier Walter Benjamins Formel, die dieser der Fotografie abspricht – in dem Fall ohne vielen Zutuns durch die BetrachterInnen: „Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt.“ (Benjamin 1969, 156). Eigentlich geht es dabei um das Vermögen des Betrachtenden, qua Blick etwas lebendig werden zu lassen; und zwar so, dass das Gefühl entsteht, es würde von selbst in Kontakt treten.

207 Vgl. auch den sprechenden Titel der Publikation *Silent Partners* (Munro 2014). Dieses spezifische Merkmal steht in einer langen Reihe historischer Beispiele, etwa der Automaten-Konstruktionen im 18. Jahrhundert ebenso wie literarische Exempel z. B. die Automate Olimpia in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* von 1816, die nur ein „Ach!“ von sich gibt. Die Neueste ist die sprechende Barbie (vgl. Prüfer 2015).

Hervorh. i. O.)<sup>208</sup> Ihr Äußeres ist nicht auf das Aussehen reduziert, sondern suggeriert ein Tun. Außerdem wird nicht wie bei realistischen Gestaltungsweisen auf ein lebensnahes Ganzes abgezielt (vgl. ebd., 96). Stattdessen wirken einzelne Details der Installation so faszinierend (zu fragen wäre, ob überzeugend ‚echt‘?), dass sie die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und (zunächst) losgelöst vom übrigen Körper wahrgenommen werden (vgl. ebd.). Die Diskrepanz zu diesem tritt schließlich umso deutlicher zu Tage wie seine Naht- oder Bruchstellen, seine materielle Statik und die Unbeweglichkeit der Kleider. Das Unheimliche der Androiden schimmert auch hier durch. Denn je echter in Werken der Literatur und der Science-Fiction die Kunstmenschen auf die menschlichen Protagonisten wirken, desto gefährlicher sind sie häufig (für diese). Eine Gefahr geht von den sprechenden Mannequins zwar nicht aus. Allerdings machen sie deutlich: je mehr Echtheit von GestalterInnen angestrebt wird, desto ambivalenter, so ist zu vermuten, kann die Wirkung auf die BesucherInnen sein, auch hinsichtlich der Bereitschaft, sich mit dem Körper in den Kleidern zu identifizieren und zu spüren.

Im Unterschied dazu wird stilisierten, v. a. jedoch abstrakten Mannequins wesentlich stärker das Potential bzw. die Wirkung zugeschrieben, den Fokus auf die Kleider selbst zu lenken (vgl. Schneider 1995, 126; Taylor 2002, 47).<sup>209</sup> Abstrakt heißt: Es kann sich um Figuren sowohl aus ungewöhnlichen Materialien handeln als auch Körper mit annähernd menschlichen Maßen, die jedoch weder einen realistischen Wuchs noch eine realistische Gestalt aufweisen (vgl. Schneider 1995, 123f.).<sup>210</sup> So können ihre Körper bspw. runder oder spitzer resp. länglicher gestaltet sein (vgl. ebd., 128). Sie seien „non-specific“ (ebd., 123), schreibt Schneider, etwa in Bezug auf Alter und Ethnie und auch, weil sie keine spezifischen

---

208 Für fraglich halte ich es, in den so belebten Mannequins queere Körper oder gar eine queere Ausstellungspraktik zu sehen, wie es Annamarie Vänskä tut, wenn sie schreibt: „The Gaultier exhibition was also a success in terms of queering a fashion exhibition: even if the exhibition was a parade of mannequins, these dolls were not silent dummies but some sort of hybrid post-human cyborgs à la Donna Haraway.“ (Vänskä 2014, 460) Queer verstehe ich als mögliche „Koalitionen“ (Woltersdorff 2003, 919) von sex, gender und desire. Bei den sprechenden Mannequins und ihren Körpern gibt es m. E. keine ‚Abweichungen‘ von heterosexuellen Normen; sie sind ‚eindeutig‘ gegendert. Vielversprechender für weitere Überlegungen zu diesen ‚bodies on display‘ scheint mir der Hinweis auf Haraways Cyborg-Konzept (vgl. Haraway 1995).

209 „[They] focus attention on the clothing itself rather than on the character wearing it“ (Schneider 1995, 126). Und während realistische Mannequins heutzutage oft befremdlich auf die BetrachterInnen wirken, attestierte bereits in den 1920ern André Vigneau, was für die Sehgewohnheiten immer noch gelten kann: „Indem es sich von der Wirklichkeit entfernt, wird das [abstrakte] Mannequin lebendiger.“ (zitiert nach Brückner 2000, 69; Ergänzung K.W.)

210 Zur Geschichte abstrakter Mannequins in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, zunächst für Schaufenster, Messen, Modesalons und temporäre Gewerbeausstellungen vgl. u. a. Parrot 1982; Schneider 1995, 121ff.; Gronberg 1997; Brückner 2000, 68ff. Zum Einfluss der Surrealisten auf die Mannequingestaltung vgl. Schneider 1995, 12f. u. 127ff.; Sykora 1999, 148-194; Filipovic 1999.

Gesichtszüge, Frisuren, Perücken oder Make-up hätten (vgl. ebd.). Es gibt sie mit verschiedenfarbigen Oberflächen, etwa silberfarbene Mannequins von Siègel & Stockman, die erstmals in den 1920ern für die kommerzielle Präsentation von Haute Couture genutzt wurden, u. a. um die verwendeten Körper von der Realität zu entrücken sowie das Wertvolle ihres ‚Anstrichs‘ auf die Kleider abfärben zu lassen (vgl. Gronberg 1997, 381). 1971 verwendete man auch in *Fashion. An Anthology* silberne Schläppi-Mannequins.<sup>211</sup> (siehe Abb. 5 In 4.3) In der eingangs beschriebenen Gaultier-Ausstellung wurden, um die Kleidungsstücke und Accessoires zu zeigen, außer den 30 sprechenden, hyperrealistischen Mannequins Figurinen verwendet, die jedoch von keinem der gängigen Hersteller wie Pucci oder Rootstein gestellt, sondern extra für die Ausstellung angefertigt worden waren.<sup>212</sup> (siehe Abb. 53 In 7.1) Bei diesen waren jedoch nicht sämtliche Merkmale von einer gegenständlicher Darstellung losgelöst: Die Gesichter blieben tatsächlich unspezifisch, indem es sich statt um angedeutete oder ausmodellerte Reliefs um glatte Oberflächen handelte und teilweise auf Perücken verzichtet wurde. Nichtsdestotrotz waren die Farbe der Körperoberfläche bei den meisten Mannequins hell (z. B. hautfarben oder weiß), sie hatten eine große und schlanke Gestalt und die Ausprägungen eines ‚anatomischen Geschlechts‘ waren klar definiert, normiert und idealisiert. Sie liefern ein Beispiel dafür, wie selbst abstrahierte Körper(darstellungen) ästhetische Normen (wie groß, schlank, ebenmäßig, weiß, vgl. Scheider 1995, 75) wiederholen, indem sie, zu dem Schluss kommt auch Amy de la Haye, nach den „vorherrschenden Schönheitsidealen modelliert“ (de la Haye 2012, 178) sind. Abstrakt bedeutet also nicht, dass die Mannequins so zeitlos und ‚politisch korrekt‘ sind wie häufig angenommen oder behauptet wird (vgl. Schneider 1995, 125). Trotz dieser Ambivalenzen böten die fehlenden bzw. unspezifischen Gesichtszüge abstrakter Mannequins BetrachterInnen eher eine Projektionsfläche, so Sara K. Schneider (vgl. Schneider 1995, 126). Anders als bei realistischen Mannequins sei „a greater identification“ (ebd., 127) möglich. Womit sich genau (und v. a. ‚besser‘) identifiziert werden kann (Gesicht, Körper), darauf finden sich bei Schneider und anderen AutorInnen keine Hinweise. Lediglich, dass die BetrachterInnen eine größere Freiheit hätten, sich (oder eine andere Person) an die Stelle des Mannequins zu denken/zu imaginieren, wird erwähnt (vgl. ebd.; auch Clark 2009, 185). Sich vorzustellen, in der Position des Mannequins zu sein, kann auch

---

211 Mit einer golden schimmernden Oberfläche gab es bereits in den 1930er Jahren erste Schaufensterfiguren (vgl. Schneider 1995, 129). Ein aktuelleres Beispiel für eine Ausstellung, die u. a. silberfarbene Figuren in der Abteilung „Atlantis“ verwendete, ist *Alexander McQueen. Savage Beauty*.  
212 Bei einigen wurde die Abstraktion durch special features aufgehoben, und zwar hauptsächlich im Bereich „Muses“ sowie in der Stuhlreihe neben dem Laufsteg in „Punk Cancan“. Charakteristische Merkmale berühmter Persönlichkeiten (Boy Georg, Anne Wintour u. v. m.) wurden durch Perücken, Bärte und Accessoires wie Brillen oder Hüte an den sonst völlig unspezifischen Körpern und Gesichtern in Szene gesetzt.

einschließen, wie es sich anfühlen würde, *in* den Kleidern zu stecken – nach meiner Definition also zu spüren.



Abb. 10: Mannequins in *Louis Vuitton - Marc Jacobs* (Musée de la Mode et du Textile Paris 2012).



Abb. 11: Mannequins in *Het Totaal Rappel* (MoMu Antwerpen 2007).

Abschließend komme ich zu Gestaltungsweisen, die, anstatt mit Reduktionen und Verzicht (bezogen auf anthropomorphe Merkmale) zu arbeiten, dezidierte und auffällige Verfremdungen erzielen und dadurch ebenfalls ‚anti-realistisch‘ sind. Die Übergänge zwischen abstrakt und verfremdend gestalteten Mannequinkörpern sind fließend. Ich meine damit jene Displays, die offensichtlich hybride (d. h. hier vermischte) und ‚unmögliche‘ Körper verwenden und somit auf andere Art als realistische Mannequins ein Befremden, möglicherweise sogar eine „disidentification“ (Schneider 1995, 54 u. 60) gegenüber dem Wahrgenommenen auslösen können.

Der Verfremdungseffekt<sup>213</sup> kann die Gestaltung der Köpfe oder Gesichter betreffen, an deren Stelle etwas ‚Unpassendes‘ angebracht ist – sei es ein Schild, ein anderer Gegenstand (z. B. ein Monitor) oder der nachgebildete Kopf eines Tieres. Letzteres war bspw. bereits 1971 in *Fashion. An Anthology* bei der Präsentation eines Schiaparelli-Kleides in der Vitrine über surrealistische Moden oder erst vor Kurzem in *Louis Vuitton/Marc Jacobs* (Musée des Arts Décoratifs Paris 2012) anzutreffen.<sup>214</sup> (Abb. 10) Es kann sich aber auch um unmögliche Körper handeln, und zwar indem wie in der Bernhard Willhelm-Ausstellung *Het Totaal Rappel* (MoMu Antwerpen 2007), zu viele Gliedmaßen an einem Torso angebracht wurden und noch dazu an den ‚falschen‘ Stellen (vgl. Horsley 2014c, 85) (Abb. 11).<sup>215</sup>

213 Vgl. u. a. Schneider 1995, die vor dem Hintergrund des Brechtschen V-Effekts Mannequins analysiert.

214 Ich danke Gertrud Lehnert für den Hinweis auf dieses Motiv in den frühen Werbefotografien Etros.

215 Vice versa finden sich z. B. bei Rei Kawakubo Entwürfe, bei den die Kleidungsstücke an ‚untypischen‘ Stellen Öffnungen für Gliedmaßen und Ausstülpungen aufweisen (vgl. u. a. Lehnert



Abb. 12: Modell in *The House of Viktor & Rolf* (Barbican Art Gallery London 2008).



Abb. 13: Blick in einen Raum des Modells in *The House of Viktor & Rolf* (Barbican Art Gallery London 2008).



Abb. 14: Ausstellungsraum in *The House of Viktor & Rolf* (Barbican Art Gallery London 2008).

Eine Ausstellung stach mit ihrem Konzept bei der Gestaltung der Ersatzkörper und der Wechselbeziehung zwischen Mensch und Puppe besonders hervor,<sup>216</sup> und zwar *The House of Viktor and Rolf* (Barbican Art Gallery London 2008 mit anschließender Tournee). Der Ausstellungstitel war insofern buchstäblich gemeint, als dass im zentralen Raum der Ausstellung ein mehrgeschossiges Puppenhaus stand, in dessen Räume die BesucherInnen schauen konnten – in die untere Etage vom Boden aus, ansonsten von einer erhöhten Plattform. (Abb. 12) In den Räumen des Hauses aufgestellt fanden sich Nachbildungen besonders prägnanter Entwürfe aus den Kollektionen Viktors und Rolfs, die in ihren Maßen so verkleinert worden waren, dass sie Figurinen passten, deren Größe, Proportionen und Machart denen von Modepuppen aus dem 19. Jahrhundert ähnelten (vgl. Lehnert 2012b, 278; Geczy 2016, 95).<sup>217</sup> Ihre Arme und Beine ähnelten denen von Gliederpuppen mit beweglichen und einstellbaren Gelenken; ihre Köpfe waren rundlicher und im Verhältnis zum Rest des Körpers größer, die Gesichter stärker nach dem ‚Kindchenschema‘ gestaltet, während die Gesichtszüge zugleich Ähnlichkeit mit denen der Models aufwiesen, die bei den Defilees die entsprechenden Stücke vorgeführt hatten. (Abb. 13) In den Ausstellungsräumen um das Puppenhaus bot sich den BesucherInnen folgender Anblick. Die Figurinen aus dem Puppenhaus waren unter Beibehaltung der puppenhaften Gestalt mit den beweglichen Gliedmaßen und der leicht ‚verzerrten‘ Proportionen nun auf Menschengröße ‚gezoomt‘ und aufgestellt worden. (Abb. 14) Sie wirkten wesentlich befremdlicher als ihre kleineren

2001a).

<sup>216</sup> Eine weitere Ausstellung, bei der die besonderen Maße von Puppen – in dem Fall der Barbie – aufgegriffen wurden, war die Ausstellung *Maison Martin Margiela '20'*. *The Exhibition* im MoMu Antwerpen. Im Bereich „A Doll's Wardrobe“ wurden aus der gleichnamigen Kollektion Entwürfe gezeigt, bei denen für Barbiepuppen hergestellte Kleidungsstücke auf das Maß ‚echter‘ Menschen vergrößert worden waren, allerdings unter Beibehaltung der ‚unnatürlichen‘ Puppenproportionen wie ein zu kurzer Oberkörper.

<sup>217</sup> Vgl. zur (Geschichte der) Modepuppe im 19. Jahrhundert u. a. Tarnowska 1987; Peers 2004.

VertreterInnen und das Attribut „uncanny“ (Wilson 1992, 15; Sandberg 2003, 2), das in den Debatten über Kleidermode im Museum häufiger fällt, schien für diese DoppelgängerInnen durchaus angebracht, zumal an die Wände teilweise Videos von den Defilees projiziert wurden und die Kleider an den Originalmodels und in Bewegung zeigten. Es werde dadurch ein „divergierende[r] Effekt“ erzeugt, so Gertrud Lehnert, „einerseits der Effekt einer Imitation des Lebendigen, andererseits der Kontrast zum Lebendigen und damit die Betonung der Artifizialität“ (Lehnert 2012b, 278). Durch ihre verschachtelten Bezüge von Vorbild, Abbild, DoppelgängerIn und deren Verfremdung machte die Präsentation der Modekörper in *The House of Viktor and Rolf* außerdem aufmerksam auf die grundsätzliche Setzung und Bestätigung von Idealen und Normen in der Kleidermode durch Models und Puppen. Zugleich wich sie von der gegenwärtig üblichen Wahl der Ersatzkörper (auch in Museumsausstellungen) ab und lenkte den Fokus weniger auf die Kleider, sondern stärker auf die Körper und die verfremdeten Nachbildungen, die jedoch kaum eine Projektionsfläche für die BetrachterInnen boten.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die hier angeführten Beispiele die Unterschiedlichkeit von Mannequins in Ausstellungen verdeutlichen, und zwar hinsichtlich ihrer Gestaltung, der Strategien, die mit ihnen verfolgt werden, sowie jener Effekte, die sie bei BesucherInnen als ästhetische Erfahrung erzielen können. Besonders bei der Verwendung von Ganzkörper- und solchen Mannequins, die größtenteils vollständig sind, vermögen die sichtbaren Teile, ihre Beschaffenheit und Gestaltung ganz unterschiedliche Erfahrungen zu erzielen. Als Anhaltspunkte für eine erste Differenzierung dienten mir die wenigen Funde in der Forschungsliteratur zu diesen Aspekten: Strategien, die Surrogate als Teil der Modekörper realistisch darzustellen, lenken die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen vermutlich eher auf der Gestaltung des Körpers als auf die Kleider. Die Kleidungsstücke werden eher als Teil der realistischen Inszenierung des Körpers wahrgenommen, die helfen, „Realitätseffekte“ zu erzielen. Sie vermögen modische Kompetenz dahingehend zu vermitteln, dass sie Trageweisen veranschaulichen können, die BesucherInnen zu ihren eigenen modischen Kompetenzen in Relation setzen. Ein Einfühlen, Spüren oder gar eine Identifikation mit dem Körper ist aufgrund seiner überspielten Ambivalenz wie lebendig/leiblos und der dadurch erzeugten, befremdlichen Differenzen schwerer möglich oder wird zumindest nicht unbedingt nahegelegt. In der Vergangenheit wurde die realistische Körperdarstellung vermehrt bei der Präsentation historischer Exponate bevorzugt, bei der es hauptsächlich darum ging, kostümgeschichtliches Fachwissen zu vermitteln.

Ebenfalls eher auf der Gestaltung der Körpers als auf den hautsinnlichen Modalitäten liegt der Fokus bei stark verfremdeten Mannequins, die unmögliche und/oder hybride Körper schaffen. Sie können vergangene und gegenwärtige Körper(vor)bilder und -ideale (auch die in Museumsausstellungen herrschenden!) kritisch, spielerisch, ironisch und/oder visionär verändern, wobei sie eher auf einer Metaebene zur Reflexion anregen (vgl. Miersch 2016). Für die Fragestellung meiner Arbeit scheinen reduzierte bzw. abstrahierte Mannequinkörper am ehesten ästhetische Erfahrungen zu erzielen, bei denen sich die AusstellungsbesucherInnen an die Stelle in den Kleidern, d. h. diese spürend imaginieren können oder projizieren. Der Ersatzkörper tritt häufig in den Hintergrund, ohne jedoch ‚neutral‘ zu sein und jegliche Setzung oder Markierung zu umgehen. Sie zu betrachten und weitestgehend auszublenden, entspricht den aktuellen Sehgewohnheiten auch außerhalb des Museums. Denn bei den Mannequins, die in Museumsausstellungen stehen, handelt es sich oft um solche bekannter Hersteller (z. B. Schläppi, Rootstein, Pucci), die auch für Läden produzieren und dort u. a. in Schaufensterdisplays verwendet werden. Bei ihnen tendieren AusstellungsbesucherInnen aufgrund ihres Vorwissens möglicherweise leichter dazu, was die bereits zitierte Elisabeth Wilson als „to look in terms of wearability“ charakterisiert. Schließlich können hyperrealistische Mannequins die Aufmerksamkeit der BesucherInnen stärker auf die mimetischen Strategien des Ersatzkörpers bzw. die (technische) Realisierung als auf die Kleidung lenken – um sich der Illusion und Faszination entweder hinzugeben oder um die Irritationen und das Befremden aufzuklären.

Die beschriebene Zuordnung, dass, je echter das Mannequin gestaltet sei, der Fokus stärker auf dem Ersatzkörper liege, während eine abstraktere Gestaltung des Mannequins die Aufmerksamkeit eher auf die Kleider lenke, ist nicht als absolute oder fixe zu verstehen. Sie speist sich aus den wenigen Befunden, die eine ästhetische Einschätzung zu den genannten Typen geben und erörtert sie an Beispielen aus Kleidermodeausstellungen. Meine Ausführungen zeigen lediglich Tendenzen auf.

## **5.2 Körperfragmente**

Schneiderbüsten und andere künstliche Körperteile sind neben vermeintlich ‚vollständigen‘ Schaufensterpuppen ebenfalls häufig in Benutzung, um vestimentäre Exponate in Ausstellungen zu präsentieren. Ein zentraler Unterschied zu Mannequins bestehe darin, so Wolfgang Brückner, dass es sich bei den Büsten um „Halb“-, bei den Mannequins hingegen um „Ganzkörperfigurinen“ (Brückner 2000, 66) handle.<sup>218</sup> So bezeichnet Brückner die einen

---

<sup>218</sup> Andere Unterscheidungskriterien sind schwer auszumachen wie etwa Funktion/Verwendung oder die Räume der Mode, wo sie eingesetzt werden. Schneiderbüsten sind längst nicht mehr nur ein Hilfsmittel im Schneideratelier (und waren es auch historisch nie, vgl. Brückner 2000, 65f.).

als „Kleiderständer“, die anderen hingegen als „Kunstfigur“ (ebd.). Es handelt sich bei ersteren um deutlich erkennbare fragmentarische Ersatzkörper, bei denen, anders als im Fall der Mannequins, nicht darüber hinweggetäuscht wird, dass es zusammengesetzte, bruchstückhafte und unvollständige Körper sind. Dass ihnen etwas ‚fehlt‘, wird nicht verschleiert – seien es obere oder untere Gliedmaßen, der Kopf oder der Rumpf. Die Minimalausstattung oder -form ist auch bei ihrer Verwendung in musealen Displays so gewählt, dass das vestimenäre Objekt dem entsprechenden Körperteil angelegt und es auf diese Weise in seiner Dreidimensionalität gezeigt werden kann etwa ein Torso für ein Top oder eine Hand für einen Handschuh. Insofern mag es sich in stark reduzierter Form tatsächlich lediglich um einen „Kleiderständer“ handeln, der in seiner Eigenheit hinter das Kleidungsstück zurücktritt und BesucherInnen kaum weiter auffällt. Im Folgenden sollen zunächst beispielhaft zwei Displays vorgestellt werden, um unterschiedliche Arten und Verwendungen fragmentarischer Körper sowie ihre Wechselwirkung mit den vestimentären Objekten zu verdeutlichen. Im Anschluss daran soll eine wirkungsästhetische Analyse versuchen, den Bogen zu meinem Schwerpunkt zu spannen und erste Überlegungen zu möglichen einfühlungsästhetischen Erfahrungen zu erörtern.

2008 wurde im ModeMuseum Antwerpen die Ausstellung *Maison Martin Margiela '20'. The Exhibition* gezeigt; anschließend war sie zu Gast im Haus der Kunst in München (2009) sowie im Somerset House in London (2010).<sup>219</sup> Anlass war das 20-jährige Jubiläum des Mode-Hauses. Es handelte sich um eine Zusammenarbeit zwischen dem Antwerpener Museum, vertreten durch dessen künstlerische Leiterin Kaat Debo, dem Szenographen Bob Verhelst, der bereits seit 1989 mit Margiela zusammenarbeitet, sowie Maison Martin Margiela (im Folgenden abgekürzt MMM). Die Ausstellung gliederte sich in 23 thematische Bereiche, die einzelne Aspekte aus den unterschiedlichen Kollektionen in Szene setzten. Dafür wurden die Kleidungsstücke sowohl auf Bügeln hängend (siehe Kapitel 5.3), an flachen Pappaufstellern als auch an verschiedenen dreidimensionalen, jedoch fragmentarischen Körpern präsentiert. Die Ausstellung zeigte viele der vestimentären Exponate an reduzierten weißen Schneiderbüsten der Firma Siégel & Stockman. Außerdem standen über die Ausstellungsräume verteilt weitere der gleichen Schneiderbüsten, jedoch unbekleidet. Sie sind nicht nur für die Modepräsentation der letzten Jahre im MoMu typisch (vgl. Horsley 2012, 60), sondern sie verkörperten in dieser konkreten Ausstellung ein zentrales Thema des Labels, nämlich die Herstellung von Kleidung, die an den Entwürfen oft

---

<sup>219</sup> Zur Jubiläumsausstellung vgl. das Begleitbuch Debo (2008).

explizit aufgerufen und sichtbar gemacht wird. Barbara Vinken spricht sogar von der Schneiderpuppe als dem „Leitmotiv“ (Vinken 1998, 152) von MMM. Ein Arrangement im Bereich „Tailoring/Produktionsprozesse“ macht das besonders deutlich und weist darüber hinaus Anknüpfungspunkte für meinen gewählten Schwerpunkt von Körper, Haut und Hülle auf.

Schneiderpuppen von Siégel & Stockman dienen MMM als Ausgangspunkt für zwei Jacketts der Frühjahr-/Sommerkollektion 1997. (Abb. 15) Die Jacketts sind aus grobem Leinenstoff gefertigt, mit dem normalerweise die Oberfläche des Torsos einer Schneiderbüste bespannt ist und auf dem sich, wie auch auf den modischen Adaptionen Margielas, häufig Zahlen, Aufschriften oder Aufdrucke befinden. Die fertigen Kleidungsstücke verschleiern den Produktionsprozess nicht und blenden seine Hilfsmittel nicht aus, sondern exponieren diese(n) geradezu, indem sie das Außenmaterial (als Oberfläche oder Hülle) sowie die Silhouette der Schneiderbüste ‚aufbewahren‘. Sie verleihen dem Körper der TrägerInnen dadurch offensichtlich die ‚fremde‘ Form und Hülle eines ‚anderen‘ Körpers, und zwar des Körpers, der als Vorlage dient. Die Kuratorin Kaat Debo dazu im Begleitband: „Jackets worn directly on the body replicate the dummy. Accordingly, clothing is no longer a mediator between the body and an inanimate dummy. [...] On the contrary, it is the standard fit of the tailor’s bust that is put on the body as if it were an artificial suit of armour [...].“ (Debo 2008, 12)



Abb. 15: Büste von Siégel & Stockman mit Jackett aus grobem Leinenstoff in *Maison Martin Margiela '20'* (Haus der Kunst München 2009).

In der Broschüre zur Münchner Schau findet sich folgende kurze Beschreibung, die einen Hinweis auf das Spüren gibt und wie es sich anfühlen würde, in diesem Kleidungsstück zu

stecken: „Durch die Steifheit des Leinens behält das Jackett, auch wenn es getragen wird, die originale Form der Schneiderpuppe.“ (o.A. 2009, o.S.) Nun bot die Ausstellung den BesucherInnen nicht die Möglichkeit, die Jacketts anzuprobieren oder an lebendigen Models zu betrachten, wodurch sich, wie Debo schreibt, die Form der Schneiderbüste am bzw. auf den lebendigen menschlichen Körpern verdoppelt hätte.<sup>220</sup> Wodurch diese, so wäre hinzuzufügen, zum einen mit ihren ‚vollständigen‘ Körpern das fragmentarische Vorbild komplettiert und zum Leben erweckt hätten. Zum anderen wäre die für gewöhnlich ‚erste Haut‘ der Büste zur zweiten Haut der TrägerInnen geworden. Dies hätte die Diskrepanz zwischen dem Vorbild- bzw. Idealkörper der Puppe und dem Körper der TrägerInnen deutlich gemacht (vgl. Vinken 1998, 153). Mit der Entscheidung, die Jacketts in der Ausstellung wiederum an Schneiderpuppen zu zeigen, wiederholte sich stattdessen das Motiv der Herstellung und des Idealkörpers endlos: Die Stockman-Büste verweist auf das Jackett, das Jackett auf die Büste usw.

Das ausgestellte Ensemble aus Kleidungsstück (Jackett) und Körper (Torso) stellt den Bezug zum Raum der Fertigung, dem Atelier, her sowie zu den Körpern, die sich in ihm befinden und dort benutzt werden. Bei Schneiderbüsten handelte es sich anfänglich nicht vordergründig um „Dinge, die Dinge ausstellen“ (Schwarte). Im Atelier waren und sind sie in erster Linie ein Arbeitsmittel, das weder den Eindruck menschlicher Präsenz erwecken noch den individuellen Menschen repräsentieren soll (vgl. Schneider 1995, 70).<sup>221</sup> Sie sind, anders als Mannequins, zunächst weder für eine Öffentlichkeit bestimmt noch sollen sie Waren bewerben oder zum Kauf anregen. Beides kann sich ändern, werden sie zum Bestandteil eines Displays und damit zu einer intendierten Zurschaustellung. Etwa ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fanden sie zunehmend Verwendung als Präsentationsmittel vor Publikum, zunächst in den Schaufenstern von Läden, Warenhäusern und in Museumsausstellungen (vgl. Brückner 2000, 66).<sup>222</sup> Der auf einen Torso reduzierte, fragmentarische, zugleich idealisierte Körper der Schneiderbüste, der kein lebendiger, beweglicher und nur entfernt menschenähnlicher ist, bildet seitdem für zahlreiche

---

220 Damit wäre eine weitere Strategie der „Verpuppung“ (Bieling 2008, 57) des Menschen benannt, in dem Fall durch das vestimentäre Objekt, sein Material und seine Form.

221 Seit Mitte des 18. Jahrhunderts kommen Oberkörpermodelle in der Modeproduktion zum Einsatz, zunächst, um häufige Anproben zu vermeiden und die individuellen Maße einer Person zwischen Schulter und Hüfte immer verfügbar zu haben (vgl. Schneider 1995, 70; Brückner 2000, 65f.). Während in diesem Fall die menschlichen Maße die des Stellvertreterkörpers bestimmen, ist es bei Schneiderbüsten in normierten Standardgrößen umgekehrt: die standardisierten Ersatzkörper in der Fertigung geben die Maße vor und vermitteln TrägerInnen, ob es sich bei ihren Körpern um Normentsprechungen oder Abweichungen handelt.

222 Seit den 1840er Jahren verwendete man sie auch für die Präsentation von Kleidungsstücken und seit den 1890ern wurden sie in Schaufenstern, häufig um möglichst realistisch gestaltete Köpfe und Arme ergänzt, gezeigt (vgl. Schneider 1995, 70; Brückner 2000, 66).

Modeschöpfer den Ausgangs- bzw. Referenzpunkt für Entwürfe, Schnitte und Silhouetten. Er wird meistens verleugnet, obwohl seine seit dem 19. Jahrhundert standardisierten Maße und Formen (als Kleidergrößen) qua vestimentärer Objekte auf lebendige menschliche Körper übertragen werden.<sup>223</sup>



Abb. 16: Gliederpuppen in *Yohji Yamamoto Correspondences* (Palazzo Pitti Florenz 2005).

In einigen Displays wird der Torso um weitere Körperteile wie Arme, Hände, Beine, Füße usw. ergänzt, ohne dadurch jedoch komplett, ganz oder vollständig zu sein. Schneiderbüsten der Firma Siégel & Stockman wurden ebenfalls in der Ausstellung *Yohji Yamamoto Correspondences* genutzt, die 2005 im Palazzo Pitti in Florenz zu erleben war. Diese Ausstellung in den Räumen der Galleria di Arte Moderna bildete den Auftakt des Projektes *An Exhibition Triptych*, für dessen künstlerische Leitung und Szenographie sich Masao Nihei verantwortlich zeichnete, ein Lichtdesigner und enger Mitarbeiter Yamamotos. Gezeigt wurden Entwürfe aus den letzten 20 Jahren, mit dem Anspruch, den BesucherInnen die Vielfalt der von Yamamoto entworfenen Silhouetten zu veranschaulichen.

Die Kleider wurden Schneiderbüsten angelegt, deren Torsi auf einem einfachen Metallständer angebracht und teilweise um die oberen Extremitäten (Arme und Hände) ergänzt worden waren, während ihnen Beine, Füße und Kopf fehlten. (Abb. 16) Die aus mehreren Einzelteilen zusammengesetzten Gliedmaßen mit frei beweglichen Gelenken, die typisch für Gliederpuppen sind,<sup>224</sup> blieben vielfach sichtbar. In der Florentiner Schau standen

<sup>223</sup> Zur Standardisierung (und damit auch Uniformierung) menschlicher Körpermaße und -formen in Bekleidungsindustrie vgl. u. a. Mentges 1993.

<sup>224</sup> Charakteristisch für Gliederpuppen ist, dass sie ihre Gelenke in alle Richtungen bewegen können, selbst jene, die dem Menschen nicht möglich sind. Zudem wird nicht wie bei modernen Schaufensterpuppen darüber hinweggetäuscht, dass sie aus zusammengesetzten Einzelteilen bestehen. Historisch betrachtet fanden sie in unterschiedlichen Größen seit der frühen Neuzeit im Atelier von Künstlern Verwendung, u. a. auch in lebensgroßer Ausführung, um die Reaktion eines Kleidungsstückes (insbesondere den Faltenwurf des Stoffes) auf eine Körperhaltung zu sehen (vgl.

die bekleideten, statischen Figuren ebenerdig und ohne Vitrinen über die Ausstellungsräume verteilt zwischen Kunstwerken wie Gemälden oder Plastiken.<sup>225</sup> Dass die vestimentären Objekte sich in Beziehung zu den Kunstwerken setzen ließen, lag auch an den Körpern, die in ihnen steckten. Einige Figurinen bildeten mit den ausgestellten antiken Plastiken Figuren-Ensembles, so dass in diesen Arrangements verschiedene Darstellungsweisen von Körpern und ihre unterschiedliche materielle Beschaffenheiten aufeinander trafen: die unbekleideten Marmorkörper antiker Statuen und die von textilen Objekten umhüllten Schneiderbüsten. Zum modernen Verhältnis von antiker Statue und Schneiderpuppe schreibt Barbara Vinken, dass zweitens „das unheimliche Andere an der Statue“ (Vinken 1998, 149) sei.<sup>226</sup> Sie zieht zwischen beiden folgende Verbindung, die sich m. E. in szenografischer Form auch in *Yohji Yamamoto Correspondences* entdecken lässt.

„Die im Mannequin vollzogene Standardisierung der weiblichen Figur stellt die Norm der klassischen Maße dar, die durch die griechische Statue als kanonisch vorgefunden und aufgefaßt wurden. Das heißt [...], daß die antike Statue auf Schneidermaß geschrumpft, zu einem mannekin geworden ist.“ (ebd., 152)

Wichtigstes Element, das die künstlerische Körperdarstellung der Antike mit der modernen Schneiderpuppe verknüpfen würde, sei der Oberkörper: „[D]ie Beziehung zwischen Statue und Mannequin noch einmal auf den Punkt gebracht: es ist der Torso, der die Schneiderpuppe präfiguriert.“ (ebd.)

Antike Statue und Schneiderpuppe werden oft als Darstellungen idealer Körper rezipiert und haben häufig Vorbildcharakter. Darin lässt sich ein (weiteres) Verhältnis ausmachen, nämlich zwischen ihnen, den Leblosen und Unlebendigen, und dem Lebendigen und Organischen (sprich: der BetrachterIn und ihrem Leib). Verändert habe sich seit der Moderne die Art des Blicks auf die Kunstkörper: es sei ein hauptsächlich begehrender/begehrlicher statt ehrfurchtsvoller Blick auf die vollkommenen Körper (vgl. ebd., 149).<sup>227</sup> Vinken attestiert: „[E]s ist der Torso, der gerade in seiner Beraubtheit durch die Gliedmaßen zu einem bevorzugten Objekt [...] modernen Begehrens wird.“ (ebd., 152) Während unter 5.1 für Mannequins das

---

Munro 2014, 13ff. u. 26ff.). Zur Gliederpuppe vgl. Krystof 1999.

225 Diese Präsentationsweise veranschaulichte nicht nur die unterschiedlichen Silhouetten, sondern ließ die bekleideten Mannequins und die gezeigte Kleidermode von verschiedenen Blickwinkeln aus erfahrbar werden. Die Figurinen wurden weder durch Vitrinen noch Absperrungen geschützt. Die BesucherInnen konnten – und das war von den Kuratoren ausdrücklich erwünscht – die ausgestellten Kleider berühren und so ‚von außen‘ die verschiedenen Materialien spüren und deren Verarbeitung erkunden.

226 Vinken vermischt im Text die Begrifflichkeiten und spricht sowohl von Mannequin als auch von Puppe.

227 Hier taucht er wieder auf, der begehrliche und in den Augen einiger eingangs zitierter KritikerInnen im Museum ‚inadäquate‘ Blick, wobei Vinken seine Reichweite ausdehnt: er trifft auch die antike Statue und nicht nur das modische Kleid bzw. den Modekörper im Museumskontext.

Gesicht als wichtiger Einflussfaktor galt, um die Wirkung auf die BetrachterInnen zu beschreiben, bietet die Büste ihren Rumpf als Bezugspunkt an. Nicht weniger als beim Mannequin kommt es auch hier zur Diskrepanz zwischen begehrter und eigener Form.

Wenn eine grundlegende Reaktion auf Kunstkörper ist, dass sie „in Bezug zum eigenen Körper der Betrachter“ (Lehnert 2012b, 268) gesetzt werden: Welche Wirkung hat es, handelt es sich um ein fragmentarisches Gegenüber? In der entsprechenden Literatur wird mitunter angenommen, dass erkennbar fragmentarische Körper Befremden und/oder Angst bei den BetrachterInnen auslösen würden (vgl. Schneider 1995, 4). Demnach bezieht sich die Angst bspw. darauf, selbst vom Verlust von Körperteilen betroffen zu sein oder dass ein sichtbar aus Einzelgliedern bestehender Körper buchstäblich die eigene imaginierte Ganzheit sowie die klare Trennung von Innerlichkeit und Äußerlichkeit in Frage stellt (vgl. z. B. Schneider 1995, 4). Sie wird mit Verweis auf Sigmund Freuds Aufsatz über das Unheimliche und der darin vorgenommenen Interpretation von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* etwa psychoanalytisch gedeutet (vgl. ebd.).

Bereits Vinkens Hypothese vom Begehren, welches sich beim fragmentarischen Körper der Schneiderbüste auf den Torso richtet, zeigt eine andere (ästhetische) Erfahrung auf als jene traumatische Dissoziation. Ich mag eine weitere Möglichkeit vorschlagen, diese unvollständigen Körper (einfühlungs)ästhetisch zu erfahren, die weniger identifikatorisch und angstbesetzt ist und bei der sich der Fokus vom Ersatzkörper zum Kleid verschiebt. Während bei dem besprochenen Arrangement in *Maison Martin Margiela '20'. The Exhibition* vom eigentlichen Schneiderbüstenkörper, dem Kleiderständer für das Jackett, nicht viel zu sehen war, traten die Körper in *Correspondance* mit den vorhandenen oberen und den fehlenden unteren Gliedmaßen eher als unvollständige in Erscheinung. Was die Torsi und fragmentarischen Gliederpuppen der besprochenen Displays eint, ist, dass ihnen Köpfe fehlten und dadurch kein Gesicht gegeben war – weder ein realistisch noch ein stilisiert oder abstrakt gestaltetes. Kann dessen Nicht-Vorhandensein Erfahrungen verändern, die die BesucherInnen vor den exponierten Modekörper machen?<sup>228</sup> M. E. ist es eine Strategie, den materiellen Körper hinter das vestimentäre Objekt zurücktreten zu lassen. Statt von (hyper)realistischen oder verfremdeten Gesichtern fasziniert, irritiert oder befremdet zu sein und mit (Dis)Identifikation zu reagieren, vermag das Fehlen vermutlich

---

228 Zur Wichtigkeit des Mannequinsgesichts zumindest für Schaufensterdisplays vgl. Schneider 1995, 35. 126. Wie ich im vorangegangenen Kapitel versucht habe zu zeigen, ist eine eindeutige Zuordnung von realistischem Gesicht = Identifikation und Abstraktion = Befremden zumindest diskussionswürdig.

viel weniger Aufsehen zu erregen und aufzufallen. Ebenso das häufige Weglassen von Gliedmaßen. Für eine weitaus weniger traumatische Erfahrung spricht außerdem, dass es sich gerade bei Schneiderbüsten um eine ebenfalls konventionelle und etablierte Modepräsentation bspw. in Schaufenstern, Läden oder Warenhäuser handelt. Solche Modekörper zeigen meistens das Kleidungsstück in seiner idealen dreidimensionalen Passform, verzichten anders als viele Ganzkörperfiguren allerdings darauf, durch Ergänzung wie Schuhe, Accessoires und Styling (Make-up und Frisur) komplexere Trageweisen zu veranschaulichen und/oder zu vermitteln. Es ist anzunehmen, dass es auch in Ausstellungen den Sehgewohnheiten vieler BesucherInnen entspricht, einen reduzierten Körper in den Kleidern wahrzunehmen, ohne dort plötzlich über das Fragmentarische zu ‚stolpern‘ oder sich daran zu ‚stören‘. Statt des Ersatzkörpers sind es vermutlich auch in diesem speziellen Schauraum vorrangig die Kleidungsstücke und evtl. auch die Modekörper, die einfühlungsästhetisch erfahren werden können. D. h., wie bereits mehrfach mit Bezug auf Monika Wagner (2015) und Martin Fontius (2001) ausgeführt, Vorstellungen, Assoziationen, Gefühle, Erfahrungen, das Bild vom eigenen Körper auf die bekleideten Fragmente zu richten. (Wagner 2015, 273

Und die Angst? Das Unheimliche und die weiter oben beschriebene Angst vor Dissoziation, Kastration usw. vermag sich m. E. eher dann entfalten, wenn ein Gesicht vorhanden ist, andere Gliedmaßen jedoch sichtbar fehlen oder ‚abgebrochen‘ oder an ‚falschen‘ Stellen angebracht sind. Während ich für ersteres in aktuellen Ausstellungen kein Beispiel gefunden habe (vielleicht auch, weil die „neo-realism policy“ (Taylor 2002, 43) vorbei ist), habe ich für zweiteres unter 5.1 die Bernhard Willhelm-Ausstellung angeführt.

### **5.3 „Disappearing body“ (S. Schneider) und „leere Hüllen“ (I. Loschek)**

Im Unterschied zu vielen Dingen, die Menschen umgeben und mit denen diese umgehen und handeln, sind Kleider viel stärker und umfassender auf den Körper bezogen. So verwundert es nicht, dass bei einem Besuch im Museum vielen auffällt, dass in den dort ausgestellten vestimentären Objekten etwas fehle, nämlich ein Körper. Die vorangegangenen Ausführungen haben bereits deutlich gemacht, dass sich diese Feststellung v. a. darauf bezieht, dass ein *lebendiger* menschlicher Körper in den exponierten Kleidern fehlt und vermisst wird – denn an Ersatzkörpern mangelt es in Fashion Exhibitions nicht und bei deren Gestaltung herrscht eine große Vielfalt. Wurden vom Kapitel 5.1 zum Kapitel 5.2 die besprochenen Körper in den Kleidern fragmentarischer, setzt dieser Abschnitt die Dramaturgie und Reduktion fort und widmet sich dem, was Sara Schneider „disappearing body“ (Schneider 1985, 133) nennt.

Ein Kleid ohne einen sichtbaren Körper wird nicht nur anders wahrgenommen und erfahren, sondern führt auch zu anderen Interpretationen und wirft Fragen auf, etwa solche, wie sie Nina Felshin für die Kunstaussstellung *Empty Dress* (1995) formuliert: „What is the significance of the absent body? How does the absence alter the garment's meaning?“ (Felshin 1994, 8) Entscheidend dafür ist im Wesentlichen, wie ein Kleidungsstück als leeres und der Körper als abwesender in Szene gesetzt werden und worauf die Aufmerksamkeit gelenkt wird – auf den leeren Platz, den die BesucherInnen imaginär einnehmen, indem sie sich in die Kleider einfühlen? Oder doch eher auf die vestimentären Materialien und ihre Qualitäten? Inwiefern können die sehr unterschiedlichen Strategien das erzielen, was Mark Sandberg einen „missing person effect“ (2003) nennt?

Im Folgenden sollen beispielhaft Präsentationsweisen von Kleidungsstücken diskutiert werden, die bei den AusstellungsbesucherInnen den Eindruck erwecken, es handle sich um „leere Hüllen“ (Loschek 2007b, o.S.): zum einen die Inszenierung mittels Hohlformen, sogenannter Moulds. Dazu gehören zum anderen liegend und hängend präsentierte Kleidungsstücke. Dabei zeigt sich, dass nicht jedes Objekt als leere Hülle auch automatisch ein – wie Amy de la Haye es nennt – „little, flat, closed thing“ (de la Haye 2001) sein muss.

Moulds werden seit den 1980er Jahren für die Präsentation von Kleidungsstücken in Museen verwendet, wobei sie aufgrund ihrer hohen Herstellungskosten nur selten in großer Zahl zum Einsatz kommen (vgl. Taylor 2002, 28; Horsley 2014c, 78).<sup>229</sup> Es handelt sich um die Abformung der idealen Körperoberfläche eines Torso, an den sich das Kleidungsstück passgenau anschmiegt.<sup>230</sup> Diese Negativformen sind aus durchsichtigem Kunststoff (wie etwa Acrylglas) gefertigt und nur wenige Millimeter dick. An den entsprechenden Stellen ‚füllen‘ sie das Kleidungsstück aus, ‚tragen‘ es, dehnen es räumlich aus und geben ihm eine ‚dreidimensionale‘ Silhouette, d. h. ein spezifisches Volumen.<sup>231</sup> Sie verleihen ihm Plastizität,

---

229 Eine der wenigen Ausnahmen war die Armani-Retrospektive 2000/2001 im Guggenheim-Museum New York (mit anschließender Tournee), in der die Objekte ausschließlich an Moulds präsentiert wurde. Im aufsteigenden Wandelgang des Museums standen über 100 Exponate, von denen viele in der Vergangenheit von berühmten Persönlichkeiten getragen worden waren. Statt deren Körper erkennbar nachzuahmen, was etwa bei einigen Mannequins in der Jean Paul Gaultier-Schau gemacht wurde (vgl. 5.1), bildeten die Moulds lediglich fragmentarisch die individuellen dreidimensionalen Maße der Star-Körper nach, damit die Kleider ‚passten‘. Ausgehend vom vestimentären Exponat ließ sich in einzelnen Fällen über das kollektive (Bilder-)Gedächtnis der Star-Körper imaginieren.

230 Moulds orientieren sich – wenn auch im Sinne eines Ideals – an den räumlichen Ausprägungen und Ausformungen menschlicher Körper, wie Größen- und Proportionsverhältnisse, das Vorhandensein eines Torso mit Schulter-, Brust- und Bauchbereich. Grundlegende anatomische Strukturen werden dargestellt, jedoch als Ideal bzw. als ideale Passform.

231 Aus diesem Grund finden Moulds zum einen bei historischer sowie nach individuellen Maßen gefertigter Kleidung Verwendung, und zwar besonders dann, wenn die Größe und/oder die

kurz: eine „räumliche, körperhafte Anschaulichkeit“ (Duden 2016c). In den meisten Fällen handelt es sich um Hohlformen von Oberkörpern, die nur selten um Gliedmaßen aus dem gleichen oder einem anderen Material ergänzt werden, sondern lediglich an einer auf den Boden stehenden Halterung fixiert sind. Häufig sind die Hohlformen (und damit auch die vestimentären Objekte) dadurch gegendert, dass ausgeprägte Brüste modelliert sind.<sup>232</sup> Die Rumpfdarstellungen selbst weisen vielfach keine erkennbaren, kodierten Posen auf. Allerdings können sie aufgrund der Anordnung mehrerer Hohlformen im Raum zueinander sowie der Art und Weise, wie ein Kleidungsstück der Hohlform angelegt ist, die Zuschreibung bestimmter, bedeutungsvoller Körperhaltungen evozieren.



Abb. 17, 18 u. 19 (v.l.n.r): Bekleidete Moulds in *Azzedine Alaïa im 21. Jahrhundert* (2012/2013 Groninger Museum, Groningen und 2013 im NRW-Forum Düsseldorf).

Immer wieder kamen in den letzten Jahren in Ausstellungen über zeitgenössische Kleidermode Moulds vor und griffen auf deren spezifische Ästhetik zurück, um die Kleider zu zeigen. Die von Mark Wilson kuratierte und szenografierte Ausstellung *Azzedine Alaïa im 21. Jahrhundert* (2012/2013 Groninger Museum, Groningen und 2013 im NRW-Forum

Proportionen ‚vorgefertigter‘ Puppen (zu stark) von den Kleidermaßen abweichen. Mit ihrer Verwendung wird eine Abgrenzung von anderen Zeigemodi vorgenommen: etwa von Mannequins sowie von jenen Körpersurrogaten, die v. a. aus Kostengründen ausgepolstert werden, damit Exponate einigermaßen ‚passen‘ – einer gängigen, kostengünstigen, kreativen und improvisierenden Praxis (vgl. Flecker 2007; auch Tarrant 1983; Brunn/White 2001). Inzwischen kommen die transparenten Hohlformen immer öfter auch in Ausstellungen von Haute Couture und Prêt-à-Porter zum Einsatz (z. B. in der Lagerfeld-Retrospektive in der Kunsthalle Bonn), wobei hier weniger Passformprobleme gelöst werden als dass ästhetische Motive ausschlaggebend sind. Etwa, dass die vestimentären Objekte stärker auffallen (sollen) als die Körper, die sie tragen und aufführen.

<sup>232</sup> Das ließe sich u. a. damit begründen, dass immer noch viel mehr weiblich konnotierte Kleidung und Kleidermode(n) im Museum ausgestellt werden; dass also die Art der Kleidungsstücke (Kleider, Blusen usw.) die Form der Moulds (und Ausformungen wie an den Brüsten) vorgeben. Jedoch handelt es sich bei den Exponaten nicht immer um Schnittkonstruktionen aus unflexiblen Materialien wie Gewebtem oder Leder, (die auf ein Maß – und nur dieses – gefertigt sind), sondern teilweise auch aus dehnbaren und äußerst anpassungsfähigen Stoffen wie bspw. die Wollstretchkleider Alaïas, die nicht per se an einem klar gegenderten Körpersurrogat gezeigt werden müssten.

Interessant ist dazu der historische Befund Amy de la Hayes, dass moderne Männermode auf Industrieausstellungen wie z. B. *Britain Can Make It* 1946 im V&A, wo sie zusammen mit Frauenmode gezeigt wurde, flächig, d. h., ohne Körpersurrogat präsentiert wurde, während die Präsentation ‚weiblicher‘ Kleidungsstücke diese in ihrer Dreidimensionalität und ihrem Volumen zeigte (vgl. de la Hays 2014a, 36).

Düsseldorf) verwendet in einigen Abteilungen ausschließlich transparente Hohlformen, um Modekörper zu kreieren. (Abb. 17-19) Zusätzlich zum Konzept, die Exponate nach Materialien anzuordnen (siehe Abschnitt 6.5), gelang es, auch durch die Wahl der Körper den Fokus auf das Material der vestimentären Objekte zu lenken. Indem der materielle Körper bzw. die Materialität der Körper möglichst gering und unauffällig gehalten wurde, konnte die Materialität der Kleidung umso stärker in Erscheinung treten, und zwar, ohne dass darauf verzichtet werden musste, ihre skulpturalen Qualitäten zu zeigen.

Künstliche Körper treten als Hohlformen maximal zurück.<sup>233</sup> Die Moulds ermöglichten in einer Ausstellung wie *Azzedine Alaïa* Kleidungsstücke in ihrer Dreidimensionalität zu zeigen, und zwar als ausgedehnte sowie als ‚bearbeitete‘ Materialien, ohne dass die künstlichen Körper dabei selbst als ‚Füllung‘ auffallen würden. Es handelt sich um ein Beispiel für das, was Sara Schneider mit Bezug auf Jean Baudrillard eine „disimulatio“ nennt, bei der etwas verborgen wird resp. vorgetäuscht wird, etwas nicht zu haben, das eigentlich vorhanden ist (vgl. Schneider 1995, 125). Damit ist eine andere ästhetische Strategie benannt als die „simulatio“ der sprechenden und blickenden Mannequins in Gaultiers Modewelt unter 5.1. Auf den ersten Blick zeigen sich die Kleider auf wundersame Weise plastisch; wundersam deswegen, weil sie räumlich ausgedehnt sind und zugleich wie ‚leer‘ wirken. Mitunter scheint es, als würden sie, vor allem ihre Träger, Riemen und ähnliches, schweben. (Abb. 17) Insbesondere bei zarten, wenig stabilen Materialien evoziert das die Frage, wie das möglich sei. Die Transparenz der Körperhülle erlaubt in einigen Fällen, abhängig vom Schnitt bzw. von der vestimentären Konstruktion, sogar den Blick ‚in‘ die Kleider und dadurch gewissermaßen in das Innere des Modekörpers. (vgl. Abb. 19) Dabei können BesucherInnen sehen, wie sich Körper und Hülle räumlich zueinander verhalten, z. B. wo der Stoff auf der künstlichen, durchsichtigen Haut aufliegt oder etwa aufgrund der Konstruktion besonders weit absteht. Aufgrund dieser ungewöhnlichen Perspektive, in die Kleider zu blicken, können sie bestimmte Aspekte der Verarbeitung gewahr werden, etwa wie etwas vernäht ist oder wodurch bestimmte Effekte an der Außen- bzw. Oberfläche erzeugt werden. Wenn das sehende Spüren so funktionieren sollte, dass qua Einfühlung der Platz in den Kleidern eingenommen wird und dies umso besser klappt, je reduzierter die Ersatzkörperform gestaltet ist, dann wären Moulds ideal und selbst gegenüber abstrakten Mannequins oder Torsi zu bevorzugen.

---

233 Kritisch kommentiert Lou Taylor die transparenten Hohlformen: „Headless, armless and characterless, these are seen as resolving all the old difficulties of inaccuracy and 'dressung up', when used alongside supporting period and textual material.“ (Taylor 2002, 28)

Die Kritik an Kleidern in Museumsausstellungen, es handle sich bei ihnen stets um „leere Hüllen“ (Loschek 2007b, o.S.), trifft im buchstäblichen Sinne nur auf wenige vestimentäre Exponate und ihre Präsentation zu, da häufig Ersatzkörper zum Einsatz kommen. (siehe 5.1) Selbst die sogenannten Moulds fallen eigentlich unter die Kategorie Körpersurrogate, erzeugen sie doch den Eindruck eines zwar leeren, jedoch räumlich ausgedehnten, von einem Körper getragenen Kleides und präsentieren ein Wechselspiel von anwesendem Körper und Kleid (und damit einen Modekörper). Ein Desiderat bleibt die Frage, inwiefern es sich bei tatsächlich leeren Hüllen um Kleidermode bzw. Modekörper handelt. Das tat 1863 schon Charles Baudelaire und die weiter oben bereits zitierte Passage soll noch einmal in Erinnerung gerufen werden: „Aber die Moden dürfen, sofern man sie richtig schätzen will, nicht als tote Dinge betrachtet werden; dann könnte man eben so gut die abgelegten Kleider bewundern wollen, die lässig und müßig im Schranke eines Trödlers hängen.“ (Baudelaire 1988, 38) Kleidermodeausstellungen unterscheiden sich allerdings vom Schrank eines Trödlers, indem sie etwas dezidiert zur Schau stellen – einerseits die vestimentären Exponate, andererseits aber auch Körper, selbst dann, so behaupte ich, wenn diese abwesend sind. Kleidungsstücke wären Rebecca Schneider zufolge dann lediglich „ghosts and shadows of a performative human form“ (Schneider 1995, 142). In diesem Fall vermag die Aufmerksamkeit der BesucherInnen zwischen Materialwahrnehmung und dem absenten Körpern zu oszillieren, wobei mich an den ausgewählten Beispielen besonders letzteres interessiert. In einem nächsten Schritt sollen die Arrangements vorgestellt und analysiert werden, denen offensichtlich ein dreidimensionaler Körper fehlt, um die räumliche Ausdehnung bzw. die skulpturalen Qualitäten der vestimentären Objekte zu zeigen.<sup>234</sup>

Nun werden Kleider als vermeintlich leere Hüllen nicht nur in der Kunst,<sup>235</sup> sondern auch in Fashion Exhibitions erstaunlich vielfältig präsentiert. In vielen Fällen sind sie Flachware, die ausgebreitet oder zusammengelegt in Tischvitrinen oder in anderen Vorrichtungen ausliegt,

---

234 Inszenierungen, die ebenfalls leere, jedoch sich bewegende Kleidungsstücke zeigen, stelle ich im Kapitel 7.2 vor. Während es darin um bewegte Exponate geht, die Bewegungen imitieren/zitieren, in die sie normalerweise ein lebendiger Körper versetzen würde, stehen im Folgenden statische leere Hüllen im Mittelpunkt, die die Aufmerksamkeit stärker auf das Fehlen eines dreidimensionalen (anstatt eines lebendigen, beweglichen) Körpers lenken. Von einer solch vermeintlich klaren Trennung, wie in meiner Analyse, gehe ich nicht bei der Rezeption aus, bei der die Wahrnehmung insbesondere der unter 7.2 angeführten Beispiele zwischen der Erfahrung von Bewegung (als Zeichen von Lebendigkeit) und der Absenz eines Körpers oszillieren kann.

235 Zur dezidierten Darstellung leerer Kleidungsstücke in Museen und Galerien kam es verstärkt ab den 1970er Jahren, als KünstlerInnen Objektinstallationen schufen und ausstellten, die sich u. a. mit Fragen von Individualität, Identität (insbesondere geschlechtlicher) sowie Verlusterfahrungen auseinandersetzten (vgl. Felshin 1994, 8). Neben Installationen im künstlerischen Kontext werden Arrangements leerer Kleidungsstücke v. a. in Gedenkstätten eingesetzt, wie etwa unzählige getragene Lederschuhe, die in einer großen Vitrine in der Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau I ausgestellt werden (vgl. Wagner 2002).

die häufig an Schubladen, Kisten oder ähnliche Aufbewahrungsbehälter erinnern. Mitunter verweist eine solche Gestaltung im Museum auf den Bereich ‚hinter den Kulissen‘ wie die Sammlung, das Depot o. ä., ohne die Möglichkeiten des professionellen Umgangs mit den Objekten (etwa sie zu berühren) jedoch eins-zu-eins umzusetzen und den BesucherInnen einzuräumen. Das Öffnen, Anfassen und Herausholen aus den Kisten, Kartons und Schubladen ist in den Ausstellungen nicht möglich.<sup>236</sup>



Abb. 20, 21 u. 22 (v.l.n.r.): *Backstage: Selection 1* (MoMu Antwerpen 2002/2003).

Auf diese Weise inszenierte die Ausstellung *Backstage: Selection 1* (ModeMuseum Antwerpen 2002/2003, kuratiert und szenografiert von Bob Verhelst) den Blick hinter die Kulissen, genauer noch: in die Kisten und Kartons, in denen die Kleider im MoMu aufgehoben werden. Sie zeigte Objekte aus dem Sammlungsbestand des Museums in ihren Aufbewahrungskartons, die geöffnet und mit durchsichtigem Glas abgedeckt waren. Die vielen verschieden großen, rechteckigen Kisten aus stabilem Karton standen gestapelt auf dem Boden, an den Wänden zu langen Reihen neben-, in der Mitte des Raumes zu ‚Inseln‘ aneinandergestellt. (Abb. 20-22) Ordnenendes Prinzip der 19 Bereiche war, dass Objekte in ähnlichen Farben zusammen präsentiert wurden. In den Kartons befanden sich auf dem obligatorischen weißen, säurefreien Papier liegend und flach ausgebreitet die verschiedensten Kleidungsstücke und Accessoires, Einzelteile und Ensembles. An den vestimentären Objekten zeigten sich deren Umrissformen, die jedoch – so flach, liegend und ausgebreitet präsentiert – in vielen Fällen von den Silhouetten abwichen, die sie üblicherweise zusammen mit einem dreidimensionalen Körper bilden würden wie Ausstülpungen, Ausdehnungen, Faltungen oder den Fall des Stoffs. Einen Eindruck von der an ihnen selbst nicht sichtbaren skulpturalen Qualität vermittelten, gewissermaßen

---

236 So etwa auch 2012 in der im Pariser Ausstellungs- und Kreativzentrum Les Docks gezeigten Ausstellung *Cristobal Balenciaga. Collectionneur de Mode* des Musée Galliera. Außer in Wandvitrinen wurden einige Exponate auch ausgelegt in vorgelagerten Tischvitrinen präsentiert. Diese Tischvitrinen waren so ausgewählt und als aufgezoogene Schubladen in Szene gesetzt worden, dass sie an die Aufbewahrung in Archiven denken ließen. Die Schau bespreche ich in Hinblick auf ihre Vitrinenästhetik unter 6.1.

stellvertretend, eine handvoll bekleideter Schneiderpuppen, die so ähnliche Stücke trugen, wie in den Kisten um sie herum liegend ausgestellt waren. Sie zeigten beispielhaft, wie die flachen Exponate an einem Körper aussehen würden.<sup>237</sup> Durch die Möglichkeit, vergleichend zu schauen, wurde der Eindruck der Kleidungsstücke in den Kartons als „little, flat [...] thing“ (de la Haye 2001, 29) jedoch verstärkt und das Fehlen des Körpers offensichtlich.<sup>238</sup> Zu vermuten ist, dass die hier besprochene Präsentation weniger dazu anregt(e), sich selbst in den ausgebreiteten Kleidern, also spürend vorzustellen. Es war wahrscheinlich um einiges naheliegender, eher solche Kompetenzen zu erinnern, die mit der Handhabung von Kleidungsstücken zu tun haben – etwa das Auffalten oder Zusammenlegen.

Die Ausstellung *Backstage* hob die Trennung von Depot und Ausstellungsräumen auf, indem sie etwa deutlicher als etwa die besondere Vitrinenpräsentation der Pariser Balenciaga-Schau (siehe 6.1) die Aufbewahrung der Objekte im Museum zur Schau stellte – und damit eine Inszenierung wählte, die an das Sichtbarmachen von Sammlungsbeständen für BesucherInnen wie bspw. in Schaudepots anknüpft (vgl. Rief 2010, 168).<sup>239</sup> Die vestimentären Objekte werden außerhalb bzw. jenseits der Sphäre ihres Gebrauchs gezeigt, jedoch nicht als vorübergehend abgelegte Kleider oder als zu kaufende Ware. Zugleich unterstreicht die Präsentation in den Kartons, dass es nicht mehr vorgesehen ist, dass die Sammlungsstücke von jemanden getragen (und dadurch gespürt) werden. Lediglich ein spezifischer professioneller Umgang ist mit ihnen möglich. Im Museum heißt das: sie zu erforschen und ggf. auszustellen, jedoch v. a. eine möglichst optimale Aufbewahrung zu gewährleisten, die die Objekte vor Schäden schützt und sie vor dem Verfall bewahrt oder diesen zumindest verlangsamt. Den BesucherInnen war das „Anfassen, Anfühlen und Anprobieren“ bei einigen „Repliken“ (ebd., 169) möglich. Diese unmittelbare „Körperlichkeit“ kontrastierte die Unberührbarkeit der Sammlungsstücke umso stärker (vgl. ebd.).

Doch nicht nur Kisten, Kästen, Boxen, Schachteln und Hüllen kommen als Präsentationsmittel zum Einsatz, rahmen die flachen und/oder leeren Kleider und heben sie dadurch hervor. Die „abgelegten Kleider“, von denen Baudelaire, schreibt, dass sie „lässig und müßig im Schranke eines Trödlers hängen“, gibt es auch in einigen Ausstellungen zu entdecken, allerdings ohne Schrank. Auf Bügel gehängte und dadurch teils wie abgelegt,

---

237 Was Ingrid Loschek beispielhaft für Jeans und Kleid beschreibt, werden diese „[o]hne [...] performative Unterstützung“ (Loschek 2008, 70), d. h. ohne Ersatzkörper und Bildmaterial ausgestellt, trifft auf sämtliche vestimentäre Objekte zu: „Eine Jeans an und für sich (ohne Größenangabe) sagt wenig darüber aus, an welchem menschlichen Körper sie eng oder weit sitzt [...]; ein Kleid auf einem Kleiderbügel lässt die Tiefe des Dekolletés nur aufgrund von Erfahrung erahnen.“ (ebd.)

238 Eine Variante dieses vergleichenden Schauens ist, wenn Kleidungsstücke ‚leer‘ sind und sich der nachgemachte, unbekleidete Körperteil, der es ausfüllen würde, in nächster Nähe zu ihm befindet.

239 Zum Schaudepot vgl. z. B. Natter/Fehr/Habsburg-Lothringen 2010; von Bose 2011; Waldemer 2014.

teils wie verkäuflich wirkende Kleider (z. B. aufgereiht an einer Kleiderstange) finden sich ebenso in Kleidermodeausstellungen und präsentieren die Exponate statt als horizontale als vertikale Flachware.



Abb. 23: Der Bereich „Trompe l'œil“ in *Maison Martin Margiela '20'* (MoMu Antwerpen 2008).

Eine Inszenierung aus der Ausstellung *Maison Martin Margiela '20'. The Exhibition* (kuratiert von Kaat Debo, Bob Verhelst und MMM; Szenografie: Bob Verhelst), und zwar der Bereich „Trompe l'œil“,<sup>240</sup> ist ein Beispiel dafür. (Abb. 23) Denn genau genommen sind die vestimentären Objekte auf Bügeln bereits keine vollständig leeren Hüllen mehr, da ein Bügel sie bspw. im oberen Bereich (etwa der Schultern) in der Breite ‚aufspannt‘ und ‚trägt‘. Von dieser minimal haltenden bzw. tragenden Auflagefläche folgt der Rest der Schwerkraft und hängt nach unten aus. An Kleidern, Jacken und Mänteln, Oberteilen wie Blusen, Pullover, Shirts und Tops, aber auch an Röcken vermittelt sich so der Eindruck einer möglichen Silhouette, sofern entweder die Vorder- oder die Rückseite (die die Bügel hervorbringen) zu den BetrachterInnen ausgerichtet ist. Die Silhouette wird, abgesehen von den Stellen, an denen das Kleid auf dem Bügel aufliegt, hauptsächlich durch die Schwerkraft und keinesfalls durch einen dreidimensionalen Körper erzeugt. Statt räumlich bzw. als „Raumskulptur“ (Lehnert 2001a) wirken die Objekte mit ihrer zum Betrachter ausgerichteten Vorder- oder Rückseite flächig, was auch an ihrem nachgiebigen leichten Material sowie dem Schnitt liegt. Wie eng oder weit, kurz oder lang sie sind, lässt sich nur in Relation zu einem Körper

---

240 Zusätzlich zur Präsentation auf Bügeln war das Thema Zwei-/Dreidimensionalität bereits den Kleidern ‚eingeschrieben‘, oder genauer: aufgedruckt. Die Exponate stammten aus der Frühjahr-/Sommerkollektion 1996, für die MMM den zart fließenden Stoff von Kleidern, Röcken, Jacken mit Fotografien in schwarzweiß oder sepia von Kleidungsstücken bedrucken ließ. Dabei war auf dem fotografischen Druck zu erkennen, dass das Kleidungsstück, auf das das Foto verwies, anders geschnitten und aus einem anderen Material bestand (z. B. Pailletten) als das materialiter ausgestellte. Im Druck abgebildete Falten, Nähte und Materialoberflächen wirkten auf den ersten Blick wie echt und haptisch, d. h. dreidimensional. Sie entpuppten sich bei genauerem Hinsehen als Effekt einer Täuschung (deswegen auch die Bezeichnung „Trompe l'œil“).

darstellen wie zu Surrogaten oder als Bild. Andernfalls lässt bspw. „ein Kleid auf einem Kleiderbügel [...] die Tiefe des Dekolletés nur aufgrund von Erfahrung erahnen“ (Loschek 2008, 70). Das würde nach meinem Erklärungsansatz darauf hindeuten, dass eine solche ästhetische Erfahrung zum einen tatsächlich auf Vorwissen beruht und zum anderen als Projektion erfolgt. Das könnte heißen, dass ein imaginiertes Körper, ein Körperbild, in Beziehung zum ausgestellten Objekt und bspw. seinem Ausschnitt gesetzt wird, um den Ausschnitt tatsächlich als tiefen, weiten usw. zu sehen.



Abb. 24: Der Bereich „Flat Garments“ in *Maison Martin Margiela '20'* (Haus der Kunst München 2008).

Als buchstäbliche Flachware waren in der Ausstellung die sogenannten „Flat Garments“ Margielas aus der Frühjahr-/Sommerkollektion 1998 zu sehen. (Abb. 24) Ihre bereits im Design angelegte und materialiter realisierte Plattheit kam besonders zur Geltung, indem die Jacken, Shirts und weitere Oberteile vertikal an einer Wand fixiert waren,<sup>241</sup> anstatt auf diese Weise horizontal ausgebreitet in einer Tischvitrine zu liegen, wo diese Besonderheit weniger erkennbar gewesen wäre. So stellte sich beim Betrachten wesentlich eher die Frage, wie sich ein solch konzipiertes und gestaltetes Kleidungsstück an einem dreidimensionalen Körper verändert bzw. wie es sich von innen heraus anfühlen könnte, es zu tragen.

Ich beschließe dieses Unterkapitel damit, welche ästhetische Erfahrungen die Präsentationsformen und -mittel „leerer Hüllen“ nahelegen. Ich diskutiere außerdem, wie sie in Hinblick einführend auf die hautsinnlichen Modalitäten rezipiert werden können. D. h. auch, dass ich kritisch meine Annahme überprüfe, fehle das Präsentationsmittel ‚Körper‘, lege dies eine Einfühlung als Haptic Vision nahe. Überlegungen, wie leere Kleiderhüllen und in Displays fehlende Menschen wirken würden, sind für andere Ausstellungskontexte als Fashion Exhibitions angestellt worden, etwa zu textilen Installationen in der Kunst. Im

---

241 Eine sehr frühe Präsentationsform textiler Objekte war es, diese an Wänden zu zeigen, etwa in den Kunst- und Wunderkammern.

Folgenden möchte ich zwei dieser Überlegungen als Impuls aufgreifen und in Bezug auf die besprochenen Beispiele in Fashion Exhibitions diskutieren.

Da einige in Kleidermodeausstellungen anzutreffende Inszenierungen ihre Anleihen in der Objekt- oder Installationskunst finden, stelle ich zunächst die Perspektive Nina Felshins auf diese Art der Kleiderpräsentation in Museen vor. Nina Felshin, die das Projekt *Empty Dress* kuratierte – eine Kunstaussstellung, die zwischen 1993 und 1995 in verschiedenen US-amerikanischen Museen und Galerien zu sehen war –, erläutert im Vorwort des Kataloges, dass die Leere in den Kleidern die Aufmerksamkeit auf das Abwesende, und zwar den Körper, lenken würde. Die Wahrnehmung des abwesenden Körpers gehe, so Felshin, einher mit einer freieren Ausdeutung der leeren bzw. freien Stelle, da kein materieller und damit z. B. geschlechtlich oder ethnisch eindeutig, d. h. individuell festgelegter Körper vorgegeben sei (vgl. Felshin 1994, 12).<sup>242</sup> Es handle sich um eine Analogie zwischen der Rezeption eines leeren Kleides und Roland Barthes' literaturwissenschaftlicher Theorie der Autorschaft in dessen Aufsatz über den „Tod des Autors“: „The empty garment is analogous to Roland Barthes's authorless text, and the viewer to his reader. Like the authorless text, the figure's absence creates a space for the viewer.“ (ebd., 13)<sup>243</sup> Das überlappt sich mit der bereits angeführten Definition Monika Wagners, etwas „einfühlungsästhetisch“ zu erfahren, heiße, es „mit eigenen Vorstellungen und Assoziationen – und seien sie noch so klischeehaft – zu belegen“ (Wagner 2015, 273). Auch in Kleidermodeausstellungen können im positiven Fall leere Hüllen diese Wirkung entfalten, d. h. diese einfühlungsästhetische Erfahrung ermöglichen, indem sie den BesucherInnen einen freien, von ihnen imaginativ zu besetzenden, auszufüllenden und auszudeutenden Raum in den Kleidern anbieten. Diesen Raum abhängig von der Inszenierung der leeren Hüllen zu ‚füllen‘ setzt Vorwissen bei den BesucherInnen voraus, das jedoch so persönlich verschiedene und vielfältige Kompetenzen umfassen kann, dass an dieser Stelle meine Untersuchung an eine Grenze stößt. Diese Displaystrategie stellt auf jeden Fall eine Möglichkeit dar, stärker das Erfahrungs- und das Körperwissen der BesucherInnen anzusprechen und weniger die von den KuratorInnen intendierten und zu entschlüsselten Botschaften zu fokussieren.

Der Medienwissenschaftler Mark Sandberg beschreibt die Wirkung eines leeren, jedoch für jemanden reservierten bzw. freigehaltenen Raumes auf AusstellungsbesucherInnen etwas

---

242 Obwohl materielle Körper in spezifischen Ausprägungen fehlen, lassen kulturelle und gesellschaftliche Konventionen Rückschlüsse vom leeren Kleidungsstück auf den Körper zu – wie Röcke und Blusen als weibliche Kleidungsstücke zu rezipieren. Damit wird die Macht der Kleider deutlich, materielle Körper als geschlechtliche in Szene zu setzen (vgl. u. a. Lehnert 1998a u. 2003).

243 Mitunter könnten BetrachterInnen sogar für die eigenen Zuschreibungs- und Leseprozesse sensibilisiert werden (vgl. Felshin 1994, 13).

genauer, und zwar als „missing-person effect“ (Sandberg 2003, 1), jedoch ohne in seiner Arbeit den Fokus auf leere Kleiderhüllen zu legen. Dieser spezifische Effekt werde allein durch die Ausstellungsinszenierung, insbesondere die Anordnung im Display erzielt. So heißt es bei ihm: „[It] provides viewers with an imaginary kind of participation, an implicit invitation to try that place on for size in their minds, measuring body for body, imagining their own fit [...]“ (ebd.) Und weiter: „[The] display creates missing persons on both sides of an imaginary divide; it encourages spectators to be [...] both inside and outside the display (and their own bodies) at the same time“. (ebd.) Somit ließe sich eine Einfühlung als Modus ästhetischer Erfahrung gleichermaßen als Projektion und als Identifikation beschreiben.

Es gebe verschiedene Möglichkeiten, den fehlenden Körper aus- bzw. darzustellen, deren Gemeinsamkeit es sei, „[that] the body appears as space, not substance or image“ (ebd., 4). Folglich handle es sich um einen „display effect“ (ebd.): Durch das Arrangement von Dingen, deren materielle und dadurch räumliche Anwesenheit könne ein Körper bzw. die Vorstellung von ihm evoziert werden. Seine materielle Abwesenheit trete dabei umso deutlicher hervor, etwas, das Sandberg als „negative impression“ (ebd.) bezeichnet. Diesen Eindruck könne die Anordnung mehrerer Dinge zu einem Ensemble erwecken, z. B. ein Esstisch, um den herum Stühle gestellt sind. Auch einem einzelnen Objekt kann es gelingen, diesen Eindruck zu evozieren. Da Kleidung einen so unmittelbaren Bezug zum Körper aufweist, mag die Annahme nahe liegen, dass es ihr – wird sie als leere Hülle präsentiert – besonders leicht gelingt, diesen Effekt zu erzielen.<sup>244</sup>

Die buchstäblichen „leeren Hüllen“ in Kartons oder auf Bügeln lenken m. E. nur bedingt die Aufmerksamkeit auf den Körper als fehlenden. Präsentationsmittel und -formen wie Kisten oder Bügel kontextualisieren die vestimentären Objekte insofern mehr bzw. spezifischer, als dass sie stärker an die verschiedenen Umgangsweisen mit ihnen erinnern können, die eher unter die Kategorie Berühren, sprich der Handhabung fallen. D. h. unterschiedliche Momente, Orte und Arten der Aufbewahrung und damit verknüpfte Handlungen mit den vestimentären Objekten wie auf einen Bügeln hängen, von einem Bügel abnehmen, aus einer Schublade oder Kiste herausnehmen und auffalten; zusammenlegen und etwas hinein tun. Provokant ließe sich sagen: Das bzw. die Leere ist bei diesen Arrangements nicht ungewöhnlich und damit auffällig genug, um den abwesenden Körper als fehlend an den Kleidern zu wahrzunehmen und zu erfahren. Und um möglicherweise den eigenen Körper – wie Sandberg es beschreibt – zugleich vor und im Display zu empfinden.

---

<sup>244</sup> Kleidung, so möchte ich behaupten, unterscheidet sich von anderen Alltagsgegenständen wie einem leeren Teller oder einer leeren Tasse, bei denen (natürlich in Abhängigkeit von der jeweiligen Inszenierung) nicht so schnell der Eindruck entsteht, ein menschlicher Körper, der damit umgeht und hantiert, fehle. Als fehlend wird vermutlich eher eine Speise oder ein Getränk wahrgenommen.

Grundsätzlich stimme ich jedoch Sandberg zu, wenn er schlussfolgert, dass sich die Rezeption eines leeren Raumes damit von jener unterscheidet, bei der die „missing person“ durch eine Puppe ersetzt wird: Beim „empty space“ würden BesucherInnen versuchen, „to perform the imaginary substitution of bodies“ (ebd., 2). Bei einer Puppe hingegen tendierten sie stärker dazu, „to negotiate the presence of a corpse-like body with uncanny properties“ (ebd.). Die in 5.1 vorgestellten Strategien, Mannequins qua ihrer Gestalt und teilweise aufgrund eines Tuns lebendig und damit auch empfindungsfähig wirken zu lassen, lassen eine größere Diskrepanz zwischen Modekörper und BesucherInnen vermuten – bei allen Versuchen der AusstellungsmacherInnen, das Befremdliche und Unheimliche mithilfe der Simulatio zu überbrücken.

Die hier vorgestellten Moulds stellen gewissermaßen eine Zwischenform dar, weil sie ein dreidimensionales Körpersurrogat sind, mit dem Raum in den Kleidern als ein leerer inszeniert werden kann – zunächst mit aller Offenheit für die BesucherInnen, den empty space imaginär zu füllen. Ihrer Verwendung als Ersatzkörper liegt eine völlig andere Strategie und Wirkung zugrunde als bei den unter 5.1. vorgestellten Mannequins. So schreibt Jeffrey Horsley: „[Moulds] focus on design and technical aspects of the item, the notion of an associated body is nullified through the invisible rendering of the supporting form. Along with the nullification is the loss of the myriad possible contextual narratives that relate to clothing and wearer.“ (Horsley 2014c, 78; Ergänzung K.W.)

Allerdings möchte ich Horsleys Feststellung, „the notion of an associated body is nullified“ (ebd.), widersprechen. Hohlformen geben vor und beeinflussen, wie BesucherInnen die mit ihnen (den Moulds) ‚ausgefüllten‘ Modekörper wahrnehmen und interpretieren. Obwohl die Negativformen ‚innen‘ hohl (sprich: leer) sind, sind sie zugleich dreidimensionale Körperfragmente, die die Kleider stützen. Im Sinne Mark Sandbergs entfalten sie dadurch eine andere Wirkung beim Rezipienten: Sie sind keine ‚reinen‘ Leerstellen, die BesucherInnen beliebig imaginativ besetzen können – entweder, indem sie sich ihren eigenen oder einen anderen Körper in den Kleider vorstellen. Moulds sind bereits Ersatzkörper, wenngleich in fragmentarischer und stark reduzierter Ausprägung. Ersatzkörper würden, wie der Verweis auf Sandbergs Modell gezeigt hat, bei RezipientInnen weder eine gelingende Projektion noch eine vollständige Identifikation bewirken wie dies bei ‚echten‘ Leerstellen möglich sei. In irgendeinem Punkt kommt bei ihnen stets etwas vom lebendigen Körper Abweichendes ins Spiel, das von den BetrachterInnen als solches wahrgenommen werden kann – ähnlich dem Brecht'schen Verfremdungseffekt (vgl. Schneider 1995, 3). Bei den Moulds wirkt es vielleicht weniger befremdlich, dass es sich um

einen für das Kleidungsstück idealen, d. h. perfekt passenden bzw. angepassten Körper handelt, von dem BesucherInnen sich sowie ihre Körper als abweichend wahrnehmen.<sup>245</sup> M. E. fällt es stärker ins Gewicht, dass der Hohlkörper einen dreidimensionalen, körperhaften, räumlichen Effekt bei den Kleidern zu erzeugen vermag, sich dabei jedoch selbst weitestgehend der Wahrnehmung entzieht und unsichtbar bleibt.

#### **5.4 „Try me on!“<sup>246</sup> – Living Bodies**

Meiner Arbeit liegt das Konzept ästhetischer Erfahrung als Einfühlung z. B. durch Identifikation, Projektion oder Haptic Vision zugrunde, d. h. die Möglichkeit, sehend zu empfinden, wie sich etwas anfühlen kann, und zwar in Abhängigkeit von der gewählten Darstellungsform. Man könnte nun meinen, das Anerkennen von intersensorischen Erfahrungen während des Schauens mache das Anfassen und Anziehen im Museum oder die Forderung danach überflüssig. Warum dem nicht so ist und welche Erfahrungen es den BesucherInnen ermöglichen kann, tatsächlich in den Kleidern zu stecken, soll im Folgenden vorgestellt werden.

Dass ‚echte‘, lebendige, empfindungsfähige Menschen von Kleidungsstücken umhüllt werden und diese multisensorisch mit ihrem gesamten Körper wahrnehmen, ist in Museumsausstellungen äußerst selten.<sup>247</sup> Es ist nur dann möglich, wenn die vestimentären Objekte nicht aus den Sammlungsbeständen der Museen kommen und dadurch nicht Richtlinien des ICOM für sie gelten; sondern wenn sie stattdessen bspw. von Modelabels oder von anderen externen Institutionen und Personen gestellt, genauer geliehen werden, die einer solchen Ausstellungspraxis und einer solchen Verwendung zustimmen. Eine weitere Möglichkeit wäre es, weniger wertvolle Nachbildungen von Kleidungsstücken, sogenannte Replikate, anzufertigen, die BesucherInnen dann anprobieren dürfen – etwas, das z. B. in Dauerausstellungen wie den British Galleries im V&A („Try on a corset and a

---

245 Dass sich BetrachterInnen bei der (Re)Präsentation von Modekörpern – sei es beim Anblick von Fotografien, Videos, außergewöhnlichen oder alltäglichen Aufführungen usw. – selbst als abweichend wahrnehmen, ist m. E. der Normalfall. Dies ist eine von vielen Voraussetzung dafür, um die Konsumkultur am Laufen zu halten, indem spezifische Begehrlichkeiten geweckt werden, wie etwa der Wunsch, sich dem Ideal anzunähern.

246 Dieses Kapitel basiert z. T. auf meinem Aufsatz mit dem gleichnamigen Titel „'Try me on' – Zur Inszenierung modischer Körper in Ausstellungen“ (Weise 2012). Ich beziehe mich auf die gleichen Ausstellungsbeispiele und übernehme einige der dazu angestellten Überlegungen, um sie in Bezug auf die vorliegende Fragestellung weiter auszuführen. Die Yamamoto-Ausstellung *Dreamshop* wird in meinem Aufsatz „Kleider, die berühren“ ebenfalls herangezogen (vgl. Weise 2015).

247 Eine weitere Praktik hinter den Kulissen einiger Museen war es, Models vor allem historische Kleidung, aber auch exklusive Haute Couture tragen zu lassen und diese zum Zwecke der Dokumentation sowie für Publikationen zu fotografieren (vgl. Taylor 2002, 49). Vor allem historische Stücke nahmen dabei jedoch nicht unerheblichen Schaden (etwa durch unbedachte Bewegungen des Models) und so werden vestimentäre Objekte fürs Fotografieren inzwischen Figurinen angelegt.

crinoline“) oder dem Museo del Traje in Madrid als Vermittlungsstrategie für historische Kleidungsstücke eingesetzt wird.<sup>248</sup>

Ethische Gründe spielen nicht nur mit Blick auf die vestimentären Objekte und deren Schutz eine Rolle, weswegen Kleider in Ausstellungen nicht über einen längeren Zeitraum von lebenden Menschen präsentiert werden. Dagegen, Menschen so dezidiert zu Schauobjekten zu machen und den Blicken eines Publikums auszusetzen, spricht die problematische Vorgeschichte populärer und populärwissenschaftlicher Ausstellungspraktiken wie die Präsentation ‚fremder‘ Kulturen oder ‚andersartiger‘ Körper auf Weltausstellungen und Jahrmärkten. Vereinzelt Beispiele, den eigenen oder die Körper anderer bezogen auf Kleiderpraktiken für länger in Ausstellungsräumen zu zeigen, werden eher zur Performancekunst gezählt wie Yoko Onos *Cut Pieces* oder Vanessa Beecrofts „Choreographien mit Amateur-Models [...] in Museumsräumen“ (Bonik 2006, 35).<sup>249</sup>

Werden vestimentäre Objekte vorübergehend an den Körpern von Models oder BesucherInnen in einer Ausstellung präsentiert, wird die für das Museum charakteristische Trennung von lebendem Körper und Kleid scheinbar aufgehoben. Zugespitzt gefragt: Bedeutet das Ende dieser Trennung, die dafür verantwortlich gemacht wird, sie würde jegliche vestimentären Objekte oder gar das Phänomen Kleidermode im Gesamten defizitär, wenn nicht gar tot wirken lassen (siehe Kapitel 1), den Beginn der Mode im Museum? Das im modernen Museum etablierte, still gestellte „ikonische Zeigen“ des In-den-Kleidern-Steckens mithilfe von Mannequins, Schneiderbüsten usw. heben die folgenden Beispiele zugunsten einer „performativen Zeigerhetorik“ (van den Berg 2010, 156) auf. Das In-den-Kleidern-Stecken wird tatsächlich aktiv getan, von BesucherInnen vorübergehend vor- und aufgeführt und kann am eigenen Leib erlebt und gespürt werden. Mit dieser Möglichkeit wird die Unberührbarkeit und Untragbarkeit zumindest einiger Exponate außer Kraft gesetzt und BesucherInnen können an ihnen ihre modischen Kompetenzen der Modalität „Spüren“ anwenden und möglicherweise erweitern. Dabei versuchen alternative Strategien häufig, Ähnlichkeiten zu modischen Szenen und Räumen des Alltags herzustellen (vgl. Weise 2012). Oder sie zitieren Aufführungen, die aus anderen Medien bekannt sind wie etwa Modenschauen (ebd.).

---

248 Zu den Mitmachbereichen informieren die genannten Museen hier: <http://www.vam.ac.uk/content/galleries/level-4/room-122b-britain-discovery-area/> (letzter Zugriff: 26.1.2016) und <http://www.mecd.gob.es/mtraje/exposicion/permanente/didactica-multisensorial.html> (letzter Zugriff: 17.7.2017).

249 Bei Beecrofts Performances richtet sich der Fokus auf die häufig nackten Körper der Models; vor allem ihre Körperlichkeit wird ‚ausgestellt‘ und nicht bzw. kaum die Kleidungsstücke eines bestimmten Labels.



Abb. 25, 26 u. 27 (v.l.n.r.): Eindrücke aus *Yohji Yamamoto Dreamshop* (MoMu Antwerpen 2006).

Kleidung nicht nur von außen zu betrachten, sondern in ihr zu stecken, sie körperlich zu erfahren und zu spüren, hatte 2006 die Antwerpener Schau mit dem Titel *Dreamshop* über den japanischen Modemacher Yohji Yamamoto im MoMu zum Ziel. Sie war die dritte Ausstellung des Projektes *An Exhibition Triptych* über Yamamoto und wurde von Masao Nihei gestaltet.<sup>250</sup> Aufgeteilt war sie in eine klassische Retrospektive und den sogenannten Dreamshop. In diesem zweiten Bereich wurden die vestimentären Objekte an weißen Büsten thematisch gruppiert präsentiert wie „Black“, „Unfinished“ oder „Oversized“. An 17 Exponaten waren Anhänger befestigt worden, auf denen zu lesen war: „Try me on“. Unter dieser Aufforderung stand in etwas kleinerer Schrift und in drei Sprachen: „If you wish to try on this garment, please ask our staff for assistance.“ (Abb. 25) Die BesucherInnen wurden aufgefordert, sich an das Museumspersonal zu wenden, wollten sie eines der Kleidungsstücke (wie Kleider, Mäntel, Hosen) anprobieren. Weitere Exemplare davon hingen auf Bügeln an Kleiderstangen. (Abb. 26 u. 27) Es standen hell ausgeleuchtete Umkleidekabinen zur Verfügung, in die sich die BesucherInnen zurückziehen konnten, um das ausgewählte Modell anzulegen und „to experiment with the clothes“ (Yamamoto 2006, 11). Denn, so kündigte das Museum die Ausstellung auf seiner Webseite während ihrer Laufzeit in Hinblick auf dieses interaktive Novum an, „[d]urch Drapierungen, dem Spiel mit Volumen und Asymmetrie passen sich seine [Yamamotos, K.W.] Modelle den unterschiedlichsten Figurtypen an“.<sup>251</sup> Als Orientierung und Anregung konnte die Drapierung an den Büsten dienen.

250 Für jede der drei Schauen von *An Exhibition Triptych* erarbeiteten der Kurator Olivier Saillard und Yamamotos Assistent Masao Nihei ein neues Konzept, das sich dem jeweiligen Ausstellungsort anpasste. *Correspondences* in der Galleria d'Arte Moderna im Palazzo Pitti in Florenz zeigte die Exponate über die Räume verteilt neben der dort ausgestellten Kunst, und zwar ohne Vitrine. *Juste de vêtements* im Musée de la Mode et du Textile im Pariser Louvre war die erste Schau der Einrichtung, bei der darauf verzichtet wurde, die Exponate geschützt hinter Glas zu zeigen. Die Premiere für das Antwerpener ModeMuseum bestand darin, in einer Ausstellung die Exponate berühren und anziehen zu dürfen. Verbindendes Element der drei Schauen war Masao Niheis Licht-Arrangement, bei dem Leuchtstoffröhren gleißende Lichteffekte erzielten.

251 Diese Information fand sich unter <http://www.momu.be/de/tentoonstelling/archief1.html>, ist jedoch inzwischen nicht mehr einsehbar.

Was war möglicherweise zu spüren? Insbesondere die ungewöhnlichen Konstruktionen und Schnitte von Yamamotos Entwürfen weichen von gängigen und bekannten ab, indem sie sich u. a. auf traditionelle japanische Kleider-Drapiierungen beziehen und diese avantgardistisch wenden. Insofern macht bzw. gibt es einen Unterschied zwischen einem Modell Yamamotos, das an einer Figurine in einer Variante fertig drapiert gezeigt wird, und dem eigenen experimentellen Umgang mit den ungewöhnlichen Mänteln, Kleidern usw. Die Auswirkungen von Drapierung, Volumen und Asymmetrien am eigenen Leib zu spüren ist nicht ohne weiteres übertrag- und an Figurinen vollständig visualisierbar, sondern gelingt nur, indem die BesucherIn selbst zum Modekörper wird. Anders als bei einer bloß visuellen Darstellung des Hautsinnlichen mit der Möglichkeit, sich auf Basis der eigenen modischen Kompetenzen einzufühlen, setzt eine solch interaktive Strategie darauf, die individuellen Kompetenzen anzuwenden und evtl. zu erweitern.



Abb. 28: Im Hintergrund Kleiderständer mit Doubleface-Jacken zum Anprobieren in verschiedenen Größen in *Akris. Mode aus St. Gallen* (Textilmuseum St. Gallen 2006).

Eine weitere Ausstellung, die die seltene Möglichkeit zur Anprobe gab, war die Ausstellung *Akris. Mode aus Sankt Gallen* 2006 im Sankt Gallener Textilmuseum.<sup>252</sup> Auf Kleiderstangen hingen in der Abteilung „Techne“ im ersten Obergeschoss Jacken aus Kaschmir-Doubleface und perforierte Lederjacken in mehreren Farben und verschiedenen Größen aus der Herbst-/Winterkollektion 2004/05 und konnten von den BesucherInnen angezogen und getragen werden. (Abb. 28) Ein Text im Begleitheft wies die BesucherInnen auf die

---

<sup>252</sup> Kuratiert wurde sie von Albert Kriemler, seit 1980 Chefdesigner von Akris. Die Gestaltung übernahm das Architekturbüro Stürm und Wolf aus Zürich, die vorher bereits Stores für Yamamoto und Miyake entwarfen. Es war eine Ausstellung von mehreren, die im Rahmen des größeren Projektes *Schnittpunkt* in verschiedenen Museen der Stadt veranstaltet wurden. Jedes der drei Stockwerke der Textilmuseums widmete sich einem Oberthema, und zwar Materialität, Techne, Individualität, die dadurch verbunden waren, dass sie den Entstehungsprozess einer Kollektion von Akris nachzeichneten.

Möglichkeit der Anprobe hin und bot ihnen an, Teil einer modischen Performance zu sein. Die Interaktion mit den BesucherInnen beschränkte sich also nicht darauf, Stoffbahnen anzufassen und zu fühlen wie in der Abteilung im Erdgeschoss (siehe 6.2), sondern selbst Akris-Mode – wenn auch nur auf wenige Modelle beschränkt, für eine kurze Zeitspanne und ausschließlich innerhalb der Ausstellungsräume – anzuziehen und aufzuführen. Allerdings gab es dafür keinen Rückzugort (wie die Umkleidekabine in Yamamotos *Dreamshop*), sondern man blieb beim Anziehen, Tragen und Ausziehen für die anderen BesucherInnen sichtbar. Der eigene Körper wurde gewissermaßen zum Vorfühkörper und bildete zusammen mit der ausgewählten Jacke den Modekörper, der zum vorübergehenden Objekt der Betrachtung für die anderen BesucherInnen werden konnte. Jedem war es bspw. möglich, nachdem man andere BesucherInnen beim Anprobieren beobachtet hatte, sich selbst in diese Rolle zu begeben. Der Ausstellungsraum wurde zur Bühne und changierte – das legte zumindest die Ausstellungsgestaltung nahe – zwischen Shop und Laufsteg.

Im Umgang mit den Jacken stieß die BesucherIn nicht so schnell an die Grenzen ihrer modischen Kompetenzen wie im *Dreamshop*, wo mit den ungewöhnlichen Kleidern und Mänteln zwangsläufig experimentiert wurde, indem diese gewickelt, ein- und aufgefaltet usw. werden konnten. An den eher konventionell geschnittenen Akris-Jacken hingegen lässt sich eine andere Strategie aufzeigen. Von ihren wertvollen und hochwertigen Materialien wie Leder und Kaschmir-Doubleface umhüllt zu werden, die hochwertige Verarbeitung des Materials wie auch des gesamten Kleidungsstücks am eigenen Leib zu spüren, war zugleich ein Spiel mit dem Luxus (der Marke),<sup>253</sup> mit Fantasien, Wünschen usw. Es ist die Aura sowohl des Echten als auch die des Luxuriösen und Exklusiven, die den Kleidern der hier genannten Labels anhaftet. Unabhängig vom eigenen Geldbeutel und befreit von der Hemmung, die häufig mit dem Besuch einer Nobel-Boutique einhergeht, bieten Ausstellungen als öffentliche Räume allen anwesenden BesucherInnen diese Möglichkeit zur Anprobe, ohne dass sie diese sozio-ökonomische Distinktionen so stark zu spüren bekommen wie in Läden hochpreisiger Labels.<sup>254</sup>

---

253 Es kann u. a. angestrebt werden, BesucherInnen die Marke ‚fühlen‘ zulassen, d. h. Immatrielles zu materialisieren und erlebbar, ja buchstäblich ‚greifbar‘ zu machen.

254 Die öffentliche Zugänglichkeit für jede(n), die häufig für kommerzielle bzw. Räume des Konsums behauptet wird, möchte ich bei diesen besonderen Verkaufsräumen in Frage stellen, denn im Gegensatz zu Kaufhäusern usw. sind ihre Türen häufig verschlossen und öffnen sich nicht für jede(n). Und selbst wenn, dann können VerkäuferInnen anhand weniger Features ausmachen (etwa mit welchem Habitus sich in den besonders häufig museal inszenierten Shops bewegt wird, d. h. ob die ungeschriebenen ‚Regeln‘ und Rituale bekannt sind), ob es sich um eine potentielle, d. h. finanziell potente Kundin handelt und entsprechend (nicht) reagieren. Das bedeutet jedoch nicht, dass es im Museum zu keiner Unterscheidung des Publikums (gemäß sozialer Kategorien) kommt. Anhand des Auftretens, Verhaltens und der Art, wie und als was BesucherInnen das Ausgestellte wahrnehmen, erfolgen ebenso Distinktionen (siehe 2.5 u. 3.3).

Mit ‚Echtem‘ meine ich, dass es keine Replikat oder in irgendeiner Weise ‚minderwertige‘ Kopien (provokant formuliert: Fakes) waren, die für die Ausstellung zu diesem Zweck extra angefertigt und angepasst wurden. Damit unterscheiden sich die exponierten Jacken, Mäntel und Kleider von ‚nachgemachten‘ historischen Kleidungsstücken wie z. B. der Krinoline oder dem Korsett, die in der Dauerausstellung des V&A angezogen werden können und eher unvertraute Kleiderpraktiken und Körpergefühle für eine kurze Zeit erfahrbar machen; während deren Vorlagen/Vorbilder, nämlich die ‚originalen‘ Museumstücke, jedoch gut geschützt hinter Glas oder in den Archiven ruhen.

Zugleich bleiben diese ‚Teile‘ historischer und damit längst vergangener, teilweise befremdlicher, teilweise faszinierender Kleiderwelten selbst bei der Anprobe museal, sprich: sie schlagen wenig Bögen zu etwas anderem als ihrer reinen Tragbarkeit und Bildern möglicher historischer Kontexte in den Köpfen der BesucherInnen. Die Jacken hingegen können einer Prüfung auf ihre Tragbarkeit im buchstäblichen wie auch im übertragenen Sinne unterzogen werden. Die BesucherIn hat wesentlich mehr Referenzpunkte in ihrer individuellen Kompetenz, wie sich für sie etwas anfühlt oder wie sie in etwas aussieht, das (zu ihr) ‚passt‘. Neben der ganz körperlich-leiblich eingeschätzten Tragbarkeit, gehört auch die ‚soziale‘ Tragbarkeit dazu, die bei der Einschätzung einigermaßen aktueller Kleidungsstücke relevanter sein kann als bei aufgrund ihrer Historizität ‚andersartigen‘ Objekten.

Die beiden Ausstellungen *Dreamshop* und *Akris* boten die Möglichkeit, eben jene Lücke zu schließen, die für viele das Defizitäre von Kleidung und Kleidermode im Museum ausmacht: dass üblicherweise Körper und Kleid getrennt würden (vgl. Entwistle/Wilson 1998, 111) und geschlussfolgert werde: „without the living body, they [the clothes, K.W.] could not be said fully to exist.“ (Wilson 1992, 15). „[The] whole range of human experience attached to the wearing of clothes is inevitably lost“ (Taylor 2002, 24) – diese Klage Lou Taylors gilt bei derartigen Präsentationen nicht länger, wenn BesucherInnen zu TrägerInnen werden. So können diese interaktiven Displays zeigen, „how a garment moved when on the body, what it sounded like when it moved“ (Entwistle/Wilson 1998, 111) und evtl. auch, „how it felt to the wearer“ (ebd.). Für letzteres sind jedoch Grenzen gesetzt. Denn „[the] whole range“ (Taylor) dessen, was die BesucherIn und wie sie sich in einem Yamamoto-Kleid oder in einer Akris-Jacke fühlt und spürt, kann nicht unbedingt (anderen) vorgeführt oder vollständig versprachlicht, sondern ausschließlich eigenleiblich wahrgenommen werden. Z. B. wie sich

das Gewicht eines Kleidungsstückes beim Tragen auf den Körper verteilt, wo zwischen Körper und Kleid ‚Freiräume‘ entsteht, wo es evtl. mit Druck aufliegt, verrutscht usw.

Die Möglichkeit, all das zu spüren, ist an die Entscheidung dafür oder dagegen geknüpft, den Platz des im Museum üblichen Vorführcorpers einzunehmen: nämlich den des unbelebten, starren Mannequins. Indem sie sich dem eigenen Blick (im Spiegel) und den Blicken der anderen BesucherInnen aussetzt, nimmt die exponierte TrägerIn in Kauf, sich dabei selbst für wenige Augenblicke zu „verpuppen“ (Bieling 2008, 57). Zugleich ‚leiht‘ die BesucherIn, die von dem Angebot der Anprobe Gebrauch macht, einem Kleidungsstück, einem „little, flat, closed thing“ (de la Haye 2001) auf dem Kleiderbügel, ihren Körper. Sie zeigt und erfährt es in seiner Dreidimensionalität und verändert durch dieses Modehandeln ihren in die Ausstellung mitgebrachten Modekörper ebenso wie das bis dahin ‚leere‘ Exponat. Damit setzen die TrägerInnen sich bzw. ihre bekleideten Körper kurzzeitig als (doppelt) exponierten Modekörper in Szene.

Was ihnen der *Dreamshop* und die *Akris*-Ausstellung ermöglichen, tun sie natürlich auch bzw. größtenteils außerhalb von Modeausstellungen, nämlich TrägerInnen, Angeschauter und ZuschauerInnen/BetrachterInnen zu sein. Was kann der ‚Mehrwert‘ solcher ‚anziehenden‘ Inszenierungsstrategien in Museen sein, über die bloße Interaktivität hinaus? Denn auf den ersten Blick ließe sich die Koinzidenz, die die Kostümhistorikerin und -kuratorin Alexandra Palmer behauptet, nämlich dass „touch“ (Palmer 2008a, 32) zentraler Erfahrungsmodus beim Shopping sei, in den Präsentationen des „Try me on“ wiederfinden. Und auch Elisabeth Wilson sieht in einer Ausstellungsrezeption, die auf die „wearability“ (Wilson 2005, 231; bei ihr lediglich die vorgestellte) fokussiert ist, die BesucherIn in der Rolle/im Erfahrungsmodus einer KonsumentIn. Interessant ist bei den zwei angeführten Beispielen zeitgenössischer Kleidermode, dass sie für die vestimentären Exponate, die sie zum Anziehen präsentieren, tatsächlich gestalterisch den Raum des Konsums (und des Kaufrauschs?) schlechthin zitieren, und zwar den Shop (vgl. Weise 2012).

Dieses Zitieren ist jedoch keine vollständige Wiederholung dessen, was Menschen und Dinge dort tun und sind – Waren und KonsumentInnen. Ich beziehe mich auf Hartmut Böhme, der die musealisierten Kleidungsstücke der Ausstellung *Wild! Fashion Untamed* (Metropolitan Museum 2004/2005), die „hinter Glas strahlend beleuchtete[n] tote[n] Körper und tote[n] Gewänder“ (Böhme 2006, 353), als Transformation und Ästhetisierung des Waren- bzw. Konsumfetischismus interpretiert (vgl. Böhme 2006, 352-371). Während Böhme sich ausschließlich auf das außerhalb des Museums als Ware oder Konsumobjekt gehandelte Ding bezieht, das im Museum hinter Glas präsentiert und dadurch unberührbar

werde, stellen die hier genannten Inszenierungen Konsum ebenfalls aus – allerdings im erweiterten Sinne als kulturelle Praktiken (vgl. Böhme 2006, 345).<sup>255</sup> Obwohl die museale Unberührbarkeit nicht mehr für alle Exponate gilt, weil einige angezogen werden können, so eint sie alle, dass sie dennoch eins bleiben, nämlich „unveräußerlich“ (ebd., 299).

Nun führt die Bezeichnung einer gesamten Ausstellung als *Dreamshop* oder die Inszenierung einzelner Bereiche als Shop nicht automatisch dazu, dass sich BesucherInnen völlig enthemmt den Exponaten nähern. Eher möchte ich, außer von Neugier, Fantasien und Wünschen, von einer ambivalenten Wirkung sprechen, die sich in einem zusätzlichen Gefühl der Verunsicherung äußern kann, weil aus anderen Kontexten ähnliche Präsentationen bekannt, nun aber im Museum anzutreffen sind.<sup>256</sup> Auffällig ist bei beiden Inszenierungen, wie sie die Möglichkeit der Anprobe vermitteln, und zwar eben nicht nur gestalterisch (z. B. indem die Jacken mit Größenangaben an Kleiderstangen hingen oder Umkleidekabinen errichtet worden waren). Vielmehr zeigt die Entscheidung, mit den angehängten Schildchen (*Dreamshop*) oder im Begleitheft (*Akris*) schriftlich und im Imperativ darauf hinzuweisen, ausgewählte Kleidungsstücke anziehen und spüren zu *dürfen*, wie sehr das Berührungsverbot mit der Institution Museum verknüpft ist und bei den BesucherInnen als ‚verinnerlicht‘ gilt – zumindest aus Sicht der AusstellungsmacherInnen. Fast zweihundert Jahre erfolgreiches *Civilizing Ritual* (Duncan 2000) im Museum schlagen sich darin nieder, dass selbst den Verlockungen und Wünschen, textile Exponate anfassen zu wollen (vgl. Zschocke 2010), häufig widerstanden wird und BesucherInnen „[g]ute‘ Besucher\_innen sein wollen“ (Reitstätter 2015, 149). Das Berührungsverbot aufzuheben ist zwar unter bestimmten Voraussetzungen (s.o.) möglich, jedoch in der Präsentation nicht so einfach kenntlich zu machen. Noch dazu in der ‚Größenordnung‘, die BesucherIn zum Vorfühkörper werden zu lassen und statt der Aufforderung zu Hands On, nämlich „Touch!“ (wie z. B. bei Stoffproben, vgl. Abschnitt 6.2), ein „Try (Me) On!“ zu vermitteln.

---

255 Konsum bezieht Gernot Böhme dabei nicht nur auf den Kaufakt und das In-seinen-Besitz-Bringen, sondern auf vieles von dem, was Menschen davor und danach mit den Dingen real, imaginativ und affektiv tun (vgl. Böhme 2006, 345).

256 Zu Ausstellungsinszenierungen, die weitere (kommerzielle) Räume der Kleidermode zitieren, vgl. Weise 2012.



Abb. 29 u. 30: Display in *Felipe Oliveira Baptista* (MuDe Lissabon 2013/2014).

Abschließend sei noch eine Inszenierung erwähnt, in der die Anprobe realiter nicht möglich war, jedoch durch eine interessante Anordnung simuliert werden konnte und dadurch die Prozesse der Selbst- und Fremdbespiegelung ins Display holte, die für gewöhnlich eher ‚unsichtbar‘ als Identifikation und Projektion ablaufen. Es handelt sich um die Schau über den portugiesischen Designer *Felipe Oliveira Baptista* im Museo di Design e da Moda (MuDe) in Lissabon 2013/2014, kuratiert von ihm und Bárbara Coutinho sowie szenografiert von Alexandre de Betak. Kopf-, arm und beinlose Büsten trugen die Kleider. In einem Bereich der Ausstellungsfläche standen sie gruppiert und waren von diagonal verlaufenden Spiegelflächen umrundet, in denen sich die BesucherInnen betrachten konnten. Bei entsprechender Position vor der Installation und dem Spiegel konnten sie den Modekörpern ihr Gesicht liehen. Zugleich konnten sie auf diese Weise rein visuell und damit virtuell die Kleidungsstücke aus- bzw. ‚anprobieren‘. (Abb. 29 u. 30) Dabei entstand ein Körper(bild), den (bzw. das) ich in Anlehnung an Amy de la Hayes Beschreibung von historischer Männerkleidung, die 1950 im Metropolitan Museum um vergrößerte bildliche Repräsentationen von Köpfen, Händen und Beinen ergänzt präsentiert wurde und sich beide Medien synergetisch verbanden (vgl. de la Haye 2014a, 18), als ‚mixed-media body‘ bezeichnen möchte. Mit dem eigenen Gesicht im Spiegel ermöglichte diese Inszenierung in *Felipe Oliveira Baptista* zu zeigen, „how a [...] garment would look on her“ (Schneider 1995, 123). Zwar kann dies auch eine mögliche Funktion von Mannequins sein bzw. für die Wahrnehmung dieser Ersatzkörper durch die BesucherInnen gelten und sich als Einfühlung in der Vorstellung, also imaginär realisieren (siehe 5.1). Besonders an der geschilderten Installation ist jedoch, dass die eigenen, individuellen Gesichtszüge im Spiegelbild tatsächlich sowie für einen selbst und andere sichtbar mit dem idealen Körper der Büste verschmolzen. Ein Hinweis findet sich bei Schneider, dass eine solche Anordnung mit

Spiegeln in einem US-amerikanischen Schaufenster erprobt wurde, und zwar nach einer Idee Marcel Duchamps (vgl. Schneider 1995, 156).

Ohne die materiellen Kleider einzubeziehen, sondern mit digitalen Benutzeroberflächen und virtuellen Körpern der BetrachterInnen zwecks ‚Anprobe‘ zu arbeiten, ist nicht nur beim Online-Shopping möglich, sondern war als begleitendes Angebot mit einer App in der Pariser Variante der Gaultier-Ausstellung machbar: „Download the app and see yourself dressed by the famous fashion designer, Jean Paul Gaultier!“ (o.A. 2015, o.S.), so die Information im Begleitheft.

Worauf ich mich in diesem Kapitel bezogen und beschränkt habe, sind bis auf das letzte Beispiel Präsentationsweisen, die den BesucherInnen ermöglichen, Kleider anzulegen und buchstäblich zu spüren. Es ging darum, wie die BesucherIn von der BetrachterIn *vor* den Exponaten zur TrägerIn *in* den Exponaten werden kann, um diese spezifische Erfahrungen zu machen, die sind: neben dem Spüren im Moment der Aufführung auch angeschaut zu werden. Eine andere Strategie, bei der BesucherInnen in Ausstellungen lebendige Menschen in Kleidern, und zwar an Models, betrachten können, bespreche ich unter 7.3. Dabei geht es, so meine Hypothese, weniger das Einfühlen in das Model, sondern stärker um eine Wahrnehmung der Bewegungsdimension bzw. -qualitäten von Körper, Kleid und Modekörper.

### **5.5 Exkurs: Spuren – „in Erscheinung zu treten, ohne zu erscheinen“ (Levinas)**

In Kleider- wie auch in vielen anderen Ausstellungen können bereits Kleidungsstücke selbst, also die materiellen Artefakte, auf ganz unterschiedliche Weise und ohne ‚spektakuläre‘ Inszenierungen ins Gedächtnis rufen, dass sie, bevor sie im Museum ausgestellt wurden, bereits zu einem Körper gehörten, der sie spürte, berührte und bewegte. So legen etwa Spuren der Abnutzung an Kleidern nahe, dass diese in der Vergangenheit getragen wurden oder etwas anderes mit ihnen ‚getan‘ wurde, kurz: dass sie von jemandem oder etwas berührt wurden. Im folgenden Abschnitt geht es um mehr oder weniger sichtbare Veränderungen des Materials (wie z. B. der Materialoberfläche) insbesondere durch den Gebrauch der Kleider, der sich vor ihrer Musealisierung und ihrem Ausgestellt-Sein ereignet hat. Diese Veränderungen werden von mir mithilfe des Konzepts der Spur analysiert, die, so scheint es zunächst, sowohl auf das Spüren (d. h. einem Körper in den Kleidern) als auch auf das Berühren (d. h. dem Umgang mit vestimentären Objekten) bezogen werden könnte. Es wird damit eine Perspektive auf die Exponate sowie das Hautsinnliche und die beiden

Modalitäten entwickelt, die z. T. in der Tradition der Reliquien zu verorten ist, bei der es relevant ist, dass das Kleidungsstück von einem spezifischen Körper berührt und evtl. sogar getragen wurde. Die besondere oder besonders gemachte Materialität der Kleidung kann dadurch zwar in den Fokus der Präsentation rücken, ein sinnliches Erleben, das auf Einfühlung abzielt, ist für die Wahrnehmung dieser Exponate deswegen jedoch keinesfalls naheliegend. Selbst wenn die Spur auf der Ebene der Ausstellungsnarration häufig mit der Kategorie Spuren in Verbindung gebracht wird, indem die TrägerIn sowie das Getragenworden-Sein, d. h. der (vergangene) Kontakt mit bzw. zu einem Körper wichtig ist, kommt es im profanen Kontext vermutlich selten dazu, dass sich AusstellungsbesucherInnen mit den Kleidern oder Körpern identifizieren. Im Folgenden erläutere ich anhand von Beispielen vier mögliche Strategien, Spuren zu inszenieren: sichtbare und unsichtbare Spuren, Fährten (die keine oder falsche Spuren sind) sowie das Spurenmachen.

Doch was sind zunächst die allgemeinen Kennzeichen einer Spur? Und inwiefern lassen sich diese Merkmale an vestimentären Objekten nachvollziehen oder wiederfinden? Ein Merkmal der Spur, wie sie Sybille Krämer definiert, sei etwa die Unsichtbarkeit und „Abwesenheit dessen, was sie hervorgerufen hat“ (Krämer 2007, 14). Es kann, muss sich aber nicht um einen menschlichen Körper handeln, der ein ausgestelltes Kleidungsstück in der Vergangenheit berührt und verändert hat und nun abwesend ist.<sup>257</sup> Besonders sei die Materialität der Spur, denn: Spuren „treten gegenständlich vor Augen“ und „entstehen durch Berührung, also durchaus ‚stofflich‘: Sie zeigen sich im und am Material“ (ebd., 15). Voraussetzung dafür sei die „Empfänglichkeit des Materials“, sich von „ein[em] Außen“ (ebd., 18) prägen zu lassen, was Krämer als Merkmal der „Passivität“ bezeichnet. Zugleich hänge die Existenz der Spur von diesem Außen ab, ihr Wesen unterliege einer Fremdbestimmung, was Krämer als „Heteronomie“ (ebd.) bezeichnet. Auf textile und viele andere Materialien, aus denen Kleidungsstücke gefertigt werden, trifft es zu, dass sie wesentlich schneller, leichter, zumindest jedoch ‚anders‘ auf bestimmte Einflüsse von außen (wie chemische, mechanische, optische) reagieren bzw. diese aufnehmen als etwa Hartplastik, Holz, Glas, Porzellan, Wachs usw. So können die meisten vestimentären Materialien aufgrund ihrer Weichheit und Nachgiebigkeit zwar einzelne Hiebe und Stöße ab‘federn‘ oder auch herunterfallen, ohne Schaden zu nehmen. Jedoch besteht die Gefahr

---

<sup>257</sup> Elementar sei ein „Zeitenbruch“ zwischen dem Entstehen der Spur und dass sie als solche wahrgenommen bzw. gelesen werde; d. h. eine „Ungleichzeitigkeit“, da eine Spur stets etwas „irreversibel [V]ergangen[es]“ (Krämer 2007, 17) anzeigt.

zu starker mechanischer Einwirkung von außen, indem etwa die Dehnbarkeit des Gewebes (also des gestrickten oder gewebten Textils) überstrapaziert wird und es schlimmstenfalls reißen kann. Oder es kann aufgrund von länger anhaltendem Druck auf einzelne Stellen (etwa auf einem Bügel) seine Form oder durch Reibung etwa seine Oberflächenbeschaffenheit, seine Dichte und Farbigkeit ändern.<sup>258</sup> Chemische und optische Einflüsse wie Lichteinwirkung oder Flüssigkeiten können ebenfalls das Material sichtbar verändern, je nachdem wie passiv und aufnahmefähig es ist.

Diese sichtbaren Veränderungen gegenüber einer Umgebung bezeichnet Krämer als „Störung“: Nur indem sie gegenüber Bekanntem, Vertrautem usw. abweichen würden, könnten Spuren überhaupt „auffällig“ (ebd., 16) werden, sich also zeigen. Spuren an Kleidern „vermitteln“, so auch die britische Kostümhistorikerin Amy de la Haye, in Museumsausstellungen „besonders viel Atmosphäre“ (de la Haye 2012, 173).<sup>259</sup> Verschmutzte, ausgebeulte, beschädigte, ausgebesserte Stellen produzieren (oder besser: haben) Präsenz, die wiederum auf ihre Umgebung ‚abfärbt‘ oder ausstrahlt. Diese Präsenz kommt im Wesentlichen zustande, indem Spuren von dem sie unmittelbar umgebenden materiellen Umfeld abweichen und damit eine bestehende Ordnung, wie Krämer es nennt, „stören“. Bei Spuren (als Störungen) an oder auf vestimentären Objekten handelt es sich um Abweichungen vom umgebenden oder überwiegenden textilen Material, v. a. von dessen Unversehrtheit oder Regelmäßigkeit. Flecken, Risse, Löcher, lose oder fehlende Knöpfe, Flicker, schwindende Farbigkeit, abgeriebene oder ausgebeulte Stellen – diese „stören“ und können die Wahrnehmung insofern beeinflussen, dass sie die Aufmerksamkeit zunächst auf sich ziehen und schließlich von sich auf das Kleidungsstück lenken. Bei einigen dieser ‚störenden‘ und damit auffälligen Erscheinungsformen handelt es sich um materielle Veränderungen, die durch den Kontakt mit einem Körper entstanden sind. Jedoch ist dieser nicht das einzige, was mit den Kleidern und ihrem Materialien in Berührung kommen und sie verändern kann.

Drei weitere Merkmale, die Krämer anführt, sind für die Kontextualisierung von Spuren an vestimentären Exponaten wichtig, und zwar die „Interpretativität, Narrativität, Polysemie“ (ebd., 17).<sup>260</sup> Spuren würden nur zu solchen, wenn sie als Spuren gelesen, d. h. interpretiert

---

258 Bei der Vielfalt vestimentärer Materialien und ihren unterschiedlichen Eigenschaften und Beschaffenheiten, auf äußere Einflüsse zu reagieren, lassen sich an dieser Stelle nur allgemeine Aussagen treffen.

259 Ähnlich sieht es Elisabeth Wilson: „[G]arments are more intimate and personal than furniture and china, and they are therefore even more impregnated with personal memory“. (Wilson 2005, 260)

260 Weitere Merkmale, die von Krämer angeführt werden, die mir im Rahmen der vorliegenden Fragestellung und meines Erkenntnisinteresses entweder vernachlässigbar erscheinen oder die die oben genannten Charakteristika bereits implizieren, sind: die „Orientierungsleistung“ (Krämer 2007, 15) der Spur für das eigene Handeln, die „Beobachter- und Handlungsabhängigkeit“ („Etwas *ist* nicht

werden. Dazu werde die „gestörte“ (bzw. als gestört wahrgenommene) in eine „neue Ordnung“ (ebd.) transformiert. Der Sinn und die Bedeutung einer Spur erschließe sich narrativ. Das spurenbildende Geschehen werde als Erzählung rekonstruiert und der Spur werde so eine von vielen möglichen Bedeutungen zugewiesen. Es handle sich um den materiellen Rest eines Ereignisses, durch welches die Spur zustande gekommen ist, welches jedoch unwiederbringlich vergangen ist und sich selbst in der Erzählung nicht eindeutig und lückenlos ‚rekonstruieren‘ lässt (vgl. ebd.). Ein Ereignis, das, wie das Levinas-Zitat in der Überschrift klar macht, selbst nicht erscheint und in die Wahrnehmung gelangt. Da die Spur kein Abbild und auch kein konventionelles Symbol sei, lasse sie sich nicht zweifelsfrei identifizieren und sei deswegen polysemisch, d. h. mehrdeutig (vgl. ebd.). Gebrauchsspuren im Stoff wie Flecken, abgeriebene, gerissene, geflickte oder ausgewölbte Stellen – häufig dienen sie in Fashion Exhibitions, so Amy de la Haye, als Einsteig, um die „Geschichte der getragenen Kleider“ (de la Haye 2012, 176) zu erzählen. Meistens handelt es sich bei den Erzählungen allerdings um Ereignisse oder Abschnitte aus dem Leben der Trägerin oder des Trägers, während der etwa die ausgestellte Ballrobe oder Jacke getragen wurde. Indem sie ‚dabei‘, sprich ‚hautnahe Begleiter‘ waren, haben die Kleidungsstücke bspw. die Stimmung eines Festes oder das Lebensgefühl eines Moments ebenso wie mehrerer Jahre ‚eingefangen‘.<sup>261</sup> Im Museum (und damit außerhalb der Sphäre ihres Gebrauchs) sind die Kleidungsstücke materielle Zeugen und die Präsenz der Gebrauchsspuren fungiert als ‚Auslöser‘, um selten von sich, sondern häufiger von den Leben der Menschen zu ‚erzählen‘ und teilweise daran zu erinnern, wie z. B. die zahlreichen Ausstellungen über Prinzessin Diana mit Kleidern der ehemaligen Princess of Wales.<sup>262</sup> Tatsächlich geht es auf der diskursiven Ebene der Narrationen (etwa in Objekt- oder Katalogtexten) kaum um ein konkretes Beschreiben von hautsinnlich empfundenen Qualitäten – etwa basierend auf autobiografischen Zeugnissen der TrägerInnen.<sup>263</sup>

---

Spur, sondern wird als Spur gelesen.“ ebd., 16; Hervorhebung i. O.) sowie die „Eindimensionalität“ und „Unumkehrbarkeit“ des „Mitteilungsgeschehens“ bzw. der „Kommunikation“ (ebd., 18).

261 Gertrud Lehnert weist darauf hin, dass Mode nicht nur Teil des kulturellen, sondern auch Medium des individuellen Gedächtnisses und Erinnerns sei (vgl. Lehnert 2013, 142f.).

262 Neben der aktuellen Schau *Diana. Her Fashion Story*, die 2017 im Kensington Palace anlässlich des 20. Todestages gezeigt wird, sind etwa zu nennen *Diana Princess of Wales: Fashion and Style* (Kensington Palace London 1999) oder *The Diana Dresses* (Fashion Museum Bath 2010/2011) (vgl. Horsley 2014a).

263 So werde autobiografisches Material von TrägerInnen in Ausstellungen insgesamt wenig verwendet, obwohl es u. a. einen Eindruck vom Tragegefühl vermitteln könnte (vgl. Horsley 2012, 92; siehe auch Taylor 2002, 103). Eines der wenigen Beispiele, bei dem die Interaktion zwischen Kleid und Körper der TrägerIn beschrieben werde, erwähnt Jeffrey Horsley (vgl. Horsley 2014b, 182), und zwar im Katalog zur Ausstellung *Vivienne Westwood. The Collection of Romilly McAlpine* (Museum of London 2000) in einem Interview mit der Sammlerin McAlpine (siehe Kilfoyle 2000).

Als sichtbare Spuren möchte ich in dem vorliegenden Untersuchungskontext all jene materiellen Veränderungen eines vestimentären Ausstellungsstückes bezeichnen, derer die BesucherInnen mit eigenen Augen gewahr werden können, und zwar aus der ‚erlaubten‘ Distanz. In Kleiderausstellungen sind sie in größerer Anzahl dann zu finden, wenn historische oder viel getragene Bekleidung präsentiert wird, bei der darauf verzichtet wurde, sie umfassend zu restaurieren und sie so – zumindest für ein Laienpublikum – makellos wirken zu lassen. Kein geeignetes Beispiel ist dafür die Ausstellung *Fashioning fashion*, die unter einem anderen Aspekt unter 6.1 analysiert wird und in der die meisten Exponate trotz ihres Alters materiell unversehrt schienen und etwa in ihrer leuchtenden Farbigkeit hervorstachen. Es sind eher Privatsammlungen oder kleinere Museen, die häufig nicht die finanziellen Mittel haben, sich entsprechendes Fachpersonal, eine optimale Ausstattung bei der Konservierung sowie bei der Präsentation leisten zu können, um Schäden zu beseitigen oder zu vermeiden. Jedoch entscheiden sich auch größere und finanziell eher potentere Institutionen zuweilen bewusst dafür, Gebrauchsspuren oder den ‚Zahn der Zeit‘ sichtbar zu lassen, auf aufwendige Restaurierungsmaßnahmen zu verzichten und das Objekt im ‚alten‘ statt im ‚neuen Glanz‘ erscheinen zu lassen.



Abb. 31: Madonnas Korsetts in *The Fashion World of Jean Paul Gaultier* (Musée des Beaux-Arts Montreal 2011).



Abb. 32: Korsett Madonnas in *The Fashion World of Jean Paul Gaultier* (Kunsthall Rotterdam 2013).

Von Jean Paul Gaultier entworfenen Korsetts für Madonnas *Blond Ambition*-Konzerttournee 1990 wurden in der Sonderausstellung *The Fashion World of Jean Paul Gaultier: From the Sidewalk to the Catwalk* gezeigt. Es handelte sich um die originalen, getragenen Teile, die je nach Ausstellungsort unterschiedlich präsentiert wurden: hinter Glas oder auf Podesten; an Figurinen oder als vertikale Flachware. (Abb. 31 u. 32) Deutlich sichtbar waren an ihnen v. a. als Flachware die individuellen Ausformungen durch bzw. die erfolgten Anpassungen an den Körper und seine Bewegungen während des Tragens. Ebenso waren an einigen Stellen

Materialverschleiß (Abrieb) und Schweißflecken im Achselbereich zu erkennen. Es ging hier weniger darum, Zeitlichkeit (wie etwa das hohe Alter eines Kleidungsstücks oder ganz allgemein: die Vergangenheit) mithilfe von Spuren der Ab- und Benutzung sichtbar zu machen. Vielmehr stand hier eine berühmte Person, nämlich Madonna, und der unmittelbare Kontakt, den sie bzw. ihr Körper mit den ausgestellten Korsetts hatte, im Fokus. Eine solche Wechselwirkung zwischen Körper und Kleid stellt eine Analogie zur Berührungsreliquie dar und ließe sich als ihre moderne (und damit profane?) Form deuten.

In einer überzeugenden Analyse künstlerischer Installationen hat Monika Wagner dargelegt, dass und wie erkennbar getragene Kleidungsstücke als „materielle und damit historische Zeugen der physischen Arbeit konkreter, lebendiger Körper“ (Wagner 2002, 87) verwendet, gezeigt und wahrgenommen werden können.<sup>264</sup> Ihre zentralen Beobachtungen und Schlussfolgerungen lassen sich in weiten Teilen ebenfalls auf entsprechende Exponate in Fashion Exhibitions anwenden, so auch auf die angeführten Gaultier-Korsetts für Madonnas. Die Kleider (und das gilt auch für die Korsetts) würden „als authentischer Beleg für den Körper“ dienen, weil sie „dessen Berührung“ (ebd., 89) sichern und bezeugen. Das ist besonders dann der Fall, wenn die körperliche(n) Berührung(en) das Material sichtbar verändert und somit erkennbare Spuren hinterlassen haben wie Verformungen. Ein vestimentäres Objekt mit sichtbaren Veränderungen könne, so Wagner, belegen, dass der Körper, der es trug und berührte, überhaupt existiert(e), und gewissermaßen zu dessen „Stellvertreter“ werden: „das Gewand verbürgt die intimste Beziehung zum Körper, dessen Stellvertreter es werden kann.“ (ebd.)

Was für sakrale Berührungsreliquien gilt,<sup>265</sup> trifft auch auf die Korsetts zu. Die leere Hülle steht bei heiligen Gewändern sowie im Fall von Madonnas bekannten Bühnen-Outfits (quasi den modernen Reliquien einer Pop-Ikone<sup>266</sup>) aufgrund der vergangenen Berührungen mit

---

264 U. a. bezieht sie sich auf Arbeiten Christian Boltanskis, bei denen dieser getragene Kleidungsstücke en masse z. B. auf dem Boden des Ausstellungsraumes verteilt oder gebrauchte Kleidung auf Bügeln von der Decke hängen ließ (vgl. Wagner 2002, 95ff.; siehe auch von Pape 2008).

265 Es handelt sich um sogenannte „Sekundärreliquien“ (Dinzelbacher 1990), also um Gegenstände, die mit dem Körper des Heiligen zu dessen Lebzeiten in Berührung gekommen sein sollen, so auch Gewänder wie z. B. der Heilige Rock zu Trier. Jedoch werden diese textilen Reliquien in Kirchen oft in speziellen Schreinen oder Reliquaren aufbewahrt und nur sehr selten im Rahmen von Wallfahrten oder Prozessionen ausgestellt, d. h. für eine Öffentlichkeit zur Schau gestellt. Zu textilen Reliquien vgl. Böse 2006; Flury-Lemberg 2012. Die außergewöhnlichen Kräfte des oder der Heiligen werden im vestimentären Material ‚gespeichert‘ und können durch Berührung des Gewandes auf die Gläubigen übergehen. Im profanen Kontext moderner Museumsausstellungen ist das Berühren getragener, vielfach abgenutzter und/oder beschädigter Kleidung durch die BesucherInnen hingegen undenkbar. Ich spitze zu: v. a. dann, wenn ein/eine Celebrity das Kleidungsstück getragen hat.

266 Von der Sache her ähnlich sind Ausstellungen über berühmte Persönlichkeiten oder Künstler (quasi als moderne Heilige) und ihre Kleider zu begreifen, etwa über Prinzessin Diana oder Jacqueline Kennedy.

einem ganz spezifischen Körper auch für eben diesen Körper und dessen (momentane oder dauerhafte) Abwesenheit. Das vestimentäre Objekt soll bzw. kann dessen physische Existenz bezeugen,<sup>267</sup> obwohl die Echtheit einer Reliquie sowie einer Spur stets auch angezweifelt werden kann. Um dem entgegenzuwirken, wird nicht nur via Objekttext eine Zuschreibung/Behauptung vorgenommen. Häufig kommen in Fashion Exhibitions auch Bildermedien (Fotografien oder Video) zum Einsatz, die das ausgestellte Kleidungsstück an der entsprechenden Person zeigen und die die behauptete, besondere Verbindung von Körper und Kleid beglaubigen sollen. (Abb. 31)

Ähnlich wie bei Reliquien, die mit den Körpern von Heiligen in Berührung kamen und aufgrund dieser temporären Vereinigung etwas von den besonderen Kräften des Heiligen als Rest ‚gespeichert‘ haben, funktionieren auch Kleidungsstücke, die von berühmten Personen getragen oder berührt wurden. Nur sind es keine besonderen Kräfte, die sich im oder am Material ablagern und es, so die Annahme, verändern. Zum Verhältnis von Spur und Aura schreibt Walter Benjamin: „Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“ (Benjamin 1983, 560) Die Bekanntheit, die der Person eine besondere ‚Aura‘ verleiht, geht durch den intimen, nahen Kontakt auf das Kleidungsstück über, wird zurückgelassen und haftet diesem an, wodurch es in vielen Fällen an Wert gewinnt. Oft amalgamieren Körper, Kleid und TrägerIn so sehr, dass sie wie die Korsetts ins kollektive Bilder- und/oder Modegedächtnis eingehen. Es ist zu vermuten, dass BesucherInnen, indem sie über dieses visuelle und intellektuelle Wissen verfügen oder wenn sie in der Ausstellung qua der skizzierten Displays davon erfahren, wesentlich seltener dazu tendieren, sich in die Exponate in dem vom mir definierten Sinne einzufühlen. Mein Zweifel impliziert, dass ich die Amalgamierung von Körper und Kleid zum prominenten Modekörper eine besondere Stärke oder Macht unterstelle. Nicht völlig ausschließen möchte ich z. B., dass die materiellen Störungen mit einem tastenden Auge erfasst und sinnlich erlebt werden.

Der Kontakt und das ‚Abfärben‘ und Speichern von ‚Berühmtheit‘ ist selbst dann wichtig, wenn er nicht ohne Weiteres zu erkennen ist und keine deutliche Spuren hinterlässt. Das Exponat auratisiert sich nicht selbst qua sichtbarer Spur, sondern Texte und/oder Bilder

---

267 Grundsätzlich gilt, dass, sollen sie als Zeugen fungieren, die am Material sichtbaren Spuren vergangener körperlicher Berührungen dezidiert gezeigt werden müssen; und zwar indem sie durch die entsprechende Präsentation mindestens sichtbar sein müssen oder – sind sie recht unauffällig – hervorgehoben werden, um von den BesucherInnen (als „Störung“) wahrgenommen werden zu können. Es braucht also das materielle Artefakt.

behaupten die Berührung und erzeugen dadurch eine (Spuren)spezifische bzw. -äquivalente Aura. In Ausstellungen, die die Garderobe(n) mehr oder minder berühmter Personen der jüngeren Zeitgeschichte zeigen, kommt es immer wieder vor, dass präsentierte Kleidungsstücke wie neu aussehen, weil sie nur einmal oder so wenig getragen wurden, dass sich keine sichtbaren Veränderungen ergeben haben. Ich bezeichne dieses Phänomen/diese Strategie vorläufig als unsichtbare Spur und meine damit, dass man dem vestimentären Objekt seinen (seltenen) Gebrauch nicht ansieht.<sup>268</sup> Jedoch ist die Tatsache, dass es mit einem spezifischen Körper in Berührung kam, von Relevanz.<sup>269</sup> Gleiches gilt für Ausstellungen über DesignerInnen, deren Kleider von Stars (z. B. bei besonderen medialen Großereignissen) getragen wurden, dadurch Bekanntheit erlangt haben und z. T. ins kollektive Gedächtnis eingegangen sind.

In beiden Fällen ‚fehlen‘ Spuren auf den Exponaten, die von den BesucherInnen wahrgenommen werden könnten. Um trotzdem annähernd den eben beschriebenen spezifischen Effekt der Auratisierung (durch das Wissen, dass das Kleidungsstück temporär in Berührung mit einem ‚berühmten‘ Körper kam) zu erzielen, bleibt oft nur die Zuschreibung/Behauptung via Text und/oder Bild. Auf eine Präsentation an naturalistischen Figurinen, die die Person erkennbar nachahmen, wird größtenteils verzichtet. Bspw. wurden in der Pariser Ausstellung über Azzedine Alaïa im Musée Galliera Entwürfe des Designers für Tina Turner, Rihanna oder Grace Jones gezeigt, die entweder transparenten Hohlformen oder unscheinbaren Figurinen angelegt worden waren und damit jeglichen Hinweis auf den Celebrity-Körper vermieden. (siehe Abb. 57 In Kapitel 7.1) Auf entsprechende Abbildungen oder Videoaufnahmen, die diesen Zusammenhang hätten herstellen können, verzichtete der Kurator Olivier Saillard in dieser Schau. So fanden die bekannten TrägerInnen Erwähnung in den unscheinbaren Objekttexten, die auf den Podesten angebracht worden waren. Dadurch war BetrachterInnen eher die Möglichkeit gegeben, sich, wie im Kapitel 5 erörtert, zu den Ersatz- und Modekörpern in Beziehung zu setzen, anstatt den Platz in den Kleidern durch zusätzliches visuelles Material mit dieser Person signifikant zu besetzen.

Die Ambivalenzen hyperrealistischer Mannequins habe ich unter 5.1 erläutert, ebenso wie die schon etwas länger anhaltende Tendenz (nicht nur in kostümgeschichtlichen Schauen), auf realistisch anmutende Perücken, Make-up usw. zu verzichten. Eine der wenigen

---

268 Gemäß Krämers Definition stellt sich die Frage, ob dafür die Bezeichnung Spur überhaupt zutreffend ist.

269 Wichtig ist, dass es mit dem Körper einer bestimmten, in den meisten Fällen berühmten Persönlichkeit in Kontakt kam und nicht etwa ‚nur‘ von einem unbekanntem Model bei einem Defilee oder Shooting getragen wurde.

Ausnahmen, die ansonsten reduzierten Ersatzkörpern um einzelne markante Merkmale zu ergänzen, waren in der Gaultier-Schau jene Mannequins, die z. B. von Kylie Minogue oder Conchita Wurst getragene Kleider aufführten und etwa mit einer Perücke die Langhaarfrisur sowie den Bart Conchita Wursts imitierten. (Abb. 33) Zugleich (und es wirkte fast so, um auf Nummer sicher zu gehen) zeigten Fotografien und/oder Videoaufnahmen noch einmal den ‚Original‘zusammenhang bzw. das ‚Original‘ereignis, bei dem Celebrity-Körper und Kleid zusammenkamen – und dem Kleidungsstück die besondere Aura verliehen wurde, indem sich durch die unmittelbare körperlichen Berührung etwas von der Bekanntheit in dem Material (unsichtbar) abgelagert hat. Wird diese Strategie bei ‚unversehrt‘ wirkenden High Fashion-Kleidungsstücken angewendet, unterscheidet sie sich von dem, was Amy de la Haye für das Zeigen von Haute Couture und Prêt-à-Porter in Ausstellungen behauptet: nämlich dass sie hauptsächlich als ästhetisches Phänomen präsentiert und wahrgenommen werde, v. a. als Kunstwerk eines Modeschöpfers (vgl. de la Haye 2012, 176).<sup>270</sup> Die, wenn auch stark reduzierte Nachahmung eines spezifischen Körpers in den Kleidern, ‚besetzt‘ diesen Platz möglicherweise stärker als ein ‚neutraleres‘ Mannequin.



Abb. 33: Conchita Wurst-Mannequins in *The Fashion World of Jean Paul Gaultier* (Kunsthalle München 2015).

---

270 Insbesondere in DesignerInnenausstellungen sind die ‚Absichten‘, weswegen bestimmte Kleidungsstücke ausgestellt werden, unterschiedlich und überlappen sich – und damit auch das, was ‚über‘ sie ‚erzählt‘ wird: die Kreativität und Genialität eines Einzelnen; die Geschichte eines Labels anhand seiner Kollektionen; ein Blick hinter die Kulissen, etwa über das Entstehen einer neuen Kollektion; das Eingebundensein eines Labels und seiner Entwürfe in ein äußerst komplexes Modesystem mit Modenschauen, Fotostrecken, Showrooms, Shops; und immer wieder auch Prominente und die wechselseitige Aufladung mit Aura von Person und Artefakt.

Den Exkurs beschließe ich mit zwei weiteren Display-Möglichkeiten, den sogenannten ‚falschen Spuren‘ oder Fährten sowie dem Spurenmachen. Bei ersterem handelt es sich um sichtbare Veränderungen des Materials, die auf einen vergangenen Kontakt hin- bzw. verweisen und sich als Spur einer spezifischen Ab- bzw. Benutzung ausgeben, realiter aber gar nicht dadurch entstanden sind. Spuren, so Sybille Krämer, „werden nicht gemacht, sondern hinterlassen“ (Krämer 2007, 16). Materialität erzeuge Spuren, Intentionalität hingegen Fährten (vgl. ebd.). (Gebrauchs)Spuren an und auf Kleidungsstücken können diese strikte Unterscheidung unterlaufen und sollten, so möchte ich vorschlagen, als Ambivalenz gedacht werden. Ein Kleidungsstück, dem in der Vergangenheit einige Ausstellungen gewidmet waren und bei dem vermeintlich Gebrauchsspuren vielfach ‚dazugehören‘, ist die (Blue) Jeans.<sup>271</sup> Auch die Ausstellung *Fashion talks* 2011/12 im Berliner und anschließend im Frankfurter und Nürnberger Museum für Kommunikation, kuratiert von Vera Falk und Bitten Stetter, widmete sich in einer Abteilung diesem Kleidungsstück, insbesondere seiner globalen Herstellung.<sup>272</sup> Beim mittlerweile sehr facettenreichen Used Look handelt es sich um das Simulieren von Gebrauchsspuren.<sup>273</sup> Durch mehr oder weniger aufwendige Verfahren wird das Material, meistens Denim, oder die fertig genähte Jeans noch im Produktionsprozess an den entsprechenden Stellen so bearbeitet und verändert, dass er bzw. sie wie alt und getragen aussieht: abgeriebene, ausgewaschene sowie ausgebeulte Stellen am Oberschenkel- und Gesäßbereich, Dreck, aufgerissene Stellen oder Löcher. Diese vermeintlichen Spuren simulieren Gebrauch, Abnutzung, Alter, kurz: (Körper)Kontakt und Berührung, die auf das Material einwirkte sowie übergeordnet Zeit(lichkeit) visualisieren. Diese Veränderungen bzw. ‚Störungen‘ sollen auf einen anderen Ursprung der Spuren schließen lassen, als es bei einer fabrikneuen Jeans und ihrem „authentic wear“-Design de facto der Fall sein kann. Es handelt sich um vestimentäre (d. h. materielle) Inszenierungen eines Kontakts (u. a. körperlicher Berührung) mit dem Material sowie einer Benutzung, die so nie stattgefunden haben. Aufgrund der Intentionalität im Akt der Entstehung handelt es sich – mit Krämer gesprochen – eher um eine Fährte. Jedoch um eine falsche, so möchte ich ergänzen. Anstatt lang getragen, intensiv gebraucht oder häufig gewaschen worden zu sein, sind es Fährten zu etwas anderem, nämlich zu den aufwendigen Herstellungsverfahren. Mit der maschinellen und massenhaften Produktion steht auch die

---

271 Z. B. in Utrecht *Blue Jeans* (2012/13, Centraal Museum), Paris *Histoire du jeans: de 1750 à 1994* (1994/95; Palais Galliera), Prato *Jeans!* (2005, Museo del Tessuto).

272 An einer Medienstation wurden dafür auf einer Weltkarte die verschiedenen Produktionsorte und Handelswege veranschaulicht. Zu sehen war außerdem eine große Abbildung mit einer Art Stammbaum der verschiedenen Schnitte wie Slim Fit, Karotte, Bootcut usw. Es wand sich eine lange Kleiderstange durch diesen Bereich. An ihr hingen auf Bügeln dicht an dicht Jeans unterschiedlichster Farben und Formen.

273 Zum Used-Look siehe u. a. Schmieder 2015.

Einzigartigkeit und Einmaligkeit der Spur in Frage. In *Fashion talks* wurden verschiedene Verfahren anhand ihrer Ergebnisse im Vergleich zu tatsächlichen Effekten auf lang getragenen Jeans vorgestellt. Ergänzt wurde dieser Aspekt um eine interaktive bzw. Do it yourself-Station, die einen vorrangig didaktischen Zweck verfolgte. Mithilfe verschiedener Werkzeuge wie Scheren und Feilen konnten BesucherInnen verschiedene Used Looks bzw. deren Finishing kreieren. (siehe 6.2)



Abb. 34: Mannequin mit dem Kleid No. 13 in *Alexander McQueen. Savage Beauty* (Met New York 2011).

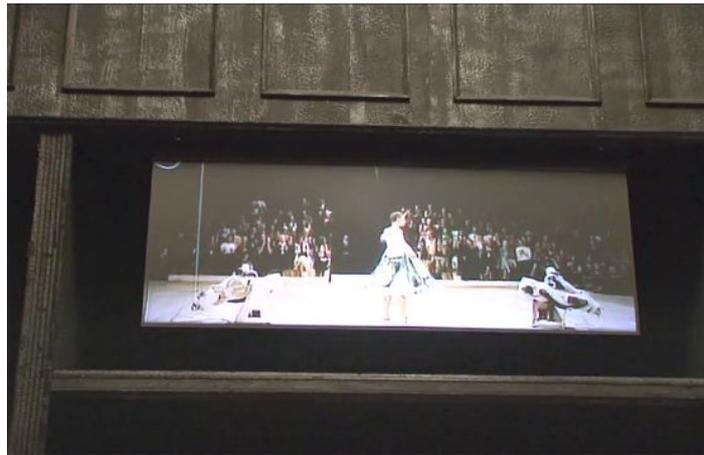


Abb. 35: Video des Modenschaufinales in *Alexander McQueen. Savage Beauty* (Met New York 2011).

Ein Beispiel dafür, das Ereignis des Spurenmachens resp. Fährtenlegens (mit)auszustellen und damit das Verhältnis von Intentionalität, Polysemie und Spur zur Diskussion zu stellen, ist ein Entwurf Alexander McQueens, der auch in der von Andrew Bolton kuratierten Schau *Alexander McQueen. Savage Beauty* (2011 Metropolitan Museum, 2015 Victoria and Albert Museum) zu sehen war.<sup>274</sup> Ein Ganzkörpermannequin trug ein trägerloses weißes Kleid mit einem Gürtel oberhalb der Büste, auf dem sich unregelmäßig verteilt großflächige Flecken und feine Spritzer grüner und schwarzer Farbe befinden. (Abb. 34) Es ist jedoch kein Muster im herkömmlichen Sinn (d. h., die Farbe wurde nicht im Atelier während der Kreation auf den Stoff appliziert) oder Ergebnis eines Malheurs o. ä. Ein Video, das auf einem Monitor über

---

<sup>274</sup> Das Verhältnis von Intentionalität und Spur bei der Veränderung vestimentären Materials war auch Thema der Ausstellung *Martin Margiela 9/4/1615* 1997 im Museum Boijmans-Van Beuningen Rotterdam, in der verschiedene Bakterienkulturen auf die luftdicht abgeschlossenen präsentierten Kleidungsstücke aufgetragen wurden, wodurch sich im Laufe der Zeit v. a. die Farbigekeit der Exponate änderte. Am Anfang steht auch hier eine Experimentieranordnung. Was dann passierte, war nicht von MMM oder den Kuratoren gesteuert. Die Veränderungen, die die Bakterien auf dem Material erzeugten wie etwa Verfärbungen, sind in dem Fall Spuren, die die Existenz der unsichtbaren Mikroorganismen und deren Kontakt mit dem Material belegen. Zugleich zeugen sie von stattfindenden chemischen Prozessen.

dem Kleid in der Ausstellung gezeigt wird, dokumentiert das Ereignis, das zu diesen Farbspuren geführt hat. (Abb. 35; für das Gesamtarrangement siehe Abb. 49 in 6.5)

Es war das Finale der Modenschau zur Frühjahr/Sommerkollektion 1999 mit dem Titel *No. 13*. Es zeigt das Model Shalom Harlow auf einer breiten Bühne, wo sie auf einer in den Boden eingelassenen, kleinen runden, sich drehenden Scheibe steht. In einem Abstand zu Harlow befinden sich zwei Roboter, die normalerweise in der Autoindustrie verwendet werden, um dort Teile mit Farbe zu besprühen (vgl. Michael O'Neill 2015, 25). Sie bzw. ihre ‚Choreographien‘ wurden zuvor programmiert (vgl. McQueen zitiert nach Bolton 2011a, 216), sind also intendiert. Während sich die ‚Roboterarme‘ bewegen, sprühen sie grüne und schwarze fluoreszierende Tinte in Richtung des Kleides und Shalom Harlows, die weiterhin auf der sich drehenden Scheibe steht und ihre gehobenen Arme bewegt. Die Farbspritzer und -flecken heben sich zum einen aufgrund ihrer eigenen, vom textilen Material des Kleides abweichenden Materialität ab; zum anderen fällt auch ihre unregelmäßige Verteilung ins Auge. In der Ausstellung bezeugen die Farbspuren auf dem Kleid das in dem Video zu sehende Ereignis (und weniger Harlow, ihren Körper oder die temporäre Berührungen mit diesem). Zugleich soll das Video die ‚Echtheit‘ des ausgestellten Kleides verifizieren, und zwar als materielles Übriggebliebenes eines ikonischen Moments in einer vergänglichen Modenschau.

Bei sichtbaren Spuren an und auf vestimentären Objekten handelt es sich um visuelle Phänomene, die darauf verweisen (können), dass das Material berührt und durch einen unmittelbaren Kontakt verändert wurde. Nicht immer geht das Verursachen dieser materiellen „Störungen“ auf einen menschlichen Körper und seine Einwirkungen auf das ‚passive‘ vestimentäre Material zurück etwa beim Tragen oder anderen Umgangsweisen (d. h. dem unmittelbaren Berühren). Die Störung kann auch das Resultat anderer äußerer Einflüsse wie Licht, Druck oder Reibung sein. In solchen Fällen wird das Exponat resp. die Spur weniger als Zeuge oder Stellvertreter einer abwesenden Körperlichkeit wahrgenommen. Stattdessen zeigt die materielle Veränderung die Fragilität des Materials, sein Alter sowie Zeitlichkeit oder zeitliche Dauer an – je mehr oder stärker die Abweichungen erscheinen, desto eher werden sie als Zeugen/Zeichen einer Vergangenheit wahrgenommen und gedeutet. Dass in Fashion Exhibitions die Körperlichkeit berühmter Personen und ihr vergangener Kontakt mit den präsentierten Kleidern mitunter von Relevanz sein kann, wird v. a. an der Strategie deutlich, die ich als unsichtbare Spur bezeichnet habe. Ihr liegt die Vorstellung von der „Passivität“ vieler vestimentärer

Materialien zugrunde, welche aufgrund der unmittelbaren Berührung etwas von der Aura des Berühmten, die eine Person ‚umgibt‘, aufgenommen und gespeichert haben. Sind diese Einwirkungen nicht am Material erkennbar und wirkt das Kleidungsstück makellos und wie neu, können diese spezifischen Berührungsspuren lediglich textuell oder bildlich behauptet werden. Einige Verfahren, mit denen Spuren auf vestimentären Objekten erzeugt und hinterlassen werden, machen darauf aufmerksam, dass es sich aufgrund der Intentionalität häufig um Fährten handelt. Zumindest erzeugt das ausgestellte Spurenmachen und Fährtenlegen eine Ambivalenz und stellt den Status der Spur als solche zur Diskussion.

Zum Spüren stellen wider Erwarten die wenigsten Beispiele zur Spur einen Bezug her, zumindest dann, wenn Spüren, so wie in meiner Arbeitsdefinition, bedeutet, dass ein Körper in den ausgestellten Kleidern steck(e). Zwar werden, wo relevant, die Körper Prominenter auf unterschiedliche Weise thematisiert wie die Ausgestaltung des Mannequins mit markanten äußeren Merkmalen der Person; oder mithilfe ergänzender Fotografien, Videos; oder qua entsprechender Informationen in Objekttexten. Jedoch geht es weniger darum, wie diese sich beim Tragen fühlten, (z. B. wie empfand Madonna die konischen Cups des Korsetts, als sie es anhatte). Stattdessen kann die Funktionsweise dieser Displays so gedeutet werden, dass mithilfe jener visuellen Beglaubigungen und textuellen Behauptungen eines unmittelbaren Kontakts mit dem ‚besonderen‘ Körper die Aura auf das vestimentäre Objekt ‚übergehen‘ und es zusätzlich aufwerten soll. Prominente Körper bzw. die Referenz auf sie sind, so bleibt zu vermuten, häufig zugleich auch ‚dominante‘ Körper. Wenn Einfühlung als ästhetische Erfahrung bedeutet, etwas „mit eigenen Vorstellungen und Assoziationen – und seien sie noch so klischeehaft – zu belegen“ (Wagner 2015, 273), dann bleibt im Fall ‚prominenter Kleider‘ zu fragen, wie sehr sich identifikatorische oder projektive Haltungen der BesucherInnen tatsächlich auf das Kleiderexponat beziehen; oder ob sie sich nicht doch viel weitreichender darauf beziehen, einen Körper oder gar ein Leben wie bspw. Madonnas in den eigenen Wunschträumen zu begehren. Schließt Einfühlungsästhetik ein, „Dinge erklärbar [zu machen], indem man sie mit eigenem Wissen vergleicht“ (King 2014, 162), dann zielen insbesondere jene Strategien, die auf der Ebene der Präsentation visuell einen Zusammenhang zwischen Promi-Körper und Kleid herstellen, verstärkt auf das kollektive Bildergedächtnis und ausgewählte ikonische Momente. Diese mögen nur noch am Rande mit der modischen, v. a. hautsinnlichen Kompetenz der BesucherInnen zu tun haben, sondern vermutlich eher damit, mit welcher Affinität sie die Berichterstattung verfolgen und ob sie die medialen ‚Vorbilder‘ (Modekörper) kennen. Während Madonnas ausgestellte Korsetts wahrscheinlich auch ohne ergänzende Fotografien viele BesucherInnen an eben die Sängerin erinnerten (Kleidungsstück als Stellvertreter für den

prominenten Modekörper), funktioniert dies bei Momenten mit geringerer ‚ikonischer Strahlkraft‘ oder die schlichtweg nicht Teil des persönlichen Wissens sind, weniger verlässlich, wie etwa in der Pariser Alaïa-Ausstellung.

Bei den anderen besprochenen Spuren, also jenen, die nicht mit prominenten Körpern zu tun haben, lässt sich kein so deutlicher Bezug zum Körper in den Kleidern und dem Spüren erkennen, der über eine individuelle Annäherung an das Exponat „to look in terms of wearability“ hinausgeht und etwa vom Display ‚proviziert‘ würde.

## **6. Berühren. Der Stoff, aus dem die Kleider sind.**

Die Materialien, aus denen vestimentäre Objekte gefertigt werden, sind mittlerweile so vielfältig wie die vestimentären Formen, die daraus entstehen und die sich in den meisten Fällen auf einen dreidimensionalen, achsensymmetrischen und lebendigen Körper beziehen. Anders als die primär visuellen Kategorien Form oder Farbe steht in der Ästhetik das Material für das Physisch-Stoffliche und somit im engen Verhältnis zum Haptischen und Greifbaren (vgl. Wagner 2001, 867).

Momente des Berührens habe ich als den unmittelbaren Kontakt eines Körpers mit einem Kleidungsstück von außen definiert. Es hat weniger mit der Erfahrung eines bzw. von sich selbst als Modekörper zu tun als vielmehr mit unterschiedlichen Praktiken des Modehandelns. Dieser Kontakt erfolgt häufig mit den Händen, die ein Kleidungsstück greifen, streicheln, auseinanderziehen, zusammenknüllen, auffalten oder zusammenlegen und geschieht in vielen Fällen absichtsvoll. Diese häufig als haptisch bezeichneten Umgangsformen mit vestimentären Objekten ereignen sich in vielen verschiedenen Situationen und Kontexten, etwa beim Begutachten von Kleidern in Geschäften oder an der besten Freundin, beim Sortieren zu Hause, aufgrund professioneller Tätigkeiten wie der Näharbeit in Ateliers oder in Sweatshops. Wenn es um die visuelle Darstellbarkeit dessen geht, was beim Berühren vestimentärer Objekte empfunden werden kann, so steht die Haptic Vision bzw. taktile Visualität im Zentrum der folgenden Überlegungen und meint, sich schauend in das vestimentäre Material einzufühlen.

Mit den meisten ausgestellten Kleidungsstücken sind solche Hand-Habungen undenkbar, wie mit fast allen im Museum versammelten Objekten. Wie bereits ausgeführt, setzte sich im 19. Jahrhundert das Berührungsverbot in Museen aus verschiedenen Gründen durch. Der Schutz der Exponate vor den Berührungen der BesucherInnen in Schaukästen oder hinter Absperrungen wertete zugleich die Dinge auf und ging Hand in Hand damit, dass das sehende Auge die Vorherrschaft bei der Rezeption übernahm. Im Gegensatz zu kommerziellen Räumen blieben Museumsausstellungen tatsächlich lange Zeit auf das Schauen reduziert, während zur Prüfung von (ver)käuflichen Waren nicht nur die Augen, sondern auch die Hände gebraucht werden konnten. Ebenso standen und stehen sich teilweise immer noch das Berührungsverbot im Museum und die multisensorische Wahrnehmung und Handhabung von Dingen im Alltäglichen gegenüber – die Musealisierung entzieht die Dinge der Sphäre des Gebrauchs, des Verkaufs usw. Schließlich gibt es noch die äußerst stabile Trennung innerhalb der Institution Museum zwischen ExpertInnen und dem Publikum aus Laien, die sich am deutlichsten darin zeigt,

dass erstere die Objekte hinter den Kulissen berühren und zweitere sie in Ausstellungen lediglich betrachten dürfen (vgl. Candlin 2008, 17ff. u. 2010, 91ff.). Der Kurator Jeffrey Horsley beschreibt den Umgang hinter den Kulissen wie folgt:

„I found myself handling garments in a completely different way than in the everyday situations of purchase, wearing or laundering. [...] The process of direct handling also increased awareness of the physical qualities of each garment, drawing attention to those phenomenological sensations of fabric and cut.“ (Horsley 2012, 300)

Horsley zufolge kommt es zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit für die physikalischen Eigenschaften, die phänomenologisch, d. h. leiblich und sinneübergreifend empfunden werden. Die Chancen für BesucherInnen dies zu tun, sind hingegen sehr limitiert.

Ein Präsentationsmittel, das das Anfassen verhindert und zum Symbol für das Berührungsverbot museal gezeigter Objekte geworden ist, sind Vitrinen. Unter 6.1 werden daher zunächst verschiedene Maßnahmen erläutert, die die BesucherInnen in Fashion Exhibitions auf Abstand halten und am Berühren der vestimentären Objekte hindern sollen. Vitrinen, Podeste usw. verhindern nicht nur, dass Exponate angefasst werden. Ihre räumlich unterschiedlichen Distanzierungsformen beeinflussen mehr oder weniger stark, ob und wie sehr jene über Berührung erfahrbare Eigenschaften v. a. des vestimentären Materials von BesucherInnen überhaupt sehend registriert werden können.

Im 21. Jahrhundert gilt das Berührungsverbot bei weitem nicht in allen Museumsausstellungen. Vor allem im Zuge der Öffnung vieler Museen für weitere Besuchergruppen wie Kinder oder Sehbehinderte kommen seit den 1970er Jahren etwa Hands-On-Exponate zum Einsatz (vgl. u. a. Jütte 2000). Zudem erfreuen sich Mitmachausstellungen und -museen in diversen Ausprägungen großer Beliebtheit. Auch in Kleidermodeausstellungen gab und gibt es immer wieder Gelegenheit, mit den Händen die Materialien zu berühren, aus denen die ausgestellten Objekte gefertigt sind. Es handelte sich hauptsächlich um Stoffproben oder Stoffbahnen, die von den BesucherInnen angefasst werden konnten (6.2). Sie bekommen dadurch ein Gefühl für die Textur, die Dichte bzw. Dicke, die Festigkeit, die Dehnbarkeit oder das Gewicht eines Stoffes. Außen vor bleibt jedoch bei der interaktiven Präsentation von Materialproben die dreidimensionale, auf den menschlichen Körper bezogene (Weiter)Verarbeitung, wie etwa der Schnitt oder die Drapierung des Stoffes.

Können die Qualitäten, die bei solchen Hands-On-Exponaten gefühlt und wahrgenommen werden, auch gezeigt werden? Welche Mittel – außer den Materialangaben bei Objekttexten

– werden eingesetzt, um das Material und seine verschiedenen fühlbaren Eigenschaften in die Sichtbarkeit zu bringen? Mithilfe welcher Strategien und unterstützender Präsentationsmittel werden die Wahrnehmungen der BesucherInnen auf das Material und seine Eigenschaften gelenkt? Im Abschnitt 6.3 werde ich anhand ausgewählter Beispiele Möglichkeiten vorstellen, das vestimentäre Material in Szene zu setzen und ich analysiere die Verwendung ergänzender, Nähe erzeugender Bildmedien und -apparate. Wie weitere Materialeigenschaften sichtbar gemacht werden können, die nicht an den Beschaffenheiten der Oberflächen erkennbar sind, zeige ich im Abschnitt 6.4. In einem Exkurs gehe ich auf spezifische räumliche Anordnungen ein, die sich bei der Aufstellung der Exponate am vestimentären Material orientierten sowie auf solche, die auf die historische Präsentationsweise der Kunst- und Wunderkammer anspielten und diese adaptierten, ohne damit verknüpfte multisensorische Rezeptionen zu ermöglichen.

### **6.1 Berühren verboten – Kleider hinter Glas**

Die Distanz oder die Grenze, für die das Berührungsverbot im Museum steht, kann in einer Ausstellung betont, verschleiert oder negiert werden. Insbesondere Vitrinen gelten als Inbegriff des Berührungsverbots im Museum und eine Präsentation „placed behind glass“ (Taylor 2002, 24) wird für die defizitäre Wirkung, ausgestellte Kleider wirkten (wie) tot, ebenso verantwortlich gemacht wie die unechten Puppen (siehe 5.1). Glasfronten und -kästen machen ein Anfassen unmöglich, wirken (dadurch) möglicherweise „abweisend“ (Waidacher 1999, 472) und doch: Wenn es darum geht, das zu zeigen, was die BesucherInnen fühlen könnten, wäre das Glas nicht zwischen ihnen und den Objekten und sie könnten die Oberflächen der Exponate mit den Fingern resp. Händen ertasten, dann können Vitrinen eben jene Nahsicht ermöglichen, die für eine Haptic Vision von Texturen Voraussetzung ist.<sup>275</sup> Dies kann bei anderen Abstand generierenden Formen wie z. B. Podesten erschwert werden, die die immer wieder in Verruf geratene Vitrinenpräsentation inzwischen häufig abgelöst haben, auch in vielen temporären Ausstellungen über und mit Kleidermode(n). Bisweilen ist die räumliche Distanz zwischen Ausstellungsstück und BesucherIn so groß, dass nur die Silhouetten der Modekörper ins Auge fallen und ausschließlich visuell wirken. An einem Beispiel, bei dem auf eine Präsentation ‚hinter Glas‘ weitestgehend verzichtet wurde, soll einleitend die ambivalente Wirkung unterschiedlicher räumlicher Verhältnisse und ‚Nähen‘ skizziert werden, die Podeste und Vitrinen erzeugen.

---

275 Hier wird ein Zusammenhang zwischen der Vitrine als einem Zeichen für das allgemeine Berührungsverbot und der besonderen hautsinnlichen Modalität „Berühren“ angenommen.

In der Sonderausstellung *Fashioning fashion. Europäische Moden 1700-1915*, die u. a. im Deutschen Historischen Museum (DHM) Berlin 2012 zu sehen war,<sup>276</sup> wurde besonders großer Wert darauf gelegt, eine „größere Intimität [...], eine engere Verbindung zwischen Objekt und Publikum“ (Eden 2012, 19) herzustellen. Der Leihgeber, das Los Angeles County Museum of Art, entschied, auch in den Gastmuseen für eine Vielzahl der eingekleideten Figurinen auf Glasvitrinen zu verzichten. Für das DHM war es das erste Mal, dass bei der Präsentation historischer Kleider keine schützenden Schaukästen verwendet wurden.<sup>277</sup> Jedoch durften die „Besucher [nicht] zu nah an die Exponate herankommen“ (ebd., 26), so dass sie sie hätten berühren können. Die gestalterische Lösung des belgischen Szenografen Bob Verhelst war eine breite, sich an der Außenwand des Sonderausstellungsraumes entlang schlängelnde ‚Bühne‘, auf der die mit den historischen Ensembles bekleideten Ganzkörperfigurinen sowie einige Büsten mit einzelnen Kleidungsstücken standen – die meisten tatsächlich mit einem beachtlichen Abstand zur ungefähr hüfthohen Kante. (Abb. 36)



Abb. 36: Bereich „Mode“ in *Fashioning Fashioning fashion* (DHM Berlin 2012).

Neben der Funktion dieser Bühne, die BesucherInnen durch die vier thematischen Bereiche der Ausstellung, „Mode“, „Form“, „Textur“ und „Dekoration“ zu leiten, evozierte die bühnenhafte Präsentation zunächst die Assoziation von einem Laufsteg (vgl. Lehnert 2013, 137). Die Anordnung v. a. der Ganzkörpermannequins unterstützte diesen ersten Eindruck

276 Es handelt sich um eine Kooperation mit dem Los Angeles County Museum of Art (LACMA) und seinen Kuratorinnen Sharon Sakdo Takeda und Kaye Durland Spilker und dem DHM. Das Projekt wurde von Regine Falkenberg und Tim Urban geleitet. Ein weiterer Ort war Paris, wo das LACMA mit dem Louvre kooperierte und die Exponate im Musée des Arts Décoratifs gezeigt wurden.

277 Der Verzicht auf Vitrinen bei der Präsentation vestimentärer Objekte hat sich seit Diana Vreelands Ausstellungen in den 1980ern angefangen durchzusetzen (vgl. Steele 2008). Wenn ein Museum bei einer Modeausstellung erstmalig Kleider nicht hinter Glas zeigt, dann wird dies häufig betont und hervorgehoben, so bspw. bei der Yamamoto-Ausstellung *An Exhibition Tryptich* im Pariser Musée des Arts Décoratifs (2006).

jedoch nicht. Statt zum Defilee aufgereiht oder zueinander in Beziehung stehend wurden sie in wenig expressiven Körperhaltungen positioniert, die den BetrachterInnen die Modekörper von vorn, im Profil oder von hinten zeigten – je nachdem, welcher Aspekt der ausgestellten Kleider veranschaulicht werden sollte. Zugleich erinnerte diese lange Bühne jedoch auch tatsächlich an ein Theater, und zwar jenes, dessen unsichtbare vierte Wand klar zwischen dem Geschehen auf der Bühne und dem Zuschauerraum trennt. Die historischen Exponate auf ihr waren buchstäblich erhoben und ent-rückt, so dass die BesucherInnen leicht zu ihnen aufschauen mussten. Daneben kamen für kleinere Einzelstücke oder Accessoires Tisch- und Wandvitrinen zum Einsatz und zeigten die Objekte zwar nah, allerdings doch wieder hinter Glas.

Es entstand eine paradoxe Situation: Das Streben nach einer „engeren Verbindung“ und größerer „Intimität“ meinte aus Sicht der AusstellungsmacherInnen, einen gemeinsamen Raum zu schaffen, den sich die Exponate und BesucherInnen teilten. Dieses Vorhaben wurde insbesondere bei Ensembles und Oberbekleidung wie Kleidern, Jacken und Mänteln umgesetzt. Die Idee eines gemeinsam geteilten Raumes impliziert die Annahme, die historischen Kleider hätten eine Aura z. B. des Alten, Echten, Authentischen. Diese Aura würde so wirken, dass sie die räumliche Distanz, die durch die bühnenhafte Anordnung entstand, überwinden, sich entfalten und die BesucherInnen besser affizieren konnte, als es bei einer ‚klassischen‘ Vitrinenpräsentation der Fall gewesen wäre. Für die thematischen Schwerpunkte, die präsentiert werden sollten, eignete sich die bühnenhafte Präsentation jedoch nicht durchweg. Während im Bereich „Mode“ und „Form“ v. a. größere visuell wahrnehmbare Eigenschaften thematisiert wurden wie Silhouetten, stellte sich die spezifische Auffassung von Nähe (hier als der Verzicht auf Vitrinen und stattdessen ein gemeinsamer geteilter Raum) bei gleichzeitiger konservatorischer Anforderung an die Gestaltung (nämlich eine ausreichend große Distanz der BesucherInnen zum Objekt in eben diesem gemeinsamen Raum) im Bereich „Textur“ als problematisch dar. Denn die Oberflächenbeschaffenheiten der Materialien waren, wenn ihre Phänomenologie auch nur einen Aspekt unter mehreren bildet, aus der Entfernung schwer zu erkennen. Auch hier waren es eher die Silhouetten, großflächigere Muster und Farben, die ins Auge stachen. Zudem ließen sich einige Detailinformationen aus den Texten im Begleitheft schauend nur schwer nachvollziehen. Für einzelne Objekte sollten große Abbildungen von Details weiterhelfen, die an der Raumwand hinter den Exponaten angebracht waren. (siehe Abschnitt 6.3). Nicht unbedingt ‚gefühlte‘ nah, dafür in geringerer räumlicher Entfernung waren im Vergleich dazu die Tisch- und Wandvitrinen mit kleinteiligen Exponaten, die wesentlich eher eine Materialwahrnehmung und -erfahrung ermöglichten. Hier ließ sich mit

den Augen Handschuhen, Korsetts und ihrem Material nahekommen, auch wenn das schützende Glas ganz klar zwei Bereiche aufmachte: das Innerhalb und das Außerhalb von der Vitrine.

Der Museologe Friedrich Waidacher nennt dieses Innen auch „einen ästhetischen Mikrokosmos“ (Waidacher 1999, 472). Der dreidimensionale Rahmen einer Vitrine, die tatsächlich vorhandene, gläserne vierte Wand schafft einen geschützten (es ließe sich fragen: heiligen?) Innen- und einen (profanen?) Außenraum. Ein solcher Mikrokosmos ‚hinter Glas‘ findet sich nicht nur in Museumsausstellungen, sondern ebenfalls in anderen Zusammenhängen und Anordnungen wie etwa bei Schaufenstern oder in Läden und Kaufhäusern, die einige Dinge mitunter ebenfalls in Vitrinen präsentieren.<sup>278</sup> In beiden Fällen, und das ist ein wesentlicher Unterschied zur Museumsvitrine, sind die Dinge allerdings verkäufliche Waren, was beim Blick auf das Ding durch die Glasscheibe, so bleibt zu vermuten, für gemeinhin weniger ein Defizit (das Nicht-Berühren-Können oder das Stillgestellt-Sein) evoziert als bei Museumsobjekten.

Ästhetisch betrachtet passiert zunächst einmal das Gleiche. Es handelt sich um die Schaffung eines Raums im Raum, der durch die Glasfront(en) abgetrennt und als solcher besonders wahrnehmbar gemacht ist. Das Vitrinenglas fungiert quasi als dreidimensionaler Rahmen, durch den der Gegenstand im Innern vom räumlichen Drumherum herausgelöst ist und hervorgehoben wird, und zwar so, dass er zugleich nach außen hin sichtbar ist und es auch bleibt. (Der Begriff Schaukasten bündelt dies wunderbar.) Es handelt sich bei Vitrinen folglich um Präsentationsmittel bzw. visuelle Elemente mit „hoher Aussagekraft“ (Waidacher 1999, 472) und zwar in mehrerlei Hinsicht. Die Vitrine hebt ganz gleich welchen Gegenstand hervor, stellt ihn still und nobilitiert ihn mit dieser ikonischen Zeigestruktur (van den Berg 2010, 160), z. B. als wertvoll, besonders, einzigartig und nicht nur im kommerziellen Bereich als ‚begehrtestwert‘ (Stichwort: Habenwollen). Statt die Präsenz oder die Aura einer Sache per se zu verringern, wie in der Kritik an Vitrinen geäußert wird, auratisieren Glaskästen auf spezifische Weise (vgl. Böhme 2006, 355).

V. a. „[d]ie besondere Schutzzeigenschaft von Vitrinen“, so Friedrich Waidacher, „vermittelt die Konnotation von besonderem Wert“ (Waidacher 1999, 472) der darin befindlichen Dinge, ohne dass sie diesen Wert ‚von sich aus‘ hätten. Dieser Schutz kann darin bestehen, ihren Ge- oder Verbrauch zu verhindern oder aus museologischer Sicht sie vor jenen negativen

---

<sup>278</sup> Als Teil eines grundlegenden Wandels visueller Kultur hin zum Ausstellen und zur Sichtbarkeit trat diese Veränderung nicht nur im kulturellen Bereich auf, sondern ebenso im kommerziellen, dort sogar etwas eher (vgl. Noordegraaf 2004). Vitrinen lösen sowohl im Museum als auch in Warenhäusern und Geschäften (und dort ebenso wie Schaufenster) den paradoxen Anspruch ein, Dinge vielen Menschen zu zeigen und sie zugleich vor den vielen zu schützen.

äußeren Einflüssen zu bewahren, die ihren materiellen Zustand verändern, verschlechtern und den Erhalt gefährden würden wie etwa Luftfeuchtigkeit, Staub und Dreck. Der Schutz davor, angefasst und berührt zu werden (sei es aus Neugierde oder um einer Sache habhaft zu werden), zählt ebenso dazu, weswegen Vitrinen m. E. das Berührungsverbot besonders betonen. Demnach kann gerade diese Präsentation und die Unmöglichkeit des Anfassens und Handhabens die Aufmerksamkeit auf das lenken, was das in der Vitrine präsentierte Ding sonst, d. h. außerhalb davon sein kann – z. B. Gebrauchsgut, Müll, Ware oder Konsumgut. Es handelt sich auch bei Kleidermode hinter Glas Hartmut Böhme zufolge um eine Ästhetisierung und Transformation etwa des Warenfetischismus (vgl. Böhme 2006, 353). Zugleich, und das ist ein interessanter Aspekt, auf den Hartmut Böhme ebenfalls hinweist, schütze die Vitrine ebenso die BetrachterInnen vor den Dingen. Er schreibt: Das Ding sei „Objekt einer Ambivalenz, die zwischen dem Begehren nach Aneignung und der Angst vor seiner [...] ergreifenden, faszinierenden Qualität oszilliert.“ (Böhme 2006, 355) Und weiter: Es sei „Objekt einer Lust, die durch das Vitrinenglas vor dem Objekt, wie umgekehrt das Objekt vor uns schützt.“ (ebd.) Dass Objekte sich hinter Glas befänden, ermögliche überhaupt erst eine ‚andere‘ Sicht auf sie. Auf diese Art räumlich vom Objekt getrennt zu sein, es lediglich anschauen zu können, schaffe „die Möglichkeit, ganz bei uns zu bleiben“ (Böhme 2006, 356).

Nichtsdestotrotz haftet der Vitrinenästhetik<sup>279</sup> in Museumsausstellungen schon seit längerem ein negatives Image an, so dass AusstellungsmacherInnen inzwischen oft versuchen, diese Form der Objektpräsentation zu umgehen und Alternativen zu finden, die trotzdem den Schutz der Exponate zu gewährleisten vermögen. So mutieren die Schaukästen nicht nur zum Relikt aus einer anderen Zeit, sondern sie werden zum Zeichen der Distanz (zwischen BesucherIn und Ding, aber auch zwischen dem Museum und seinen BesucherInnen) und ihnen wird eine abweisende Wirkung unterstellt. Waidacher schreibt dazu: Sie würden „zu lähmender Gleichförmigkeit, Betrachtungshindernissen, störender Distanz zwischen

---

279 Damit gemeint ist lediglich eine Präsentationsweise von vielen, die sich im 19. Jahrhundert in den Museen herausgebildet hat, als Kustoden nicht mehr einigen wenigen BesucherInnen etwas persönlich vorführten (und dafür die entsprechenden Objekte aus verschiedenen Aufbewahrungsmöbeln herausholten), sondern als die Objekte dauerhaft für ein großes Publikum zur Schau gestellt wurden (vgl. Classen 2005, 282). Hauptsächlich um die Gefahr zu verringern, die Objekte könnten beschädigt oder entwendet werden, wurden sie hinter Glas gezeigt (vgl. Candlin 2008). Zugleich jedoch übernahmen Vitrinen die edukative Funktion, den Tastsinn der per se als unkultiviert angesehenen Lowerclass-BesucherInnen zu ‚zügeln‘, indem sie das Anfassen unmöglich machten und somit allein das Sehen als Verbindung zum Objekt und zur Wissensaneignung zuließen (vgl. Classen/Howes 2006; Candlin 2008).

Die Vitrinenpräsentation in Museen lieferte spätestens seit dem 20. Jahrhundert Anlass zur Kritik, v. a. von Seiten der Avantgarde-KünstlerInnen und führte bei ihnen etwa zu künstlerischen Auseinandersetzungen mit Schaukästen in Museumsausstellungen.

Objekten und Besuchern, falschen Objektbetonungen und einer insgesamt sterilen und abweisenden Atmosphäre führen“ (Waidacher 1999, 472).

Der „Mikrokosmos“ Vitrine übt also einen großen Einfluss auf die Wahrnehmung aus und vermag die Aufmerksamkeit der BesucherInnen auf Unterschiedlichstes zu lenken, m. E. auch darauf, dass sie die ‚radikalste‘ Umsetzung des Berührungsverbots bei gleichzeitiger Sichtbarmachung sind. Einen positiven Aspekt möchte ich erneut hervorheben und somit die Ambivalenz betonen: Im Gegensatz zu vielen anderen Formen und Mitteln der Distanzschaffung können Vitrinen, trotz der klaren räumlichen Trennung zwischen Exponat und BesucherInnen, u.U. eines ermöglichen: nämlich eine spezifische Nähe. Diese Nähe ist – so möchte ich mich nach diesem kurzen allgemein gehaltenen Exkurs wieder auf ausgestellte Kleider konzentrieren – wichtig, um Eigenschaften des vestimentären Materials zu betonen resp. zu erkennen, die über das bloß Visuelle (wie Farben) hinausgehen. Damit komme ich zugleich zurück zum Berühren als hautsinnliche Modalität. Um Texturen, d. h. Oberflächenbeschaffenheiten, die auch haptisch wahrgenommen werden können, zu erkennen oder Rückschlüsse auf entsprechende Eigenschaften allein aus der Anschauung zu ziehen, ist nicht nur die Eigenbeweglichkeit der BetrachterInnen notwendig. Diese ermöglicht ihnen zwar zunächst, verschiedene Perspektiven einzunehmen und aufgrund ihrer eigenen veränderten räumlichen Position der Oberflächenbeschaffenheiten des stillgestellten Objekts als solcher gewahr zu werden (vgl. Schawelka 2006, 17). Dabei beeinflusst die Art der Vitrine (Wand-, Tisch- oder freistehende Vitrine), wie nah sich körperlich ebenso wie mit den Augen genährt werden kann. Es muss ebenso die Möglichkeit gegeben sein, körperlich und v. a. mit den Augen einen gewissen Abstand zum vestimentären Exponat zu unterschreiten, damit die Wahrnehmung und Erfahrung über Farb-, Größen- und Formeigenschaften hinausgehen und die Aufmerksamkeit auf die vestimentäre Textur gerichtet sein kann (ebd.). Die empirische Forschung zu diesem Thema an der Schnittstelle von Museumswissenschaft und experimenteller Wahrnehmungspsychologie steckt noch in den Anfängen, wenn es darum geht, Objekte gezielt mit taktilen Qualitäten auszustatten und einzusetzen. Eine gesicherte Erkenntnis ist bislang: Je feiner (und damit weniger rau) die Textur, so Charles Spence und Alberto Gallace, desto schwieriger sei es, diese visuell zu erfassen (vgl. Spence/Gallace 2008, 24).

Allerdings ermöglicht nicht jede Vitrinenanordnung eine solche Erfahrung von „taktilem Visualität“, sprich: schafft eine geringere Distanz zwischen BetrachterIn und Objekt. In der zeitgleich zu *White Drama* (s. u.) veranstalteten Ausstellung *Cristóbal Balenciaga. Collectionneur de Modes* (Les Docks Paris 2012; kuratiert von Olivier Saillard und

szenografiert von Jean-Julien Simonot) wurden Vitrinen so eingesetzt, dass sie Assoziationen an ein Archiv auslösten. Vor den Wandvitrinen befanden sich zusätzlich Tischvitrinen, die Kleider und Accessoires als Flachwaren zeigten. (Abb. 37 u. 38) Diese an Schubladen erinnernden, jedoch fixierten Schaukästen, die teilweise in unterschiedlichen Höhen über- bzw. hintereinander installiert waren, verhinderten zugleich, die Exponate in den großen Wandvitrinen aus der Nähe betrachten zu können und schufen einen zusätzlichen Abstand zu ihnen. Die Distanz verdoppelte sich, indem nicht nur die Vitrine als eigener Mikrokosmos Kleidung präsentierte, sondern die Tischvitrinen wiederum die BesucherInnen von den Wandvitrinen fernhielten.



Abb. 37 u. 38: Vitrinen in *Cristóbal Balenciaga. Collectionneur de Modes* (Les Docks Paris 2012).

Abschließend möchte ich anhand von Beispielen einige Alternativen umreißen, die entweder just diese Schaffung eines Mikrokosmos und somit die Vitrinenästhetik spielerisch oder ironisch zitieren, variieren und dadurch betonen; oder die andere Formen wählten, die auf Glas verzichteten, um Nähe und/oder Distanz zu erzeugen – und damit teilweise vorführten, wie wirkmächtig und inkorporiert das Berührungsverbot trotzdem ist.

Einigen Kleidermodeausstellungen gelingt es, mit besonderen Inszenierungen die Aufmerksamkeit genau auf diese Schaffung eines Raums im Raum zu lenken und damit auch implizit auf das Berührungsverbot anzuspielen. Deutlich war dies bspw. in der von Olivier Sillard kuratierten Sonderausstellung der Comme des Garçons-Kollektion „White Drama“ (2012) mit dem gleichnamigen Titel. Die knapp über 30 Ensembles der Kollektion wurden 2012 in Les Docks, einem Ausstellungszentrum in Paris, vollständig ausgestellt; und zwar aufgeteilt in sieben große ‚Blasen‘ aus durchsichtigem Kunststoff, die auf dem Boden standen.<sup>280</sup> Die kugelförmigen Kunststoffvitrinen überragten in der Höhe erwachsene BesucherInnen und standen in einem großen Raum verteilt. (Abb. 39) Die ungewöhnliche

<sup>280</sup> Über diese besondere Inszenierung vgl. auch Lehnert 2013, 135f.

runde Form sowie das unübliche Material, nämlich durchsichtiges, aufblasbares Plastik waren zugleich eine Bestätigung und eine Parodie des Berührungsverbots und der Vitrinenästhetik. Zwar wurde auch hier ein „Mikrokosmos“, ein Raum im Raum geschaffen, der ein Anfassen der Ausstellungsstücke verhinderte. Allerdings ließ die geringe Wertigkeit und Festigkeit des Kunststoffmaterials an seiner Schutzfunktion zweifeln<sup>281</sup> und rückte so das Material des Abstandshalters teilweise stärker in den Fokus als die vestimentären Texturen dahinter.<sup>282</sup>



Abb. 39: Vitrine in *White Drama* (Les Docks 2012 Paris).

Wegen ihrer ambivalenten ‚Botschaft‘ und Wirkung wird vielfach auf Vitrinen verzichtet, wo dies möglich ist und es die Exponate aufgrund ihrer Größe sowie konservatorischer Vorgaben zulassen. Gilt es, wertvolle Sammlungsstücke vor ‚zudringlichen‘ BesucherInnenhänden (nicht jedoch vor Staub, Luftfeuchtigkeit, Temperaturschwankungen u. ä.) zu schützen, kommen nunmehr Podeste, Absperrbänder oder -gitter, Alarmssignale, eine große Zahl an Aufsichtspersonal mit wachsamen Augen zum Einsatz sowie „Do not touch“-Schilder und -Piktogramme.<sup>283</sup> Anstatt von außen in einen durch Glas abgetrennten,

---

281 Ein weiteres Beispiel für das Ersetzen der Glasscheibe durch Kunststoff fand sich in der Margiela-Jubiläumsausstellung. Im Bereich „Destroy“ wurden Entwürfe Margielas gefertigt aus kaputten Gegenständen (wie eine Weste aus zerbrochenem Porzellan) gezeigt, und zwar in einer Zwischenwand, in die mehrere Aussparungen eingelassen worden waren, um die Büsten mit den angelegten Exponaten darin zu deponieren. Vor die Öffnungen waren semi-transparente Folien gespannt, die an einigen Stellen auf- und eingerissen waren – und ihre ohnehin schon fragliche Schutzfunktion nicht mehr erfüllten, dafür jedoch den Blick auf die Kleidungsstücke freigaben. Lässt sich mit Bezug auf Marcel Duchamp, der ein kaputtes Schaufenster inszenierte, von einem „Koitus durch die Glasscheibe“ sprechen, wodurch das Begehren, das die Zurschaustellung idealerweise erzeugt/weckt, analog zum sexuellen Verlangen betrachtet wird (vgl. Schneider 1995, 36)?

282 Außergewöhnlich waren in der Ausstellung *Katharina Prospect* (MoMu Antwerpen 2005) die Matroschka-förmigen Vitrinen aus durchsichtigem Acrylglas. Sie schützten wertvolle Kleider aus dem 18. Jahrhundert, deren Silhouetten und Volumina wiederum selbst denen der Russian Dolls ähnelten (vgl. Horsley 2014c, 87).

283 Das Pariser Musée de Galliera verzichtete in den letzten Ausstellungen in seinen Räumlichkeiten (wie *Alaïa* oder *Les années 50*) ebenfalls auf Vitrinen für die vestimentären Ensembles und platzierte diese auf leicht erhöhten Podesten mitunter so nah, dass Details in der Verarbeitung sowie die

eigenständigen Raum zu schauen, sind BesucherInnen und Kleider nun häufig ‚Teile‘ eines gemeinsamen Raums, befinden sich jedoch oft in größerem Abstand zueinander, wie das Beispiel *Fashioning fashion* mit dem Verzicht auf Vitruinen und dem aus dem gleichzeitigen ‚Mehr an Nähe‘ entstehenden Paradox besonders verdeutlicht. Die Schaffung einer eigenen räumlichen, visuell erkennbaren Einheit kann auch über Absperrbänder oder -gitter erfolgen. Hierbei handelt es sich um ein Element, das aus dem Außenraum, wo es ebenfalls die Funktion hatte, größere Menschengruppen von etwas fernzuhalten, in das Museum gewandert ist (vgl. Noordegraaf 2004). Hier zeigt sich einmal mehr der ganz ‚normale‘ Widerspruch des öffentlichen Museums in seiner Zielsetzung und Zweckbestimmung: etwas zu schützen und zugleich vielen zu zeigen.

Eine weitere Möglichkeit, auf Vitruinen und andere distanzierende Zeigegeesten zu verzichten, die jedoch mit den meisten Museumsstücken nicht praktiziert wird, ist die Präsentation der Exponate auf Augenhöhe mit den BesucherInnen, ganz ohne die genannten Abstandshalter und den spezifischen Zeigegeesten, die sie ‚verkörpern‘. Stehen die Exponate oder die Figurinen, denen sie angelegt sind, „ebenerdig“ und werden dadurch wie „live“ gezeigt, entsteht Gertrud Lehnert zufolge ebenso der Eindruck von „Nähe und Intimität“ (Lehnert 2013, 137). In der bereits erwähnten Ausstellung *Akris. Mode aus Sankt Gallen* (Textilmuseum St. Gallen 2006) standen Torsi und Schaufensterpuppen, an denen die Entwürfe gezeigt wurden, ebenerdig auf Augenhöhe mit den BesucherInnen und waren weder durch Glas noch durch Absperrbänder etc. von diesen getrennt. (Abb. 51 In 7.1) Selbst wenn damit das Gefühl von Nähe und das tatsächliche Nah-Sein zusammenfallen und sich das oben beschriebene Paradox vieler anderer Präsentationen auflöst, kommt hier ein anderer Widerspruch ins Spiel. Denn das Fehlen sichtbarer, räumlichen Abstand erzeugender Maßnahmen hebt das Berührungsverbot und damit die unsichtbare, jedoch weiterhin bestehende (und deswegen imaginäre/virtuelle) Distanz resp. Grenze zwischen Ding und BetrachterIn keineswegs auf – wenngleich einige BesucherInnen die Exponate anfassen, sobald sie sich für einen Moment von anderen unbeobachtet glauben. Es zeigt sich stattdessen, wie sehr das Museumspublikum das Berührungsverbot nach mehr als 150 Jahren ‚verinnerlicht‘ hat und geflissentlich befolgt. Das Glas vor dem Objekt, schreibt Hartmut Böhme, sei „auch vorhanden [...], wo es nicht vorhanden ist“ (Böhme 2006, 355). Diese internalisierte Grenze ist, so lässt sich spekulieren, stärker als äußere Maßnahmen (Abstandshalter), so dass AusstellungsmacherInnen mitunter gar nicht mehr die Notwendigkeit sehen, das Verbot deutlich sichtbar zu machen. Darauf, dass das Anfassen

---

Materialbeschaffenheit selbst einem buchstäblich vor Augen standen. Jedoch sorgte äußerst aufmerksames und zahlreiches Aufsichtspersonal dafür, dass die meistens BesucherInnen durch dessen bloße Anwesenheit oder auch Ermahnungen vom Berühren der Exponate abgehalten wurden.

der Exponate erlaubt war, machte in der Akris-Ausstellung eine Erklärung im Begleitheft aufmerksam (vgl. Sieber 2006, o.S.).

Die angeführten, sehr unterschiedlichen Beispiele zeigen deutlich: Je näher BesucherInnen den vestimentären Objekten mit den Augen kommen können, desto genauer lässt sich die Haptik der Kleider, d. h. „die Art und Verarbeitung ihres Materials“ (Trosse 1994, 64) erkennen. Bis zu einem bestimmten Grad kann die Oberflächenbeschaffenheit der Stoffe visuell erfasst und, je nach modischer Kompetenz, das Gefühl imaginiert werden, sie aktiv mit den Händen und Fingern zu berühren. Die verschiedenen Möglichkeiten, „Nähe“ qua Präsentation zu erzeugen, d. h. mithilfe inszenatorischer Strategien herzustellen, zeigen, dass unterschiedliche Auffassungen zugrundeliegen wie Nah-Sein, Nah-Kommen und Nähe-Spüren. v. a. das räumliche Nah-Sein und Nah- oder Näher-Kommen macht es möglich, die verschiedenen Materialien und ihre Oberflächenbeschaffenheiten zu inspizieren und sich in sie einzufühlen.

## **6.2 Hands On: Anfassen erlaubt**

Das Berührungsverbot und die verschiedenen Maßnahmen und Mittel, es im Museum umzusetzen, beziehen sich allesamt auf die Exponate und ihr räumliches (Nähe-Distanz-)Verhältnis zu den BesucherInnen, auch in Fashion Exhibitions. Im vorangegangenen Kapitel konnte gezeigt werden, dass die Realisierungen auch unterschiedliche Auswirkungen und Einfluss darauf haben, wie sehr die Aufmerksamkeit auf die hautsinnliche Modalität Berühren gelenkt wird – und dass die normalerweise (sprich: außerhalb der Museumsausstellung) durch das Berühren erfahrbaren Qualitäten visuell wahrgenommen werden können.

Um tatsächlich die Qualität von Stoffen zu fühlen, wird das traditionelle Hands Off aufgehoben und es kommen in manchen Kleidermodeausstellungen sogenannte Hands-Ons<sup>284</sup> zum Einsatz. Das meint u. a.: Stoffe, aus denen einige der ausgestellten vestimentären Exponate gefertigt sind, gibt es noch einmal extra zum Fühlen. Mit seltenen Ausnahmen wie etwa einer Ausstellung mit dem Titel *Pleats Please* 1990 in Tokio, bei der auf dem Boden angebrachte Plisseestoffe (ohne Schuhe) betreten werden durften (vgl. Miyake/Holborn 1995, 163), sind es vornehmlich die Hände der BesucherInnen, die mit den Materialien in Kontakt kommen. Ob mehrere Stoffbahnen renommierter Schweizer Stickerei-

---

284 Es handelt sich um einen partizipatorischen Ansatz, der in den 1970er Jahren entwickelt wurde, um durch die Integration von Tastobjekten blinde und sehbehinderte BesucherInnen sowie Kinder als neue Zielgruppen für Museen zu gewinnen (vgl. z. B. Jütte 2000; Candlin 2004, 2006 u. 2010, 119ff.).

Unternehmen, die in der Akris-Ausstellung 2006 im Sankt Gallener Textilmuseum aus einer ovalen Öffnung quollen (Abb. 40),<sup>285</sup> oder die wesentlich kleineren Proben etwa in der Vivienne Westwood-Retrospektive 2004 im Victoria and Albert Museum – sie durften angefasst werden. Anders als Materialangaben auf Schildern kann diese Vermittlungsmethode BesucherInnen aktivieren, den direkten Kontakt zu suchen und das Material unmittelbar haptisch zu erleben. Vor allem bei historischen Kleidern, die aus Stoffen gefertigt wurden, die heutzutage anders, kaum noch oder gar nicht mehr hergestellt werden und vielen BesucherInnen entsprechend unbekannt sind, können solche Proben einen wesentlich besseren Eindruck von der Materialität vermitteln, selbst wenn sie nicht so alt wie die vestimentären Exponate sind, die oft hinter Glas gezeigt werden. Als Beispiel dafür sei die Schau *Luise. Die Kleider der Königin* genannt, die 2010 im Schloss Paretz gezeigt wurde. In einem Raum lagen kleine Stoffproben zum Anfassen aus, etwa aus Taft, Batist, Seide – aus denen einige der restaurierten Kleider bestanden, die in den Ausstellungsräumen hinter Glas gezeigt wurden.



Abb. 40: Hands Ons im Bereich „Techne“ in *Akris. Mode aus St. Gallen* (Textilmuseum St. Gallen 2006).

Dorothee King schlägt vor, beim „physischen Erfühlen“ (King 2014, 260) als Rezeptionsmöglichkeit von „Fühlästhetik“ (ebd.) zu sprechen. Diese ergänze die als Einfühlung bezeichnete ästhetische Erfahrung (wie z. B. „den situativen Prozess der Projektion eigener Gefühle“ (ebd., 161) auf Exponate) um ganz konkrete „haptische Erlebnisse“ (ebd.). Unklar ist bislang, wie bei der ‚aktiveren‘ Rezeption durch Hands-On-Exponate die Hierarchie und die zeitliche Aufeinanderfolge unterschiedlicher taktiler Empfindungen ist und wie genau das Zusammenspiel der Hautsinne mit den anderen

---

285 Es handelte sich u. a. um Pailletten von Jakob Schlaepfer, Guipure von Forster Rohner und Broderie Anglaise von Bischoff Textil (vgl. Sieber 2006, o.S.).

Sinneswahrnehmungen wie dem Sehen funktioniert (vgl. Spence/Gallace 2008, 32). Spence und Gallace weisen darauf hin, dass sich Museen ebenso wie die psychologische und neurowissenschaftliche Forschung bislang auf die Mikrostrukturen, v. a. die „surface texture“ (Spence/Gallace 2008, 22) konzentriert hätten und weniger makrostrukturelle Eigenschaften wie die Größe, Form oder Gewicht bei der Erstellung von Hands-On-Exponaten berücksichtigen würden. In den erwähnten Ausstellungen sind es lediglich Materialproben und Stoffbahnen, die berührt werden können, und nicht die vestimentären Exponate selbst. Es handelt sich um flächige Gewebe, wodurch die spezifische Weiterverarbeitung des (textilen) Materials wie bspw. die Form eines Kleidungsstücks, seine Ausdehnung als ‚leere‘ ebenso wie als ‚gefüllte‘ Hülle kaum vermittelt wird. Unklar und buchstäblich ‚unsichtbar‘ bleibt dabei auch, wie der flächige Stoff geschnitten und Teile zu einem Kleidungsstück zusammengefügt wurden. Es sei denn, weitere Exponate wie Entwurfszeichnungen, Schnittmuster, Bilder und Videos (etwa Aufnahmen von Details oder von der Herstellung) oder das ‚fertige‘ vestimentäre Objekt nehmen Bezug aufeinander, wie in der Akris-Ausstellung. Dort wurden in einem Teil des Rundgangs ausgewählte Schritte der Herstellung vom Stoff (der anfass- und fühlbar war) zum Kleid in Szene gesetzt und visualisiert. Zudem konnten auch ‚fertige‘ Kleidungsstücke, die an Torsi und Figurinen gezeigt wurden, berührt werden.

Im Gegensatz zum Umgang mit anderen Alltagsgegenständen wie Geschirr, Werkzeugen als buchstäbliche Hand-Habung, beziehen modische Handlungen häufig weitere Teile des Körpers ein, die von den vestimentären Artefakten jedoch eher berührt werden als dass sie aktiv und absichtsvoll berühren. Hands-On-Exponate von Stoffen begrenzen das Fühlen auf die Hand. Sie stehen in der u. a. philosophischen Tradition, mit der im ausgehenden 18. Jahrhundert die Mannigfaltigkeit der Hautsinne reduziert und unterschieden wurde zwischen passivem, unspezifischem (und nicht objektivierbarem) Hautempfinden und dem aktiven Er-Fassen mit der Hand, der neben dem buchstäblichen körperlichen auch ein intellektuelles Be-Greifen zugestanden wurde (vgl. Benthien 2001, 238). Selbst vollständige Kleiderexponate zum Anfassen ermöglichen meist nur ein Berühren von außen. Denn wie sich der weiterverarbeitete, d. h. zugeschnittene und vernähte oder drapierte Stoff als Kleid (an, auf und mit der Haut) anfühlt, das leibliche Empfinden, wenn man in ihm steckt und umhüllt, eingeengt oder eingeschränkt wird, bleiben häufig ebenso unklar wie das Gefühl von und für Bewegungen, Schwere und Leichtigkeit, Kühle oder Wärme – je nach Expertise und modischer Kompetenz der BetrachterIn. Die eben genannten Qualitäten gehören in der von mir getroffenen Systematik zu den Modalitäten Spüren und Bewegen und deren Sicht-

und Erfahrbarmachung sollen in den entsprechenden Kapiteln vorgestellt und diskutiert werden.

Eine andere Art von Hands On soll abschließend lediglich kurz Erwähnung finden. Es handelt sich um einen interaktiven Bereich in der Berliner Ausstellung *Fashion talks* (Museum für Kommunikation Berlin 2012).<sup>286</sup> Im Bereich „Jeans. Eine moderne Uniform“ lagen auf einer Arbeitsplatte mehrere Jeanshosen und diverse Werkzeuge wie Scheren oder Feilen in unterschiedlicher Stärke, mit denen die BesucherInnen die zur Verfügung gestellten Hosen ‚bearbeiten‘ konnten. Manuell und mit den einfachsten Mitteln ließen sich – so war zumindest die Idee der AusstellungsmacherInnen – ansatzweise jene Effekte erzielen, die bei industriell gefertigten Jeans in aufwendigen maschinellen Verfahren erzeugt werden wie verschiedene Used-Effekte (Abrieb, aufgerissene Stellen). Es handelte sich bei dieser Möglichkeit, berührend mit den Jeans in hautsinnlichen Kontakt zu kommen und sie zu verändern, um eine für die meisten BesucherInnen (in ihrer erfahrenen Rolle als TrägerInnen) eher ungewöhnliche Umgangs- bzw. Handlungsform mit eher spielerischen Zügen. Um eine Simulation der tatsächlichen Verfahren ging es hier nicht, vielmehr stand die (kreative) Bearbeitung und Veränderung des Materials mit den eigenen Händen im Vordergrund.

### **6.3 Texturen. Oberflächen sehend berühren**

Weitere Möglichkeiten, das vestimentäre Material und einige seiner haptischen Qualitäten stärker zur Geltung zu bringen, sind die Präsentation fotografischer Abbildungen, die Verwendung von bewegten Bildern einer Kamera oder vom virtuellen Bild einer Lupe im Dialog mit dem ausgestellten Kleid. Dabei kann der Blick anfangen, zwischen Bild und Kleid zu oszillieren, was das ‚Problem‘ natürlich nicht löst, sprich: das Berührungsverbot wird dadurch nicht aufgehoben. Es bleibt zunächst offen, ob die medialen und materiellen Differenzen zwischen ausgestellttem und abgebildetem Detail tatsächlich überbrückt oder doch eher verschärft werden. Die vorgestellten Präsentationsmittel unterbreiten den BesucherInnen lediglich ein mögliches Angebot, die Aufmerksamkeit auf die materielle Oberfläche zu lenken und wie sehr das gelingt, ist vermutlich sehr von der modischen Kompetenz der BetrachterInnen abhängig. Die ausgewählten Displays zeigen die Ambivalenz des Versuchs, die berührende Hand durch das tastende Auge zu ersetzen. Es steht für den Blick auf die Oberfläche, anstatt diese ‚von außen‘ tatsächlich mit den Händen zu berühren. Um das tastende Auge als (einfühlungs)ästhetische Erfahrung zu präzisieren, beziehe ich mich auf das Konzept der Haptic Vision, das in aktuellen

<sup>286</sup> Andere Interaktiva in der Ausstellung kamen ohne vestimentäre Objekte aus – wie eine Computerstation, an der ein eigenes Karomuster entworfen und ausgedruckt werden konnte.

medienwissenschaftlichen Untersuchungen u. a. dafür verwendet wird, um die Rezeption von fotografischen und Filmbildern im Kino als eine Form des „embodied looking“ (Marks 2002, 7) zu beschreiben. Wie bereits unter 2.4 ausgeführt, rückt bei der „haptic visuality“ die materielle Präsenz in den Fokus. „Haptic looking“, schreibt Laura Marks für Videoarbeiten (und ähnliches gilt m. E. auch für die Betrachtung von Ausstellungsobjekten), „tends to rest on the surface of its objects rather than to plunge into depth, not to distinguish form so much as to discern texture.“ (ebd., 8) In meinen Ausführungen geht es, wie die folgenden Beispiele verdeutlichen, ebenfalls um eine Wahrnehmung der Oberflächeneigenschaften eines vestimentären Materials, sogenannter Texturen wie z. B. visuell unterscheidbarer „Mikroreliefs“ oder „kleinteilige[r] Muster“ (Schawelka 2006, 17). Verbunden ist damit die Frage, ob und wie bei der kombinierten Präsentation von Kleid und Bild, die bereits eine lange Tradition aufweist, Texturen auffällig werden: ob im Bild oder an den Kleiderexponaten selbst.



Abb. 41: Bereich „Textur“ in *Fashioning fashion* (DHM Berlin 2012).

Der Anspruch der Berliner Schau *Fashioning fashion* im Deutschen Historischen Museum, eine größere, gefühlte Nähe (im Sinne von „Intimität“ und „Verbindung“ (Eden 2012, 19)) zwischen BesucherIn und Objekten zu erreichen, ist bereits im Abschnitt 6.1 von mir diskutiert worden. Zunächst mit dem Fazit, dass sich insbesondere im Bereich „Textur“ der Verzicht auf Vitrinen bei den Ganzkörperarrangements negativ auf die Materialwahrnehmung und -erfahrung auswirkte, da die meisten Figurinen auf dem bühnenhaften, hüfthohen Podest zu weit weg von den BesucherInnen standen. Um etwa die im Begleitheft angeführten, teilweise sehr detaillierten Informationen über die Beschaffenheit des Gewebes sowie seiner Fertigung mit eigenen Augen nachzuvollziehen, waren an einigen Stellen an der Raumwand, die die Bühne aus Sicht der BesucherIn an der Rückseite begrenzte, stark vergrößerte Reproduktionen von Farbfotografien angebracht, die

Materialdetails einzelner Exponate zeigten. Das Format der Abbildungen übertraf die Größe der ausgestellten Kleider. Die Aufnahmen bildeten den Hintergrund, vor dem die bekleideten Figurinen so aufgestellt waren, dass das jeweilige Kleidungsstück mit der Seite der BesucherIn zugewandt war, auf der sich das abfotografierte Detail ‚in echt‘ befand. (Abb. 41) Die räumliche Anordnung, das Hintereinander von Kleid und Bild, das sich bei der ‚richtigen‘ (Steh- und Blick-)Position der BetrachterIn vor dem Podest ergab, setzte beides zueinander in Beziehung und erzielte die Wirkung, als würde das Exponat mit seiner Dreidimensionalität aus dem Bild hervortreten. Von der BesucherIn stand das Exponat so weit auf dem Podest entfernt, dass es nicht angefasst werden oder sich ihm anderweitig angenähert werden konnte. Durch diesen (Sicherheits-)Abstand waren viele, v. a. dreidimensionale Details der vestimentären Oberfläche abgesehen von großflächigen Phänomenen (wie bspw. den Watteau-Falten auf der Rückseite einer Robe à la française aus dem späten 18. Jahrhundert) visuell nur schwer zu erfassen. Die Abbildung im Hintergrund versuchte, dem Abhilfe zu verschaffen, indem nicht nur ein Detail des Kleidungsstückes fotografiert und stark vergrößert, sondern dieser Ausschnitt in einem übergroßen Bildformat an die Raumwand angebracht worden war. Wollte man den im Bild dargestellten Ausschnitt am tatsächlichen Objekt wiederfinden, dann hatte die Betrachtung etwas von einem Suchspiel und führte zumindest dazu, die Oberfläche des Exponats – so gut es aus der Entfernung eben ging – abzuscannen und mit den Augen abzutasten.

Im Vergleich dazu konnten in der Ausstellung *Charles James: Beyond Fashion* (Metropolitan Museum N.Y.C., 2014) BesucherInnen mithilfe stark zoomender Kameras den Oberflächen der ausladenden Roben näherkommen. In einem der Ausstellungsräume standen Ballkleider des Modeschöpfers ohne Vitrinen einzeln und leicht erhöht auf großen, schwarzen, kreisförmigen Plattformen. Die Kleider waren von dem Kuratorenteam des Costume Institute, Harold Koda und Jan Glier Reeder, wegen ihrer besonderen Konstruktionsweisen ausgewählt worden. An der Seite eines jeden Podests war ein flacher Bildschirm angebracht, auf dem eine Animation die ‚Bauweise‘ des jeweiligen Kleides veranschaulichte. Die abstrahierte Darstellung der zeitlichen Aufeinanderfolge zeigte, wie Charles James nacheinander die einzelnen Stoffbahnen neben- und übereinander zusammengefügt und angeordnet haben musste. Auf jedem Bildschirm waren im Wechsel diese Animation sowie Aufnahmen in Echtzeit zu sehen, die eine auf einem beweglichen Roboterarm befestigte Kamera von dem jeweiligen Kleid machte. (Abb. 42) Mit ihrem ‚technischen Auge‘ konnte die Kamera dem Material sehr viel näher kommen, als es den realen BesucherInnen (und ihrem

Augenpaar) aufgrund der Anordnung der teilweise sehr ausladenden Rockteile auf den großen, Raum einnehmenden und leicht erhöhten Podesten möglich war. Außerdem bot die technische Apparatur die Möglichkeit des Zoomings, in dem Fall des Zoom-Ins, wodurch sehr feine Details der Materialoberfläche, des Gewebes sowie der Verarbeitung, etwa Nähte, Drapierungen oder Faltungen erfasst und im Bild des Monitors sichtbar gemacht werden konnten. Es war also nicht nur die räumliche Distanz zu den Exponaten, die mithilfe der Kamera überwunden wurde. Zugleich wurden die Grenzen des ‚natürlichen Sehens‘ mithilfe von Zoomtechnik um ein apparatives Sehen erweitert.



Abb. 42: Display in *Charles James. Beyond Fashion* (Metropolitan Museum New York 2014).

Die KuratorInnen Harold Koda und Jan Glier Reeder beabsichtigten mit dieser Inszenierung jedoch nicht, ein stärkeres sinnliches Erleben, etwa im Sinne der Haptic Vision zu evozieren, ein Wirkungspotential, dass diese Präsentationsweise womöglich ebenso zu entfalten vermag. Koda sprach stattdessen von einer „analytical component“, die dafür da war, „tracing out details of the garment“ (Koda/Glier Reeder 2014)<sup>287</sup>. D. h., die Bewegtbilder sollten die Aufmerksamkeit auf besondere, raffinierte, anspruchsvolle Details lenken und letztendlich die Kunstfertigkeit und das Können Charles James‘ veranschaulichen. Lichtstrahlen auf der dreidimensionalen vestimentären Oberfläche markierten den Bereich, der von der Kamera gefilmt und von dem die Aufnahme zeitgleich auf den Monitor übertragen wurde und dort zu sehen war. Das Abstecken des Ausschnitts mit dem Lichtstrahl auf der Oberfläche der Kleider hatte etwas von kühler, nüchterner Technik (ja, fast etwas von einer Vermessung) und stand im Kontrast zu der sinnlichen Wirkung der Aufnahmen, die die Kamera von den Oberflächen machte, während sie von dem Roboterarm geschmeidig hin- und herbewegt wurde.

---

<sup>287</sup> Die Zitate finden sich im Transkript zum Ausstellungsvideo unter <http://www.metmuseum.org/metmedia/video/collections/ci/charles-james-gallery-views>, letzter Zugriff: 8.8.2017.

In beiden angeführten Ausstellungen bot das technische, d. h. das apparativ erzeugte Bild einen näheren Blick, als es in Wirklichkeit auf das vestimentäre Exponat möglich war. Im Gegensatz zum stark vergrößerten Fotoausschnitt waren im Bewegtbild verschiedene Details aus unterschiedlichen Entfernungen zu sehen. Das Besondere dieser Präsentation in *Charles James* war, dass Produktion und Rezeption des Bildes zeitgleich stattfanden und den BesucherInnen außerdem die technische Apparatur und die apparative Anordnung vorgeführt wurden, die die Entstehung des digitalen Filmbildes bedingten. Anders als in *Fashioning fashion* war hier ein direkter Abgleich möglich, wo sich das auf dem Bildschirm gezeigte Detail am Gesamtensemble befand, indem die Kamera den Bereich mit Licht eingrenzte und markierte, den sie gerade filmte. Der Blick der BesucherIn auf das materiell anwesende Kleid wird bei diesem Arrangement u. a. von der Perspektive des Abbildes gelenkt, die stets im voraus festgelegt wurde. Ganz gleich, ob als Fotografie oder als digitales Bewegtbild: gezeigt wird, was von den KuratorInnen für wichtig befunden wird und vermittelt werden soll.

Wichtig scheint mir an dieser Stelle der Hinweis, dass in den eben vorgestellten Weisen der Annäherung das vestimentäre Objekt in seiner dreidimensionalen, materiellen Präsenz wesentlicher Teil der Inszenierung ist und Bezugspunkt bleibt. Karl Schawelka zufolge ist das Nebeneinander von Kleid und technischem Bild nicht einmal eine Konkurrenz. Denn die tatsächliche Beschaffenheit, die Phänomenologie des vestimentären Materials wie etwa seine Oberflächenbeschaffenheit (Textur),<sup>288</sup> ließe sich nicht in ein Abbild transferieren (vgl. Schawelka 2006, 30): Bilder geben (uns) etwas zu sehen, was sie materiell selbst nicht sind, z. B. in den beschriebenen Beispielen vestimentäre Texturen; von denen wir wiederum aufgrund des räumlichen Abstands zu den Objekten ohne das technische Bild – abhängig von der persönlichen modischen Kompetenz – nicht wissen und sehen (können), dass sie so sind. Die Einfühlung in das vestimentäre Exponat kann hier vom technischen Bild gelenkt und beeinflusst werden. Denkbar ist zum einen, dass sich der berührende Blick der BesucherInnen auf das vestimentäre Objekt durch die technische Apparatur intensiviert bzw. durch das Oszillieren verlängert. Zum anderen ist es mindestens genauso möglich, dass sich eine Haptic Vision ausschließlich am Bild vollzieht und dass sich das sichtbare

---

288 Diese Materialeigenschaften (Mikroreliefs, kleinteilige Muster, Bildflecken) seien nicht abbildbar und ließen sich nicht in andere Medien übertragen. Um ihrer gewahr zu werden, sei sowohl die „Realpräsenz des Dings“ als auch die leibliche Anwesenheit des wahrnehmenden Subjekts erforderlich. Das Material sei Teil der phänomenologischen Wahrnehmung (Karl Schawelka nennt es „phänomenologische Beurteilung“ (Schawelka 2006, 24)), die erst durch diese doppelte Anwesenheit erreicht werde. Dabei sei die „Sichtbarkeit“ (ebd., 17) von Texturen abhängig von der Eigenbewegung des Betrachters, die Einfluss darauf habe, aus welchem Blickwinkel und aus welcher Distanz die Wahrnehmung erfolge. Die Betrachterin, der Betrachter erkenne durch Veränderungen seiner bzw. ihrer eigenen räumlichen Position und Perspektive Texturen überhaupt erst als solche (vgl. ebd.).

‚technische Auge‘ (Kamera) und das Bild des Monitors wie in *Charles James* zwischen das tastende Auge der Besucherin und die Kleider schiebt.

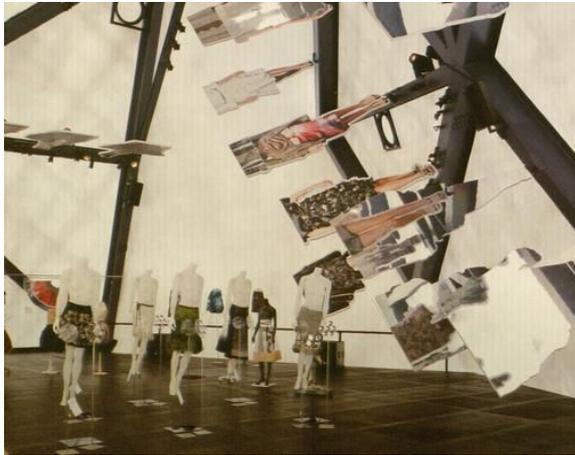


Abb. 43: Installation „Lens“ in *Waist down* (Prada Transformer Seoul 2009).



Abb. 44: Vergrößerungsgläser in „Lens“, *Waist down* (Peace Hotel Shanghai 2005).

Eine andere Strategie als das buchstäbliche Neben- und Hintereinander von Kleid und technischem Bild verwendete die Ausstellung *Waist down – Skirts by Miuccia Prada*,<sup>289</sup> in der speziell angefertigte Lupen und Vergrößerungsgläser zum Einsatz kamen und sich zwischen die Exponate und die Augen der BesucherInnen schoben.<sup>290</sup> Im Bereich „Lens“ waren diese dicht vor einigen der exponierten Röcke gestellt. (Abb. 43) Die Röcke waren weißen, abstrakten, kopflosen Mannequins angelegt worden, die an Halterungen so befestigt waren, dass sie über dem Boden schwebten, wodurch die Röcke sich ungefähr auf Augenhöhe einer erwachsenen BesucherIn befanden. Ganz nah an jedem der in dieser Abteilung gezeigten Röcke befanden sich unterschiedliche Vergrößerungsgläser in zwei Acrylscheiben eingefasst, die ebenfalls an zwei filigranen Ständern befestigt waren. Im Begleitheft hieß es dazu: „Oversized, custom-made glass lenses are directed to one spot to draw attention to the moment on the skirt where the detail can be revealed or identified.“

---

289 Seit 2004 waren die von Miuccia Prada und Kayoka Ota (AMO) kuratierten Arrangements in verschiedenen Prada-Läden, so in Tokio, New York und L.A. sowie in einem Hotel in Shanghai gezeigt worden. Die Shops resp. Teile davon verwandelten sich zeitweilig in Ausstellungsorte, wo die exponierten Röcke nicht gekauft werden können. „It is always situated at a venue that is not an art space.“ (o.A. 2009, o.S.) Im Frühjahr 2009 waren die Ausstellung und die zehn verschiedenen Inszenierungen dann in dem von Rem Koolhaas entworfenen Prada-Transformer in Seoul zu erleben. Für das Ausstellungsdesign war das Studio AMO verantwortlich, das Rem Koolhaas Architekturbüro OMA angegliedert ist. AMO hatte zuvor schon die Innengestaltung von Prada-Shops übernommen sowie Fashion Shows für Prada inszeniert.

290 Eine weitere Sonderausstellung, in der Vergrößerungsgläser zum Einsatz kamen und die auch in einem ‚richtigen‘ Museum gezeigt wurde, war *Malign Muses. When Fashion Turns Back* (2004 im MoMu Antwerpen, kuratiert von Judith Clark; 2005 im V&A unter dem Titel *Spectres. When Fashion Turns Back*) und zwar dort in der Abteilung „A New Distress“.

(o.A. 2009, o.S.) Auch hier wurde der Bereich im Voraus ausgewählt, auf den die BesucherInnen ihre Aufmerksamkeit richten sollen, um dann als „fashion detectives“ (ebd.) die Besonderheit oder Auffälligkeit im Lupenbild wie verschiedene Gewebestrukturen, Stickereien, Pailletten usw. zu entdecken.

Das detailreichere, weil vergrößerte Lupenbild war hier nicht von der Anordnung und dem materiellen Rock losgelöst und neben ihn gestellt. Vielmehr überlagerten sich das virtuelle Lupenbild<sup>291</sup> und die präsente textile Materialoberfläche. (Abb. 44) Genauer: Das virtuelle Lupenbild hob sich als ein vergrößerter Ausschnitt von der tatsächlichen, wahrnehmbaren Textur ab, wobei der Effekt von Dreidimensionalität beibehalten wurde. Rock und Lupe bildeten eine Einheit. Das Lupenbild kann nicht wie das fotografische oder filmische Bild gespeichert und vom fotografierten oder gefilmten Gegenstand räumlich und zeitlich entkoppelt werden. Im Gegensatz zur Fotografie und zum Kamerabild des Monitors ist es an die unmittelbare Präsenz des vestimentären Objektes, sein Hier und Jetzt gebunden, das sich von dieser speziellen optischen Vergrößerungsvorrichtung nicht entfernen oder zu weit von ihr angeordnet sein darf, sollen Oberflächenstrukturen erfolgreich zu sehen gegeben werden. Doch nicht nur die räumliche Nähe zwischen Rock und Lupe ist, damit dies gelingt, entscheidend, sondern auch jene zwischen Display und wahrnehmender BesucherIn. Der gezeigten, vergrößerten Texturen kann man nur gewahr werden, indem eine bestimmte räumliche Distanz unterschritten und eine Position eingenommen wird, aus der sich im ‚richtigen‘ Winkel auf das Lupenbild schauen lässt, ohne dass dieses verzerrt erscheint.

Damit unterscheidet sich eine Inszenierung wie „Lens“ von der Objekt-Bild-Präsentation, wie sie in *Fashioning fashion* in der Abteilung „Textur“ zu finden war. Anders als die auf beliebige Formate vergrößerbaren Detailaufnahmen, die den großen räumlichen Abstand zu den BesucherInnen überbrücken und entkoppelt vom Kleid Details zu sehen geben, holen die Vergrößerungsgläser die BetrachterIn näher an die Exponate heran. Zwar schiebt sich Glas zwischen das Objekt und die BetrachterIn, doch in gänzlich anderer Art und Funktion als etwa Vitrinen (siehe Abschnitt 6.1). Denn anders als die gläserne Vitrine, die als Raum im Raum v. a. das Berührungsverbot anzeigt und darüber hinaus idealerweise nicht weiter ‚stört‘, fokussiert die Lupe auf einen Ausschnitt und auf die Oberfläche des Materials und verspricht, tiefer in die Materie einzudringen.<sup>292</sup> Sie schiebt sich deutlich zwischen Kleid und

---

291 Merkmal des virtuellen Bildes ist, dass es nicht auf einem Schirm, d. h. Bildträger, abgebildet werden kann.

292 Die nächste ‚Stufe‘ wäre das mikroskopische Bild, das das mit dem bloßen Auge selbst bei größter Nähe Nichtsichtbare in die Sichtbarkeit bringt. Mir ist keine Kleidermodeausstellung bekannt, die mit Mikroskopen einen Blick auf die Details vestimentärer Materialien ermöglichte. Lediglich in Museen mit anderen Ausrichtungen, wie etwa dem Textil- und Industriemuseum Augsburg, können die Eigenschaften einzelner Fasern sowie Gewebestrukturen kleinster Stoffproben unter dem

Besucher und verändert – anders als der Blick durch einfaches Fensterglas – die Wahrnehmung. Obwohl die Vergrößerungsgläser damit locken, ‚mehr‘ vom Objekt und seiner Oberfläche zu sehen, vermitteln ihre virtuellen Bilder nicht zwingend ein ‚Gefühl‘ für die hautsinnlichen Modalitäten oder Qualitäten. Statt eines einfühlenden Sehens ist es dem Auge der BetrachterIn genauso gut möglich, sich bspw. auf winzig kleine Farbflecken zu konzentrieren, womit die Wahrnehmung stärker zu dem tendieren würde, was in Laura Marks Terminologie einer „optical visuality“ (Marks 2002, 3) anstatt einer Haptic Vision entspricht.

Die drei gewählten Beispiele und die an ihnen vorgestellten Inszenierungsformen zeigen, wie unter Einhaltung des Berührungsverbots die Aufmerksamkeit auf die materiellen Oberflächen der Kleider gelenkt werden und mithilfe technischer und virtueller Bilder deren Eigenschaften für die Augen sichtbar gemacht werden können. Haptic Vision bzw. taktile Visualität wird bei den besprochenen Strategien jedoch vorrangig am Bild und nicht an den vestimentären Objekten selbst erfahren, obwohl es sich um Eigenschaften handelt, die für das bloße Auge durchaus sichtbar wären, jedoch ab einer bestimmten Distanz zum Exponat an diesem visuell nicht mehr erfasst werden können. Denn nicht nur „Text“ (worum es mir jedoch nicht geht), sondern insbesondere auch Bilder „können Details erläutern, mit deren Hilfe der Betrachter quasi in die Mode eindringen“ und „Verstecktes der Kleidermode verständlich und sichtbar machen“ (Rasche 2012, 119), wie Adelheid Rasche resümiert. Um Texturen zu erkennen, gibt ein einfühlendes Schauen oder eine einfühlungsästhetische Erfahrung nicht per se anwesenden vestimentären Exponaten den Vorzug, sondern ebenfalls jenen (Bild-)Medien, die Details aus einer größeren Nähe veranschaulichen. Dabei handelt es sich um eine Nähe, der häufig ein anderer Blickwinkel zugrunde liegt als der, den die BesucherInnen tatsächlich einnehmen.

#### **6.4 fest, transparent, ... – Weitere Materialeigenschaften sichtbar gemacht**

Während im vorangegangenen Kapitel Präsentationsweisen vorgestellt wurden, die an den vestimentären Exponaten bestimmte Oberflächeneigenschaften hervorheben können wie „Mikroreliefs“, aber auch „kleinteilige Muster“ und „Bildflecken“ (Schawelka 2006, 17), stehen nun andere Eigenschaften im Fokus wie die Festigkeit oder Dichte eines vestimentären Materials. Diese Merkmale wurden bereits kurz im Abschnitt 6.2 genannt, wenn sie mithilfe von Stoffbahnen oder -proben als Hands Ons direkt erfahren werden: indem etwa das Material mehr oder weniger nachgiebig darauf reagiert, wenn es mit der Hand ‚zusammengeknüllt‘ wird; oder wenn es zwischen Fingerspitzen genommen wird und neben

---

Mikroskop untersucht werden.

Texturen seine Dicke sowie die Dichte des Gewebes gefühlt werden kann. So etwas ohne die Möglichkeit zu berühren und außerdem an ‚fertigen‘ Kleidungsstücken und noch dazu stillgestellt zu zeigen, auch dafür gab es in den letzten Jahren immer wieder einige experimentelle Arrangements und kreative Lösungen.<sup>293</sup>



Abb. 45: Im Hintergrund der Bereich „Socle“ in *Waist down* (Prada Transformer Seoul 2009).



Abb. 46: Links im Hintergrund der Bereich „Glowing“ in *Waist down* (Prada Transformer Seoul 2009).

Im Bereich „Socle“ der bereits erwähnten Ausstellung *Waist down* wurden Prada-Röcke gezeigt, deren „material [...] is actually so solid that they can stand up by themselves. These skirts are displayed like multi-colored sculptural busts on top of pure white socles, which, complimenting the paradox of the skirts, are not massive or heavy but light-weight and flexible.“ (o.A. 2009, o.S.) Je nach Steifheit des Materials sowie der Materialmenge, aus der die einzelnen Röcke bestanden, sahen einige aus wie abgelegte Stücke und zu Stoffhaufen getürmt. (Abb. 45) Eine Überlappung ergab sich in diesem Punkt insofern zum Spüren (also zum Gefühl, in einem Kleidungsstück zu stecken), als dass ein rigides, unnachgiebiges Material sich nicht oder nur kaum an den Körper, der es trägt, anpasst, sondern so starr ist, dass es möglicherweise einengt. Die verschiedenen Festigkeiten des Materials wurden nicht nur dadurch hervorgehoben, dass die Röcke ohne sichtbare Unterstüztung stabil, jeder auf einem eigenen weißen Sockel standen. Der Sockel, der sie ‚hervorhob‘, machte aufgrund seiner eigenen materiellen Verfasstheit, die der eines festen, unverformbaren Präsentationsmittels widersprach und Verformungen zuließ, doppelt auf die Materialeigenschaft „Festigkeit“ aufmerksam. „Made from rectangular foam blocks painted with white polyurethane paint, the socles deform when pressed by the visitors and then quickly regain their sharp geometric form.“ (ebd.) Es fand eine interessante

---

293 Um zu zeigen, wie schwer oder leicht ein vestimentäres Objekt ist (also das Gewicht/die Masse), sind bewegte Installationen (siehe 7.2) wesentlich besser geeignet, so dass die entsprechenden Beispiele dort vorgestellt werden.

Umkehrung/Verkehrung des Hands-Ons-Prinzip statt: Während die eigentlichen Exponate, nämlich die Röcke, nicht angefasst werden durften, konnte das Hilfsmittel, das sie ausstellte und hervorhob, berührt werden und machte indirekt auf den genannten Materialaspekt aufmerksam.

Die Dichte eines Materials ist teilweise an seiner Transparenz bzw. Opazität visuell erkennbar, d. h., wie viel oder wenig Licht es durchlässt. Es handelt sich also eigentlich um eine optische Eigenschaft, die jedoch Rückschlüsse auf seine hautsinnliche Qualität zulässt. Ebenfalls in der Prada-Ausstellung *Waist down* wurden im Bereich „Glowing“ Röcke von Innen beleuchtet. (Abb. 46) Dafür waren sie Mannequins angelegt worden, denen man den ‚oberen Bereich‘ (sprich: Torso und Kopf) abgenommen hatte und die somit lediglich aus dem Hüftbereich und Beinen bestanden. Zwischen Mannequinfragment und Rock waren Lampen angebracht worden, die über einen Fußschalter von den BesucherInnen an- und ausgeknipst werden konnten. Erst ihr Licht brachte bestimmte Eigenschaften in die Wahrnehmung, „[s]ometimes drawing attention to slits or openings in the skirts, sometimes the seeming density of a fabric“ (ebd.). Umgedreht wurde auch hier ein wesentlicher gestalterischer Aspekt, nämlich dass üblicherweise Exponate durch Spotlights von Außen in Szene gesetzt werden. Bei den meisten vestimentären Objekten geschieht das jedoch häufig mit den entsprechenden Vorsichtsmaßnahmen und Auflagen. Die Möglichkeit in der Prada-Schau, die Röcke, war das Licht angeknipst, wie große Lampenschirme leuchten zu lassen, ist darauf zurückzuführen, dass das Projekt unabhängig von einer Museumsinstitution, ihren Beständen und Räumlichkeiten war.

### **6.5 Exkurs: „Order matters“**

Am ersten Beispiel skizziere ich, wie konzeptionelle Kriterien zur Anordnung der vestimentären Objekte einen entsprechenden Schwerpunkt auf das Material setzen können. An einem zweiten Display, dem bereits besprochenen Kleid im „Cabinet of Curiosities“ der Schau *Savage Beauty. Alexander McQueen*, erläutere ich, wie die Inszenierung frühneuzeitlicher Wissens- und Schauräume auf einer Metaebene das Berühren als Erkenntnismöglichkeit thematisieren kann; seine mangelnde Umsetzung jedoch zugleich auf den wesentlichen Unterschied zu früher hinweist.



Abb. 47 u. 48: Räume in *Alaïa. Azzedine Alaïa im 21. Jahrhundert* (NRW-Forum Düsseldorf 2012).

So kann in Ausstellungen die Anordnung der vestimentären Exponate etwa an den Materialien orientiert sein, aus denen diese gefertigt wurden, im Unterschied z. B. zu einer chronologischen Aufstellung oder anderen thematischen Gruppierung etwa nach Inspirationsquellen, Farben, oder vestimentären Formen.<sup>294</sup> Ein solches Ordnungsprinzip, das das Material in den Mittelpunkt rückte, lag der 2012/13 im Groninger Museum (Groningen) und anschließend im NRW-Forum Düsseldorf gezeigten Sonderausstellung *Alaïa. Azzedine Alaïa im 21. Jahrhundert* zugrunde. In der von Mark Wilson kuratierten und gestalteten Schau wurden vor allem Kleider und Mäntel, die der Modeschöpfer Alaïa in den letzten zehn Jahren entworfen hatte, entsprechend ihres Materials auf die in verschiedenen Farben gestrichenen Räume verteilt. Die Materialien waren: Samt, Pelz, Wolle, Baumwolle, Leder und andere Tierhäute sowie Chiffon und Strick. Ausgewählte Kreationen – in keinem Raum mehr als zehn – wurden ohne Vitrinen, auf minimal erhöhten, weißen Podesten, die unterschiedliche geometrische Formen hatten, an transparenten Hohlformen (siehe auch Abschnitt 5.3 und die Abb. 17-19) gezeigt. In jedem Raum waren die weißen Podeste unterschiedlich zueinander ausgerichtet, bspw. zentral in der Raummitte positioniert (Abb. 47), scheinbar lose verteilt oder an den Raumwänden aneinandergereiht (Abb. 48). Es war trotz der Podeste größtenteils möglich, den gezeigten Objekten mit den Augen nah zu kommen und die Textur, teilweise auch die Verarbeitung der Materialien zu Kleidungsstücken (etwa Schnitte, Faltungen, Raffungen usw.) wahrzunehmen. Aufgedruckt auf jeder der Plattformen war der Hinweis „Do not touch“ sowie die Angabe, aus welcher Kollektion das auf ihr stehende Exponat stammte. Auf weitere Beschriftungen wie Objekt- oder Raumtexte, auf Abbildungen, Videos sowie andere Medien und Exponate wurde in den Haupträumen verzichtet, zumindest in der Düsseldorfer Aufstellung.<sup>295</sup>

294 Die Klassifikation nach Materialien rührt historisch betrachtet aus den (frühen) Kunstgewerbemuseen und ihren Mustersammlungen (vgl. Taylor 2004).

295 In Düsseldorf wurden einige vestimentäre Exponate im Treppenhaus des Obergeschosses präsentiert. Von dort aus gelangte man in einen abgedunkelten Raum mit einer Videoprojektion, die die ausgestellten Kleider an lebendigen Models bei einem Defilee zeigte.

Überwiegend visuell, wie über die unterschiedlichen Wandfarben oder die Podestformen, wurde deutlich, dass sich die Räume verschiedenen Themen widmeten. Durch die gleiche Podestform, teilweise auch durch die Auswahl gleicher Kleidungsstücke (Roben, Jacken/Mäntel) wie auch der gleichen Farbe der Exponate war offensichtlich,<sup>296</sup> dass innerhalb eines Raumes ‚irgendwie Zusammengehöriges‘ versammelt war. Es wurde über die dominanteren visuellen Gestaltungselemente lediglich indirekt auf das Material (und damit auf das Physisch-Stoffliche sowie das Haptische, vgl. Wagner 2001, 867) als Verbindendes der Exponate eines Raumes aufmerksam gemacht. Dabei sind die Unterschiede zwischen den Materialien nicht nur visuell, sondern vor allem auch haptisch erfahr- und erfassbar – eine Möglichkeit, die in der Schau nicht weiter genutzt und ausgebaut wurde, sondern auf die Haptic Vision beschränkt blieb.

Das zweite Beispiel ist das „Cabinet of Curiosities“ in der Ausstellung *Alexander McQueen. Savage Beauty*, aus dem ich unter 5.5 bereits ein einzelnes vestimentäres Objekt und dessen Inszenierung besprochen habe. Nun soll es um die räumliche Anordnung gehen, die auf den ersten Blick bereits mit der Bezeichnung als Kuriositätenkabinett resp. Kunst- und Wunderkammer benannt ist. Museumsgeschichtlich versierten BesucherInnen mögen zudem damit verknüpfte, historische Rezeptionsmodi einfallen. Zitiert wird die sammelnde und ausstellende Vorform des modernen Museums (siehe Abschnitt 4.1): das Prinzip der ‚Welt in der Stube‘, des Makrokosmos im Mikrokosmos und die vielfältigen Bezüge (nicht immer sind es offensichtliche Analogien!) zwischen den versammelten und ausgestellten Dingen, die noch keine Aufteilung in Spezialbereiche erfahren haben. Die McQueen-Ausstellung griff nicht nur begrifflich, sondern ebenfalls inszenatorisch die Idee von den Kunstschränken auf, interpretierte sie zeitgenössisch und präsentierte dabei sehr übersichtlich in den unterschiedlich großen Regalen bekleidete Mannequins, eingelassene Screens mit Videos von Defilees, Kopf- und anderen Schmuck sowie Accessoires, die vom Kurator Andrew Bolton als „ten iconic moments“ (Bolton 2011b)<sup>297</sup> im Schaffen McQueens bezeichnet wurden. (Abb. 49)

---

296 Teilweise hatten die Kleidungsstücke einer Abteilung auch die gleiche Farbe. So wurden in der Baumwoll-Abteilung ausschließlich weiße Kleidungsstücke und in der Wollabteilung nur schwarze Mäntel gezeigt.

297 Zitiert nach dem Transkript auf <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/video/>, letzter Zugriff: 12.12.2016.



Abb. 49: „Cabinet of Curiosities“ in *Alexander McQueen. Savage Beauty* (Met New York 2013).

Nun ist im gesamten Ausstellungswesen der Rückbezug auf diese Präsentationsform schon seit ein paar Jahren en vogue. D. h.: Über jene um Rekonstruktion bemühte Projekte wie etwa das Kunst- und Naturalienkabinett der Franckeschen Stiftungen in Halle hinaus wird sie als ästhetisches und epistemologisches Konzept zitiert, um bspw. mit der White Cube-Ästhetik zu brechen; oder auf einer Meta-Ebene gegenwärtige museale Sammlungspraktiken zu reflektieren; oder um Dingen zu einer stärkeren Wirkung zu verhelfen (vgl. Bredekamp 2015; Mauriès 2011, 210ff.). Es mag somit nichts Ungewöhnliches haben, nun auch in einer Kleidermodeausstellung Entsprechendes zu finden.<sup>298</sup> Häufig wird dabei auf das Überbordende, das räumliche Versammeltsein des für das moderne Auge Unzusammengehörigen rekurriert, um etablierte Seh- und Dingordnungen zu stören. McQueens Kunstkammer-Inszenierung wirkte im Vergleich zu vielen anderen Installationen der letzten Zeit geradezu gezähmt. Das Auge verlor sich nicht in und zwischen den hier einzeln stehenden Objekten. Es bleibt zudem fraglich, ob das zustande kam, was Bredekamp als „Interobjektivität“ (Bredekamp 2015, 56) bezeichnet; ob über den jeweiligen „iconic moment“ (und die ausgewählten Exponate) hinaus „ihre weiten Bezüge blitzen“ (ebd.) ließen.

Was bei vielen der zeitgenössischen Kunstkammerversionen, so auch im „Cabinet of Curiosities“, unberücksichtigt und verboten bleibt, sind die multisensorischen Rezeptionsmöglichkeiten, die sich den wenigen auserwählten BesucherInnen in den historischen Vorbildern vom 16. bis 18. Jahrhundert eröffneten. So auch, dass früher das

---

<sup>298</sup> Auch die Dries van Noten-Ausstellung *Inspirations* 2014 im Musée des Arts Décoratifs, kuratiert von Pamela Goblin, bezeichnet sich als Kuriositätenkabinett. Das meinte jedoch weniger ein offensichtliches gestalterisches Zitieren, sondern die komplexen, v. a. grenz- und genreübergreifenden Bezüge zwischen den ebenfalls ausgestellten Anregungen aus Kunst und Design, High und Low Culture und den Entwürfen und Kollektionen van Notens (vgl. Scorzin 2015, 243).

Anfassen der Objekte erlaubt war. Wenn vor gut dreihundert Jahren galt, „[that] touch functioned to correct the misconception of sight“ (Classen 2005, 277), so kann auch heutzutage die Möglichkeit, Exponate zu berühren, genau dazu dienen: Kleider zu erfahren, die sich anders anfühlen als sie aussehen und damit auch BesucherInnen auf die Grenzen der eigenen modischen Kompetenz zu stoßen. Der Labor- und damit Experimentiercharakter der Kunstkammer geht in vielen zeitgenössischen Adaptionen verloren und die Displays werden zu dem, was der historische Typus „keinesfalls nur [war:] betrachtbare Archive kostbarer Objekte“ (Bredenkamp 2015, 51). Gewiss, es ist ein gravierender Unterschied, ob sich vor 300 Jahren eine überschaubare und ausgewählte Gästeschar den Dingen näherte (und es schlichtweg noch keine anderen Besucher gab) oder ob über 600 000 BesucherInnen innerhalb weniger Monate eine Ausstellung wie *Savage Beauty* im Met besuchen. Insofern berührt die museal aufbereitete und hier stark ästhetisierte Präsentationsform „Wunderkammer“ das Berührungsverbot kaum. Zwar stehen die beschränkenden aktuellen Rezeptions- und Erkenntnismöglichkeiten in Diskrepanz zur zitierten frühneuzeitlichen Anordnung und ihrer eigentlich experimentell-performativen Erkenntnispraxis – doch das fällt heute kaum jemanden auf.

## 7. Bewegen. Interaktionen zwischen Körper und Kleid zeigen

Der Eindruck, dass es sich bei musealisierten Kleidermoden um etwas Totes, Unheimliches oder Unvollständiges handle, wird u. a. dadurch evoziert, dass die vestimentären Objekte ‚still-gestellt‘ sind – ob hinter Vitrinenglas, auf Podesten, an Ersatzkörpern oder als leere Hüllen. So schreibt etwa Elisabeth Wilson über ausgestellte Kleidung im Museum: „Without movement they [the clothes, K.W.] became oddly abstract and faintly uncanny.“ (Wilson 1992, 15) Und mit Lou Taylor ließe sich präzisieren: „The issue of fabric weight and texture in movement is another major design characteristic lost in static display, where the impact of extra heavy or very fine fabric movement is completely and inevitably lost.“ (Taylor 2002, 26) Dadurch, dass dynamisierte Kleidungsstücke und Modekörper fehlen, können viele Präsentationsformen in Museumsausstellungen zumindest die Aufmerksamkeit darauf lenken, wie Kleidung außerhalb des Museums erlebt wird – nämlich *anders*, und zwar in Bewegung und meistens in Interaktion mit einem Körper, von dem entsprechende Impulse ausgehen, die sich auf das Kleidungsstück übertragen und vice versa.<sup>299</sup>

So möchte ich noch einmal in Erinnerung rufen, was Bewegen als „Kategorie der Wahrnehmung“ (Schlittler/Tietze 2013a, 10) umfasst, insbesondere bezogen auf das Hautsinnliche, das einen erfahrbaren Teilaspekt von Bewegung darstellt. Wie Christoph Allenspach in seinem Aufsatz „Mode und Kinästhetik. Das Kleid als Bewegung und in Bewegung“ betont, seien „Bewegungsverläufe [...] grundlegende Elemente der Inszenierung des Kleides und damit des tragenden Körpers“ (Allenspach 2013, 161). Und weiter: „Das Kleid ist insofern ein *Bewegungsding*, als dass es bewusst in subjektiver, phänomenaler Erfahrung, räumlich und zeitlich verortet, d. h. in Bewegungsverläufen, dargeboten und erfahren wird.“ (ebd., Kursivierung i. O.) Die Wahrnehmung des vom Körper dynamisierten und in unterschiedliche, vorübergehende Formen gebrachten Kleides sowie auch des Modekörpers ist Teil alltäglicher Erfahrungen sowohl von TrägerInnen als auch von BetrachterInnen.

Aufgrund der Beschaffenheit der meisten vestimentären Materialien, v. a. ihrer „ausgeprägte[n] Nachgiebigkeit und Dehnbarkeit“ handle es sich bei Kleidung um etwas, „das seine [...] sinnliche Wirkung in und mit Bewegung wohl am stärksten entfaltet“ (Schlittler/Tietze 2013a, 7). Bewegung wird durch raum-zeitliche Veränderungen der beiden

---

299 Dass es sich dabei stets um ein Wechselverhältnis handelt, bei dem auch das Kleidungsstück ebenso auf den beweglichen Körper, der es trägt, wirkt und Bewegungsmöglichkeiten eröffnet und einschränkt, wird häufig vernachlässigt. Gertrud Lehnert erfasst und beschreibt in ihrem Konzept vom Modekörper neben anderen auch dieses Moment der wechselseitigen Bedingtheit von Bewegungen (vgl. z. B. Lehnert 2013, 52 u. 56; siehe außerdem den Sammelband von Schlittler/Tietze 2013b).

Materialitäten der Kleidermode, nämlich Körper und Kleid, erleb- und wahrnehmbar, und zwar nicht nur visuell. Im unmittelbaren Kontakt kann sie auch hautsinnlich gespürt werden. Gundula Wolter spricht von „Kleidermetamorphosen“, die sowohl „intrinsisch“ durch ein „Sich-Bewegen in Kleidern“ als auch extrinsisch, also durch „äußere Einflüsse“ (Wolter 2013, 87) wie z. B. Wind, ausgelöst würden. Diese Formveränderungen in Zeit und Raum können nicht nur visuell, sondern auch hautsinnlich erfahren werden. Bewegen stellt somit streng genommen keine ‚monosensorische‘ Kategorie dar, sondern etwas, das eher einer Schnittstelle entspricht. Die hautsinnliche Modalität Bewegen (bzw. der hautsinnliche Anteil daran) ließe sich v. a. für die TrägerIn auch als eine spezifische Form des Spürens beschreiben, d. h., selbst ‚in‘ den Kleidern zu stecken und die Körper-Kleid-Interaktion (in ihren Qualitäten) als bewegte zu erleben. BetrachterInnen nehmen diese ‚bewegte Seite‘ hingegen eher wahr, indem sie sich, so bleibt zu vermuten, stärker in den gesamten oder Teile des Modekörper einfühlen, anstatt wie beim Spüren primär Identifikation oder Befremden mit dem Ersatzkörper als Gegenüber zu erleben. Die Aufmerksamkeit der ZuschauerIn kann bei einem bekleideten Körper in Bewegung zudem auf die „Nachgiebigkeit und Dehnbarkeit“ des Materials (und somit u. a. auf dessen Bewegungsqualitäten) gelenkt werden. (etwa beim Volant, vgl. Pravica 2015). Gleichwohl sie ständig „präsent“ (Allenspach 2013, 162) seien, würden diese Wahrnehmungen und Erfahrungen im Alltag eher „beiläufig“ (ebd.) geschehen. Damit zählen die eigenleibliche Erfahrung ebenso wie die Rezeption bewegter Kleider und Modekörper als Außenstehende(r), so möchte ich ergänzen, ebenfalls zu den eher impliziten modischen Kompetenzen. Im Folgenden geht es um den Blick von außen auf Modekörper und Kleider, die so inszeniert sein können, dass sie Bewegungsmomente andeuten. Angedeutete oder tatsächliche Bewegungsverläufe können von den ZuschauerInnen visuell wahrgenommen und in einer Art motorischer Einfühlung erlebt werden. Bei einer solchen ästhetischen Erfahrung richtet sich der Blick auf das Objekt (Modekörper) und es wird in der „Anschauung die Lust des Bewegungsgefühls erregt“ (Fontius 2001, 131).<sup>300</sup>

Die Analyse ausgewählter Ausstellungsinszenierungen vermag zu zeigen, dass jeweils unterschiedliche Strategien gefunden werden können, von denen die einen eher ästhetische Erfahrungen im Sinne des Spürens nahelegen, die anderen hingegen stärker die Aufmerksamkeit auf das Bewegungsmoment selbst lenken. Letztere fokussieren, so ist anzunehmen, weniger die Ersatz- oder die fehlenden Körper *in* den vestimentären Exponaten (siehe Abschnitt 5.1 u. 5.3), sondern den Modekörper, indem sie Interaktionen

---

300 Als eine von drei Arten der Einfühlung wird diese motorische von Robert Vischer bereits 1873 beschrieben (vgl. Fontius 2001, 129 u. 131).

zwischen Körper und Kleid sowie die räumlichen und v. a. die zeitlichen Dimensionen seiner Aufführungen zeigen oder andeuten. Häufig sollen Videos von Modenschauen helfen, „giving some indication of the garment on a moving figure“ (Horsley 2014, 88). Mein Interesse richtet sich jedoch auf die Inszenierungen der vestimentären Artefakte sowie der materiell anwesenden Modekörper und untersucht, inwiefern es gelingen kann, diese Modalität an und mit ihnen zu zeigen. Bei den unterschiedlichen Präsentationsweisen kann es sich sowohl um ikonische als auch um performative Zeigegesten handeln. Oder ein Dazwischen, wozu die häufig anzutreffende Gestaltung gehört, bei der die bekleideten Mannequins Posen einnehmen und so still gestellte, eingefrorene Momente zeigen, die auf Bewegungsabläufe und Handlungen rekurrieren. Posen sollen somit nicht nur die Wirkung erzielen, die Puppen lebendiger erscheinen zu lassen, sondern sie suggerieren ebenso die Bewegung des jeweiligen Modekörpers durch Zeit und Raum. Inwiefern das Gestaltungsmittel Pose eine Einfühlung in puncto Hautsinnlichkeit nahelegen kann (d. h. den Modekörper als bewegten zu sehen), diskutiere ich im Abschnitt 7.1.

Der Einwand Joanne Entwistles und Elisabeth Wilsons gegenüber Kleidern im Museum, „[that] displays cannot tell us how a garment moved when on the body, what it sounded like when it moved and how it felt to the wearer“ (Entwistle/Wilson 1998, 111), sollte m. E. inzwischen insofern relativiert werden, dass Installationen eben diese Momente in Szene setzen und performativ zeigen können, ohne andere Rezeptionsmöglichkeiten dadurch auszuschließen – etwa zugleich auf die technischen Umsetzungen zu verweisen. Bestimmte Bewegungsarten und -qualitäten wie das Rotieren oder Schwingen wurden in einigen Fashion Exhibitions durch kreative Gestaltungslösungen in die Wahrnehmung der BesucherInnen gebracht, wie ich an ausgewählten Installationen im Abschnitt 7.2 erläutere. Abschließend gehe ich unter 7.3 auf die seltene Strategie ein, vestimentäre Exponate an lebendigen Models und damit in Bewegung vor- und aufzuführen. Im Rahmen der *Fashion in Motion*-Reihe des V&A wurden auf ganz unterschiedliche Weise an lebendigen Models auch die Bewegungsqualitäten verschiedener Designs in Szene gesetzt.

### **7.1 „Frozen“: Posen**

Momente dieses Wechselspiels von Kleid und Körper oder Andeutungen dieser, wie Allenspach es nennt, „interaktive[n] Bewegungsdynamik“ (Allenspach 2013, 165) finden sich auch in Kleidermodeausstellungen. Sie können Teil der Inszenierungen selbst dann sein, wenn die vestimentären Objekte in den meisten Fällen dreidimensionalen Körpern angelegt sind, denen die Fähigkeit zur Eigendynamisierung fehlt, wie Torsi, speziell angefertigten Hohlformen, den sogenannte Moulds, realistisch oder abstrakt gestalteten Teil- oder

Ganzkörperfigurinen. Dabei handelt es sich um eine etwas andere Strategie als die unter 5.1 beschriebenen Verfahren, allerdings häufig mit einem ähnlichen Ziel wie diese: Der tote bekleidete Ersatzkörper soll lebendiger wirken und für einen kurzen Moment diese Illusion erzeugen. Im Unterschied zu den Körpersurrogaten und deren teilweise realistischer Nachahmung von Haut, Gesicht und/oder Stimme geht es im Folgenden jedoch stärker um die Erscheinung und die Wirkung des gesamten Modekörpers im Verhältnis zu Raum und Zeit, d. h. die Illusion von Lebendigkeit qua Bewegung. Dazu, wie dieser Eindruck erweckt werden könne, schreibt Sara K. Schneider: „This illusion would be achieved by suggesting movement through pose [...]“ (Schneider 1995, 82)<sup>301</sup> So lautet die Hypothese für diesen Abschnitt: Die Positionen und Haltungen von Rumpf, Gliedmaßen und Kopf beeinflussen über den Puppenkörper hinaus das Erscheinungsbild des Modekörpers, u. a. auch, als wie dynamisch er von den RezipientInnen wahrgenommen und erfahren wird.



Abb. 50 u. 51: Posierende Mannequins in *Akris. Mode aus St. Gallen* (Textilmuseum St. Gallen 2006). Ein Beispiel, das diesen Unterschied zwischen dem Realismus des Ersatzkörpers und der Bewegungsimpression des Modekörpers verdeutlicht, sind die weißen stilisierten Schlappi-Mannequins, die in der bereits erwähnten Ausstellung *Akris* 2006 im Sankt Galler Textilmuseum verwendet wurden. Dass sie menschenähnlich wirkten, lag u. a. an der Anatomie und den Proportionen ihrer Körper. Zu ihrer Stilisierung und Artifizialität trugen hingegen die weiße Farbe ihrer Oberfläche, die lediglich angedeuteten und nicht weiter ausgestalteten Gesichtszüge sowie die fehlenden Frisuren bei. Die angelegten Kleider schienen deswegen auch nicht so sehr die Funktion zu haben, die Puppenkörper zusätzlich zu vermenschlichen. Vielmehr erzeugten die Haltungen, in die Körperteile wie Arme und Hände, Beine und Füße, Kopf und Rumpf gebracht worden waren, den Eindruck von Modekörpern in verschiedenen erkenn- und deutbaren Handlungen und Interaktionen. (Abb.

<sup>301</sup> Was Sara K. Schneider hier über die Pose bei Schaufenstermannequins schreibt, findet als Strategie ebenfalls Anwendung bei Bildern von ‚bewegten‘ Körpern, etwa in Modezeichnungen oder -fotografien.

50 u. 51) Besonders die Mannequins im Treppenhaus waren so in Position gebracht worden, dass ihre Körperhaltungen mit dem umgebenden Raum und den Handlungen, die in diesem Raum für gewöhnlich ausgeführt werden, korrespondierten. Auf dem Treppenabsatz ‚machte‘ eine Schläppi-Puppe einen großen Vorwärtsschritt und ihre Beine spannten den Rock auf, mit dem sie bekleidet war. Eine andere schien in einem langen Abendkleid mit Schleppe die Treppe hinunterzuschreiten, sich am Geländer festzuhalten und für einen Moment innezuhalten. Für beide traf zu, was Sara K. Schneider auch bei Mannequins als „performers“ (Schneider 1995, 2) in Schaufenstern festgestellt hat: „[The mannequin] appears to be about to act or to have just acted.“ (ebd., 7)<sup>302</sup>

Eine derartige Inszenierung ist auch ein Beispiel für das, was Jeffrey Horsley als performative Körperrepräsentation in Fashion Exhibitions bezeichnet: „representing the body through implied action or dramatization“ (Horsley 2014c, 81). Dazu würden auf der Ebene der Gestaltung „the position, grouping and gesture of the mannequins“ (ebd.) gehören.<sup>303</sup> Von Interesse ist in diesem Kapitel zur Bewegung, wie der Eindruck von Dynamik und Statik durch entsprechende Körperhaltungen evoziert wird, etwa durch Geh- und Schrittbewegungen, das Stehen oder Sitzen (vgl. Bieling 2008, 88 u. 115f.). Es geht weniger darum, die Positionen einzelner Gliedmaßen in ihrer „mimetischen Vielfalt“ (ebd., 94) zu untersuchen. Kritisch erörtert werden soll im Folgenden auch, ob Ganzkörpermannequins und Figuren, die aus mindestens einem Torso und oberen und/oder unteren Gliedmaßen bestehen, tatsächlich den Eindruck erwecken – und hier sei noch einmal Elisabeth Wilson zitiert –, sie seien „turned as if to stone in the middle of a decisive movement“ (Wilson 1992, 15). Dieses Erstarren, Stillstellen oder ‚Einfrieren‘ meint das Herauslösen eines Moments aus Bewegungsabläufen und es liegt zunächst nahe, von einer Pose zu sprechen.<sup>304</sup> An dieser häufig anzutreffenden Präsentationsweise, nämlich der posierenden Puppe,

---

302 Wie schon in den Ausführungen zu den Mannequinkörpern unter 5.1 erwähnt, so gibt es auch nur sehr wenige Analysen, die deren ‚Körpersprache‘ berücksichtigen. Schneider (1995) und Bieling (2008) konzentrieren sich ausschließlich auf Mannequins in Schaufenstern von Läden und Kaufhäusern. Weil es u. a. historisch und ästhetisch viele Überlappungen zwischen diesem Raum der Mode, seinen Displays und den Fashion Exhibitions gibt, werden Überlegungen aus diesen Arbeiten hier einbezogen. Als Element der Kleidermodepräsentation sind Posen bisher am ehesten in den Bildmedien Modezeichnung und Modefotografie untersucht worden (z. B. Holschbach 2007; Fashion Theory 2017), jedoch kaum in performativen Praktiken wie Modenschauen (vgl. Kühl 2015a; Weilandt 2016).

303 Um die Kinesis der Puppen zu untersuchen, schlägt Tom Bieling u. a. folgende Kriterien vor: Bewegungsverhalten (Gestik, Mimik, Körperhaltung) und Bewegungsausrichtung (Ausrichtung der Körperachse, Blicke, Berührungen) (vgl. Bieling 2008, 74ff.).

304 Zur Pose im Allgemeinen vgl. u. a. Craig 2003; Holschbach 2006; Brandstetter/Brandl-Risi/Diekmann 2012; Brandstetter 2007 u. 2012.

interessiert mich, wie Posen ‚funktionieren‘ und welche Wirkung(en) sie entfalten – zunächst allgemein und schließlich bezogen auf das Bewegen und seinen hautsinnlichen Anteil.<sup>305</sup>

Mit dem Begriff Pose wird ebenso wie mit dem Begriff Geste „ein körperliches (Sich-)Zeigen“, d. h. „[e]in Zeigen des Körpers und ein Zeigen mit und durch den Körper“ (Brandstetter/Brandl-Risi/Diekmann 2012, 7) bezeichnet.<sup>306</sup> Eine Pose unterscheidet sich von Gesten oder Gebärden hauptsächlich dadurch,<sup>307</sup> dass es sich bei ihr um eine „Pause“, eine „Unterbrechung *in* der Bewegung“, den „Moment einer Erstarrung“, ein „Innehalten in der Bewegung“ (ebd.; kursiv i. O.) handelt. Deswegen sei die Pose „in der Umspringzone zwischen Bild und Theater“ (ebd.), zwischen Ikonischem und Performativen anzusiedeln.<sup>308</sup> Vorläufer dieser ästhetischen Strategie des ‚Freeze‘ und seiner Theoretisierung finden sich bspw. in G. E. Lessings Aufsatz *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie* aus dem Jahr 1766. Darin thematisiert Lessing u. a., welche Möglichkeiten die Raumkünste Malerei und Bildhauerei überhaupt hätten, um Zeit und Handlungen darzustellen. Und rät: „den prägnantesten [Moment oder Augenblick, K.W.] [zu] wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird“ (Lessing 1962, 198).

Ähnlich verhält es sich mit einigen Mannequinposen, bei denen es den BetrachterInnen gelingt, die Bewegungs- oder Handlungssequenz und/oder das Narrativ imaginär zu ‚komplettieren‘. Die innegehaltene Bewegung eines Körpers kann bspw. deswegen ein besonders prägnanter Moment sein, weil er im Bewegungsverlauf selbst nur von kurzer Dauer ist und dabei entweder besonders auffällt oder eher unscheinbar, vielleicht sogar unsichtbar bleibt. Herausgelöst kann er außerdem von großer Instabilität und/oder Anstrengung gekennzeichnet sein. Das Gehen etwa hat seinen (und für den Körper) instabilsten und damit vielleicht auch dramatischsten Moment am Ende eines Schrittes und vor Beginn des nächsten, also dann, wenn sich das Gewicht in der offenen Schrittstellung vom belasteten hinteren auf den unbelasteten vorderen Fuß verlagert.<sup>309</sup> Das wirkt sich auf

---

305 Zugleich scheinen Mannequins und fragmentarische Körper in Kleidermodeausstellungen einzelne Merkmale zu hinterfragen, die der Pose allgemein zugeschrieben werden (oder zumindest auf Ambivalenzen und Grenzbereiche des Posing hinzuweisen) – etwas, worauf ich im Folgenden ebenfalls eingehen werde.

306 Etwas weiter fasst Susanne Holschbach Posen, nämlich als „Haltungen und Gesten, die eine Handlung bzw. einen Gefühlszustand einer Person zur Darstellung bringen sollen“ (Holschbach 2006, 42f.).

307 Obwohl ich damit eine Unterscheidung nahelege, sind die Grenzen bzw. Übergänge zwischen Pose und Geste vielmehr fließend. Zur Geste siehe z. B. Egidi 2000; Märtens 2008; Boehm 2012.

308 Ähnlich formuliert Sara K. Schneider für das Mannequin: „mannequin displays link the image of the body to a tacit action“ (Schneider 1995, 7).

309 Erstmals gelang es der Chronofotografie Ende des 19. Jahrhunderts, Bewegungsabläufe fotografisch zu erfassen, d. h., sie in Einzelbildern sicht- und darstellbar zu machen. Aufgrund der geringen Belichtungszeit waren auf den Bildern jeweils Körperhaltungen zu sehen, die im Bewegungsfluss von so kurzer Dauer sind, dass sie dem menschlichen Auge wegen seiner Trägheit

den gesamten Körper und seine Haltung aus, um das Ungleichgewicht im Moment des Umschlagens auszutarieren. (Wie überhaupt beim Gehen der gesamte Körper beteiligt ist und in Bewegung gerät. Am offensichtlichsten ist vielleicht die Pendelbewegung der Arme.) So schafft ein „Freeze“ oder ein „Hold it!“ dieses Moments bei aller Statik wahrscheinlich eine größere Dynamik zu erzeugen und zu vermitteln als die Darstellung anderer Gehmomente, z. B. beim Losgehen oder wenn das Spiel- das Standbein passiert und sich beide Arme an der Körperseite befinden. Insofern erzielen einige Mannequins in der Akris-Ausstellung aufgrund ihrer Pose, die den „prägnantesten“ Augenblick einer Bewegung zeigen, eine dynamischere Wirkung als andere, die bspw. stehende und sitzende Haltungen einnehmen.

Dramatisierungen solcher Bewegungsfragmente wie dem Gehen sind in Fashion Exhibitions jedoch eher selten anzutreffen. Wesentlich üblicher ist es, Mannequins in Posen zu bringen, die bereits aus außermusealen Kontexten als Posen bekannt sind. D. h., die dort als kürzere oder längere Bewegungspausen aufgeführt oder dargestellt werden, etwa in Modenschauen: So gehört beim Defilee außer dem Gang der Models über den Laufsteg dazu, an einer bestimmten Stelle des Catwalks (wie am Ende einen langen Runways) zu stoppen und für das Publikum, v. a. jedoch für die Fotografinnen eine kurze, festgelegte Zeit zu posieren und sich den Blicken und Kameras darzubieten, bevor mit einer Drehung der Rückweg eingeleitet wird.<sup>310</sup> Die bekleideten Körper der lebendigen Models erstarren, um in der Performance für einen Moment buchstäblich sowie im übertragenen Sinne (sprich: in einem anderen Medium) auf Dauer zum Bild zu werden.<sup>311</sup> Hier kulminiert die Pose – häufig ist es eine kontrapostische Haltung – in einem Sich-Ausstellen für den Blick eines/einer anderen (vgl. Brandstetter/Brandl-Risi/Diekmann 2012, 12f.).

Ebenso wie der Gang über den Laufsteg Veränderungen unterworfen war und ist, ist es auch der Moment des Posierens für das Publikum und die Fotografinnen. D. h., Haltungen oder Stellungen von Armen, Händen, Beinen, Füßen, Rumpf und Kopf variieren ebenso wie die Dauer der Pose (vgl. Kühl 2015a). Sie können beeinflusst vom jeweiligen ‚Zeitgeist‘, von den vestimentären Objekten und deren Grad an Bewegungsfreiheiten, den Vorstellungen

---

entgehen. Erst in dem ‚Still‘ des fotografischen (Ab)Bildes wurden sie erkennbar und zugleich zur Pose. Beliebte ‚Motive‘ für die Serien waren in der Anfangszeit verschiedene Gangarten von Mensch und Tier (vgl. z. B. Frizot 2003; Mayer 2013, 143ff.).

310 Der Moment ist insofern zentral, als dass es eben diese Aufnahmen sind, die die weitere Vermarktung des Outfits als Ware anstoßen und prägen.

311 Zusammen mit den nachfolgenden Ausführungen werden erneut die wechselseitigen Einflüsse deutlich, diesmal rund um die Pose: das Puppengleiche (oder die „Verpuppung“, Bieling 2008, 57) der Models besonders im Moment des Freeze während der Performance auf dem Catwalk; sowie die Pose als anthropomorphisierende Strategie, eine Bewegungsillusion an artifiziellen statischen Körpern zu erzeugen.

und ‚Botschaften‘ der DesignerInnen, den Model- und den Modekörpern sein. (Unter 7.3 stelle ich ein Beispiel aus der Reihe *Fashion in Motion* vor, das die Historizität von Modenschauweisen zur Aufführung brachte.) Möglich sind ebenfalls Brüche mit tradierten Modeposen, etwa als Strategien bei Fashion Shows mit queerer Mode (vgl. Weilandt 2016).



Abb. 52 u. 53: Catwalk mit Mannequins in *The Fashion World of Jean Paul Gaultier* (Musée des Beaux-Arts Montreal 2011).

Bereits seit den 1970ern haben Fashion Shows und ihre lebendigen Models Einfluss auf die Posen der Mannequins in Schaufenstern (vgl. Schneider 1995, 58; Munro 2014, 175). Sie werden inzwischen auch von ihren ‚StellvertreterInnen‘ in Ausstellungen imitiert – u. a. dann, wenn die Inszenierung das klassische Defilee zitiert wie z. B. in *The Fashion World of Jean Paul Gaultier* im Bereich „Punk Cancan“. (Abb. 52 u. 53) Über das ca. 15 Meter lange und 3 Meter breite Podest wurden auf einer Schiene etwa 15 weiße kreisförmige Plattformen transportiert, auf denen die Mannequins standen. Die Plattformen waren in regelmäßigen Abständen zueinander angeordnet und ‚bewegten‘ die Mannequins auf der einen Seite an die Spitze des Laufstegs und auf der anderen wieder zurück, wobei sie ohne Unterbrechung (lediglich ab und an ruckelnd) ihre Kreisbahnen zogen. Die Inszenierung erinnerte dadurch zunächst an den Abschluss einer Modenschau, wenn – wie bei einer Parade – noch einmal alle Models dicht hintereinander über den Laufsteg gehen. Im Fall der Gaultier-Ausstellung waren es jedoch nicht die Entwürfe einer bestimmten Kollektion, sondern ein buntes Potpourri, ein ‚Best Of‘. Die bekleideten Mannequin-Körper waren auf ihren einzelnen Plattformen so in Stellung gebracht worden, dass ihre Haltungen Momente des Posierens für das Publikum und die Kamera zeigten, anstatt sie bspw. in eingefrorenen Geh- bzw. Schrittbewegungen auszustellen, die der Bewegung ihrer Körper über den Laufsteg stärker entsprochen hätten. Obwohl die Posen der Ersatzkörper das Still-Stehen variierten (v. a. bei den Armhaltungen), zeichneten sich fast alle durch eine kontrapostische Stellung der Beine aus – wie sie auch lebendige Models in dem Augenblick oft einnehmen. Der Kontrapost ist eine idealisierte Körperdarstellung, die seit der griechischen Antike bei Plastiken angewendet wurde und diesen u. a. mehr Lebendigkeit verleihen sollte, und zwar durch die

Darstellung des Gegensatzes von Be- und Entlastung, Aktivität und Ruhe qua Stand- und Spielbein (vgl. Scholz/Holtschoppen 2007).

Anders als die meisten Models auf den Laufstegen, bei denen vielfach eine „Verkürzung des Innehaltens der Pose“ (Brandstetter/Brandl-Risi/Diekmann 2012, 11) zu beobachten sei, verkörpern Mannequins in Ausstellungen oder in Schaufenstern in Perfektion/Vollendung, was lebendige Menschen in Posen verharrend kaum über eine längere Dauer vermögen: die „Arrettierung“ bzw. die „Bildwerdung“ (ebd., 16).<sup>312</sup> Offen bleibt zunächst, ob die Pose – um Kippfigur zwischen Theater und Bild zu sein – eines lebendigen Menschen als DarstellerIn bedarf, ob es ein (wahrnehmbares) Vor und ein Nach der „Nichtbewegung“ (ebd., 8) geben muss. Oder ob gilt, dass, wenn „der Körper in der Pose [...] ein Artefakt“ (ebd.) ist, das ohnehin schon artifizielle, tote Mannequin das dreidimensionale Still, d. h. Standbild perfekt verkörpert?

Bereits die beiden Beispiele aus *Akris* und *The Fashion World of Jean Paul Gaultier* weisen darauf hin, dass Posen Zitatcharakter haben. Es sind, wie Brandstetter, Diekmann und Brandl-Risi pointieren, „Nachstellungen eines kulturellen Bilderrepertoires“ (ebd., 8; kursiv i. O.), das keine „Originale“ (ebd.) und deswegen auch keine Kopien kennt, sondern zugespitzt formuliert nur „Déjà-Vus“, „Klischees“ und „unscharfe Reproduktionen“ (vgl. ebd., 14). Was Gabriele Brandstetter über die Posen in Modenschauen und in der Modefotografie schreibt, dass diese „stereotyp [...] und unendlich variantenreich“ (Brandstetter 2012, 42) seien, trifft auch auf die Ersatzkörper in Schaufenstern und Fashion Exhibitions zu. Mögen markante, charakteristische Züge eines Menschen an einer unbelebten Figur nachgebildet werden, so „entindividualisiert“ und „entpersönlicht“ (Brandstetter/Brandl-Risi/Diekmann 2012, 12) die Pose. Nehmen wir die Pose eines Mannequins in einer Ausstellung wie der Retrospektive über Jean-Paul Gaultier, die einen Moment aus einer realen Modenschau in der Vergangenheit nachstellt und zitiert. Etwa das animierte Mannequin, dessen Gesicht Coco Rocha nachempfunden ist. (Abb. 54 u. 55) Die gewählte Pose bezieht sich sehr konkret auf Coco Rochas Auftritt in der Fashion Show zur Mermaids-Kollektion Frühjahr/Sommer 2008, bei dem sie zum Abschluss des Defilees mit den korallenförmigen Krücken ein Stück über den Laufsteg ging. (Abb. 56) Zugleich ist die Inszenierung des Modekörpers, seiner Gestaltung und seiner Haltung bereits in der Fashion Show zitathaft

---

312 V. a. in der Performance-Kunst findet ein Spiel mit dem Aus-der-Pose-Fallen statt. Dafür lässt bspw. Vanessa Beecroft (Model-)Posen in extremer zeitlicher Verlängerung, d. h. über mehrere Stunden von PerformerInnen vor- und aufführen (vgl. Brandstetter/Brandl-Risi/Diekmann 2012, 11; Brandstetter 2012, 43). Ein weiteres Beispiel ist die inzwischen weniger populäre Praxis, in Schaufenstern Live Models in die Rolle von Mannequins schlüpfen zu lassen und das Unbelebtheit möglichst lang und perfekt auszuführen (vgl. Schneider 1995, 43ff.).

und rekurriert z. B. auf Darstellung von Meerjungfrauen ebenso wie auf Bilder von kriegsversehrten Veteranen.<sup>313</sup> Auch die anonyme Gehende mit ihrem weit ausladendem Vorwärtsschritt im Treppenhaus der Akris-Ausstellung ist das Klischee einer Gehenden. Bei ausladenden Gehbewegungen oder dem Hinunterschreiten einer Treppe handelt es sich um klassische Bildtopoi in der Modefotografie. Viele der in den Fotografien dargestellten herausgelösten Körperhaltungen dienten zunächst in der Schaufenster-, später dann auch in der Ausstellungsgestaltung bei der Positionierung von Mannequins als Orientierung (vgl. Schneider 1995, 20f). Es handelt sich ebenfalls um eine mehrfache Übersetzung, zunächst in das Medium Fotografie und aus diesem in einen dreidimensionalen artifiziellen Körper.



Abb. 54, 55 u. 56 (v.l.n.r.): Zwei Ausstellungsmannequins als Coco Rocha in *The Fashion World of Jean Paul Gaultier* und das Model Coco Rocha während des Finales bei der Modenschau.

Am Gestaltungsmittel Pose werden zudem noch einmal die unterschiedlichen Herangehens- und Sichtweisen von VertreterInnen der Dress Museology und jenen der Fashion Museology deutlich. Eine zentrale Forderung ersterer ist die zeitliche Übereinstimmung von Kleid und Pose. D. h., auch die Körperhaltung des Ersatzkörpers müsse ‚zeittypisch‘ sein und zum ausgestellten Kleid ‚passen‘ (vgl. Taylor 2002, 38f.). Das Ideal seien „lifelike, period-oriented mannequins posed with the correct stance, hair and cosmetics“ (ebd., 41).<sup>314</sup> V. a. in modehistorischen Ausstellungen finde diese Forderung auch aktuell noch oft Berücksichtigung, wie Jeffrey Horsley feststellt (vgl. Horsley 2012, 253). So werde bei der

313 Modenschauen sind selbst eine zitathafte Praxis, die nicht nur auf ihre eigenen (Bewegungs)Rituale verweisen, sondern deren aufwendige Szenografien sich seit geraumer Zeit häufig verschiedenster Künste, Fiktionen usw. bedienen (vgl. z. B. Silbermann 2012; Kühl 2015a u. 2015b). Werden die Modekörper in spektakulären Settings zur Aufführung gebracht, sind die dazu ‚passenden‘ (und das heißt häufig stereotypen) Bewegungen und Haltungen der Models, ihre Mimik und Gestik ebenso wichtig, um die gewünschte Atmosphäre hervorzubringen. In Ausstellungen wird das Zitathafte bspw. dann deutlich, wenn zusätzlich zu den posierenden Mannequins deren ‚Vorbilder‘ mitgezeigt werden, bspw. Videos oder Fotografien von den entsprechenden Defilees.

314 Als erste hat Diana Vreeland bewusst mit dem Imperativ gebrochen, Kleid und Pose müssten zeitlich kongruent sein, indem sie historische Kleider gängigen Schaufenstermannequins in zeitgenössischen Posen anlegte. Die fehlende historische Akkuratess wurde damals und wird teilweise auch heute noch sehr kritisch gesehen (vgl. z. B. Steele 2008; Palmer 2008a).

Positionierung der Mannequins historisches Bildmaterial zur Hilfe genommen oder gleich mitausgestellt (ebd.). Es diene dann, so Adelheid Rasche, „als Ergänzung zur Aussage des Originalkostüms“ (Rasche 1998, 219). Die von Lou Taylor und anderen geforderte historische Akkuratess des Ersatzkörpers einschließlich der ‚korrekten‘ Pose ist eine spezifische Vorstellung und Methode, die ihre eigene Fiktionalität und Konstruiertheit selten mitreflektiert oder expliziert.

Mannequins stellen Kleidung aus. Zugleich zeigen sie sich in ihrer spezifischen Materialität und konstituieren zusammen mit vestimentären Objekten einen Modekörper. Welche Auswirkungen können die Posen, in die sie gebracht werden, darauf haben, wie RezipientInnen sie wahrnehmen? Posen lenken die Aufmerksamkeit (vgl. Brandstetter 2012, 42) und „ziehen den Blick auf sich“ (Brandstetter/Brandl-Risi/Diekmann 2012, 7). Sie sind Eyecatcher. Dabei geht es bei Weitem nicht nur um die Frage, die sich von der Betrachtung von Schaufenstermannequins auf deren Verwandte in Ausstellungen übertragen lässt, und zwar: „Did the mannequin stand in a pose that made physical sense to the viewer?“ (Schneider 1995, 82) Posierenden Körpern wird oft zugeschrieben, übertrieben oder gekünstelt auszusehen. Das mag mitunter daran liegen, dass die Stellungen einzelner Körperteile tatsächlich hypertrophiert, z. B. über-dehnt, über-dreht oder über-streckt dargestellt sind – zumindest relational zu etablierten Körperbildern.<sup>315</sup> Häufiger mag jedoch gelten: Etwas, das in einer Bewegungssequenz nur einen kurzen Augenblick dauert, entfaltet über längere Zeit stillgestellt aufgrund der Arrettierung ebenfalls eine dramatischere Wirkung und wird möglicherweise als ‚unnatürlich‘ empfunden.

Welche ästhetische Erfahrungen können Posen bei den BetrachterInnen möglicherweise auslösen? „Mannequins – even when placed in unaccustomed postures and situations – seem to invite an anthropomorphic projection that whatever they appear to be doing, they *are* doing.“ (Schneider 1995, 67) Eine etwas präzisere Beschreibung dieser Projektion gibt die Einleitung des Sammelbandes *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*. Dort heißt es: „Es ist der Blick des Betrachters, der animiert und in affektive Bewegung übersetzt, was in der Pose scheinbar zur Ruhe gekommen ist.“ (Brandstetter/Brandl-Risi/Diekmann 2012, 7) Besonders offensichtlich ist das bei Posen, die einen markanten Moment einer körperlichen Handlung zeigen. Das Davor und das Danach kann von den BetrachterInnen imaginativ – und auf der Bedeutungsebene mitunter auch narrativ – vervollständigt werden

---

315 Zu hinterfragen wäre m. E. Sara K. Schneiders Feststellung: „The more outrageous, extended, unambiguous the pose, the more ‚realistic‘ it was taken to be [...]“ (Schneider 1995, 82).

(vgl. Schneider 1995, 119). Bei hinzuimaginierten Bewegungen handelt es sich also lediglich um den „Effekt des Blicks eines anderen“ (Brandstetter/Brandl-Risi/Diekmann 2012, 12).<sup>316</sup>

Weitere Strategien, um qua Dramatisierung Bewegungseffekte zu erzielen sind: Posen, die das Mannequin in Interaktion mit Dingen zeigen oder die Gruppierung mehrerer Mannequins u. a. so, dass zwischen ihnen durch Blickrichtungen, Berührungen usw. Interaktionen und Beziehungen angedeutet werden (vgl. Schneider 1995, 97f.; Horsley 2014c, 90). Doch es trifft nicht auf jedes in eine Haltung gebrachte Mannequin zu, was z. B. Sara K. Schneider schreibt: „[the mannequin] appears to be about to act or to have just acted“ (Schneider 1995, 7). Posen können, müssen jedoch nicht zwingend die Illusion von Bewegung evozieren. Eine weitere Strategie sei es, Mannequins in eine solche Haltung zu bringen, die auch real für eine längere Zeit ohne sichtbare Bewegung sein kann – etwa zu liegen oder zu sitzen – und so einen stärkeren Realitätseffekt zu erzielen. So schreibt Erving Goffman in einem Aufsatz mit dem Titel „Gender Advertisement“: „[I]t looks natural to be still in a naturally still position.“ (Goffmann zitiert nach Schneider 1995, 82) Am ehesten mag das für Mannequins in einigen liegenden Positionen gelten, die in Kleidermodeausstellungen jedoch sehr selten anzutreffen sind. Etwas häufiger sind sitzende Figuren, die weniger einen Bewegungs-, sondern vielmehr einen Handlungsmoment zeigen und die körperliche Praxis des Sitzens in klischeehafter Form (Stichwort: übereinander geschlagene Beine) ausführen und zeitlich ins ‚Unnatürliche‘ ausdehnen.<sup>317</sup>

Ähnlich wie zunächst Modezeichnungen und später dann auch Modedefotografien, Modenschauen und Schaufenster zeigen die Ersatzkörper in Ausstellungen, wie Kleider idealerweise zu tragen seien und v. a. die Posen stilisieren und typisieren (vgl. Holschbach 2006, 256).<sup>318</sup> Was können Posen zudem von dem zeigen, was mich hier besonders

316 Susanne Holschbach hebt eine viel allgemeinere Wirkmächtigkeit von Posen für bzw. auf das Subjekt hervor, die die ästhetische Projektion (von innerer auf äußere Bewegung) hinter sich lässt: Die Pose „als Resultat eines Bildes, das so oft auf den Körper projiziert worden ist, dass das Subjekt beginnt, sich sowohl körperlich als auch psychisch mit ihm zu identifizieren.“ (Holschbach 2006, 42) Damit ist gemeint, sich in vorgegebene Bilder ‚einzupassen‘, sich diesen anzuverwandeln, was als Mimikry zu bezeichnen sei (vgl. ebd.).

317 So saßen z. B. in der Akris-Ausstellung einige Schläppi-Mannequins auf Stühlen Norman Cherners (Abb. 51). Stärker kontextualisierenden Charakter hatten in der Abteilung „Punk Cancan“ (*The Fashion World of Jean Paul Gaultier*) die an einer Längsseite dem Laufsteg gegenüber sitzenden Mannequins und stellten die prominente Front Row bei den Fashion Shows dar. In der Yves Saint Laurent-Ausstellung 2010 im Petit Palais (kuratiert von Florence Muller, szenografiert von Nathalie Crinière) zeigte ein Display mehrere Mannequins in identischer Sitzhaltung: übereinander geschlagene Beine, abgespreizte Hand am Knie, eine für die 1960er ‚typischen‘ Pose, wodurch die ausgestellten Kleider v. a. zeitlich kontextualisiert wurden.

318 Über die zitathaften Anklänge an Situationen der Vor- und Aufführung sowie an bestimmte Epochen hinaus sind viele Posen geschlechtlich konnotiert und stereotyp, wie etwa das Sitzen mit übereinander geschlagenen Beinen als weiblich gilt. Zur geschlechtlichen Inszenierung von Schaufensterpuppen mittels Körpersprache (u. a. Posen) siehe Bieling 2008; zum Verhältnis von Heteronormativität und Pose in der Modedefotografie vgl. Holschbach 2007 sowie Weilandt 2016 zum

interessiert, nämlich spezifische, mit den Hautsinnen erfahrbare Interaktionen zwischen Körper und Kleid, die auf das Bewegen oder Bewegt-Werden Bezug nehmen? Der Fokus kann bspw. darauf liegen, dass das Kleid eine eigene Form und Materialität hat, die auf den Körper der- oder desjenigen wirken, die oder der es trägt. Besonders offensichtlich ist dies bei enger Kleidung, die unmittelbar auf der Oberfläche der Mannequinkörper aufliegt, und zwar an den Partien, die besonders beweglich und/oder bei Bewegungen involviert sind. In der Pariser Ausstellung *Alaïa* des Musée de la Mode im Palais Galliera zeichnete sich unter den Rockteilen einiger Kleider ein leicht gebeugter Oberschenkel samt Knie ab. (Abb. 57) Durch die angedeutete kontrapostische Haltung wurde so der Einfluss des Kleides auf den Körper und vice versa sichtbar. In diesem direkten Kontakt zeigten sich die Eigenschaften des Materials sowie dessen Verarbeitung, besonders die enge Schnittführung im Rockteil. Während Enge v. a. an der Interaktion von Körper und Kleid durch angedeutete Bewegung visualisiert werden kann, wird Weite (wie bspw. ausladende Roben) nicht ausschließlich am Körper-Kleid-Verhältnis und entsprechenden Posen sichtbar, sondern in der Interaktion des Modekörpers mit dem umgebenden Raum (vgl. Lehnert 2001a).



Abb. 57: Mannequins in *Alaïa* (Musée de la Mode de Paris 2013/14).

Eingefrorene Körperhaltungen sind ebenfalls Ausdruck, Appell und übernehmen eine kommunikative Funktion: „Posen sprechen; sie sprechen an, sie zeigen und adressieren“ (Brandstetter/Brandl-Risi/Diekmann 2012, 7). Im Fall der Mannequins in Ausstellungen bleibt jedoch unklar, welche Botschaften ihre Posen mitteilen (können) – über ein Verweisen auf sich als Pose hinaus. Denn es fehle Posen, so schreiben Brandstetter, Brandl-Risi und Diekmann, aufgrund der medialen Sprünge, intermedialen Verflechtungen sowie der „Zirkulation“, d. h. „einer unendlichen Vervielfachung der Variationen von bestehenden Modellen und Grundmustern“ (ebd., 19) eine eindeutige Ordnung. Somit seien Posen nur

---

Queering klassischer Modeposen.

schwer kategorisierbar (vgl. ebd.), anders als etwa Gesten (vgl. Märtens 2008).<sup>319</sup> Es überwiegen bei ihnen eher Einschätzungen, wie realistisch, übertrieben, skulptural sie seien bzw. wirkten (vgl. z. B. bei Horsley 2012).

Posen ahmen nach. Auch für sie gilt ein „mimetisches Prinzip“ (Bieling 2008, 21), aber zu einem anderen Zweck als die unter 5.1. analysierten Gestaltungsprinzipien der Körper. Für mein Erkenntnisinteresse nach einer möglichen Dynamisierung/dynamischen Wirkung ist vor allem die Mimesis von körperlich ausgeführten Handlungen (vgl. Bieling 2008, 88) relevant. Die Pose als ästhetische Kategorie gewinnt an Bedeutung, indem sie als Pause, als eingefrorener Moment aufgrund ihrer klischeehaften, zitationellen Praxis das Davor/Danach der Handlung bzw. der Bewegung in der Imagination der BesucherInnen evozieren kann. Während im Diskurs um und über die Pose v. a. der mediale Shift (Fotografie) Berücksichtigung findet, ist es beim Mannequin ein materieller Shift, durch den die Pose perfektioniert, d. h. arretiert wird: ein dreidimensionaler Körper, der aufgrund seiner Artifizialität so verfasst ist, dass ihm die dauerhaft scheinende Arretierung gelingt. Doch mit der Perfektion und der Dauerhaftigkeit wird zugleich eine Grenze berührt, da ein Kunstkörper nicht auf der Kippe steht und nicht in der Lage ist, aus der Pose zu fallen und zurück in die tatsächliche Bewegung zu kommen. Dadurch ist die Funktion der Pose bei diesen Körpern eine eklatant andere als beim Paradebeispiel des Posing, nämlich dem Tableau Vivant: anstatt „*das Lebendig-(sich)-Totstellen*“ (Brandstetter 2012, 46) ist es quasi ein Tot-sich-lebendig-Machen.

Die Inszenierungen posierender Puppen in Fashion Exhibitions bewirken allerdings selten, dass deren angedeutete Bewegungen und Handlungen bei BetrachterInnen eine Einfühlung in mögliche „Kleidermetamorphosen“ (Wolter 2013) zu evozieren vermögen. Dafür sind es zu selten eingefrorene Momente bewegungsintensiver Handlungen. Anders als es Elisabeth Wilson behauptet („turned as if to stone in the middle of a decisive movement“), handelt es sich oft um bereits aus außermusealen Kontexten bekannte „Stills“. Eine einfühlungsästhetische Erfahrung, wie ich sie zu Beginn des Kapitels als motorisches Einfühlen beschrieben habe, wird durch die Re-Inszenierung eingefrorener Momente oder ruhender Positionen wie dem Sitzen kaum nahegelegt. Das Bewegen oder Bewegt-Werden von Kleidungsstücken und Modekörpern können Ausstellungsmannequins in solchen Posen

---

319 Zumindest stehe ein umfassender Versuch bislang noch aus (vgl. Brandstetter/Brandl-Risi/Diekmann 2012). Für die Fotografie heißt es bei Brandstetter, Brandl-Risi und Diekmann, dass es v. a. ihr gelänge, die „konstitutive Iterativität und Imitabilität der Pose“ (ebd., 18) zu zeigen, wodurch für dieses Medium eine „Geschichte der Posen“ (ebd.) skizziert werden könne.

kaum vermitteln oder zumindest nur sehr viel begrenzter als etwa Modefotografien. Dass BesucherInnen aus der Anschauung ableiten können, wie sich vestimentäre Objekte auf der Haut anfühlen würden, wären sie tatsächlich in Bewegung, ist eher unwahrscheinlich. Erleben BesucherInnen es dennoch, ist es weniger Wirkung der Inszenierung, sondern sind es vielmehr ihre individuellen modischen Kompetenzen.

## **7.2 Rotieren, Schweben, Hüpfen, Pendeln, Defilieren – Bewegte Installationen<sup>320</sup>**

Neben der im vorigen Kapitel analysierten Strategie, Bewegungen qua Posen anzudeuten, gab es in einigen Modeausstellungen Installationen, die Kleider bei dem zeigten, was sie ‚taten‘, nämlich in Bewegung zu sein. Ungewöhnliche Lösungen, das Stillstellen zugunsten performativer Zeigegesten aufzuheben, und ihre teilweise erfindungsreichen technischen Umsetzungen sorgten dafür, dass sich die vestimentären Exponate ‚wirklich‘ bewegten.<sup>321</sup> Dabei handelte es sich häufig um Bewegungen wie Drehen, Pendeln oder Hüpfen, die Ähnlichkeit damit hatten, als würden sie von einem lebendigen Körper ausgelöst, der in ihnen ‚steckte‘. Dies war bei keiner der Installationen der Fall, bei denen entweder Körpersurrogate mit dem Kleid zum bewegten Modekörper verschmolzen; oder ein Ersatzkörper in den bewegten Kleidern fehlte und es sich bei ihnen um dynamisierte leere Hüllen handelte, that „seem to have a life of its own“ (Schneider 1995, 142).<sup>322</sup>

Für ein erstes Beispiel sei noch einmal das Projekt *Waist down – Skirts by Miuccia Prada* angeführt, das sowohl in ausgewählten Prada-Stores als auch in der Ausstellung im Prada-Transformer in einer Installation ausgewählte Röcke in Bewegung zeigte. So waren im Bereich „Spinning“ einige Röcke an Deckenventilatoren angebracht, die nur noch aus dem Rotor bestanden und denen das Laufrad, d. h. die Blätter fehlten. (Abb. 58)

---

320 Einzelne Beispiele der folgenden Analysen habe ich aus meiner unveröffentlichten Magisterarbeit (Weise 2011) und einem Aufsatz (Weise 2012) übernommen und für die hier diskutierte Fragestellung überarbeitet.

321 Einige der hier vorgestellten Ideen haben ihre ‚Vorläufer‘ in der Schaufenstergestaltung oder der Installationskunst.

322 Es geht im Folgenden ausschließlich um ausgestellte Kleider sowie um ‚materiell‘ anwesende Modekörper, die sich in irgendeiner Form in Bewegung befinden und so präsentiert werden. Deswegen vernachlässige ich Inszenierungen von statischem Kleid in Kombination mit (Bewegt)Bildern ebenso wie die bereits unter 5.1 beschriebenen Effekte, qua vermeintlicher Bewegung, wie z. B. Mimik, den Mannequin-Körper lebendig wirken zu lassen und damit auch die Kleidung bzw. den gesamten Modekörper zu animieren.



Abb. 58: „Spinning“ in *Waist down* (Prada Epicenter L.A. 2006).

Die Drehgeschwindigkeit des Rotors unterschied sich von Modell zu Modell und war dem jeweiligen Rock angepasst. Mithilfe dieser (zweckentfremdeten) Vorrichtungen drehten die Röcke endlose Pirouetten und entfalteten ihre ganz unterschiedlichen Volumina, indem sie die Drehimpulse aufnahmen. „Skirt spinning is such a famously revealing action that we wanted to show the flow of the material as the skirts spin; the flapping of the light skirts, the opening of the pleats and the shine of the embroidery.“ (Rock 2009, 563) Die bewegten Röcke erinnerten an Pirouetten von Tänzerinnen, zugleich ließen sie einen auch an das nicht nur bei Kindern beliebte Spiel denken, sich zu drehen und am aufgefächerten Rock zu erfreuen. Auf dem Boden unterhalb dieser hängenden und rotierenden Röcke waren Spiegelflächen angebracht und gewährten einen voyeuristischen Blick unter den Rock, sozusagen in seinen ‚Innenraum‘.<sup>323</sup> Dieser war jedoch leer und körperlos. Somit überlappen sich in dieser Inszenierung verschiedene Momente des Hautsinnlichen. So war zunächst die ‚echte‘, d. h. ausgeführte und als solche wahrnehmbare Drehbewegung der Objekte besonders auffällig, die auf ein Bewegungsmuster und damit verknüpfte spezifische Qualitäten aufmerksam macht. Anders als im vorangegangenen Kapitel ist es nun nicht der Blick der BetrachterInnen, der in der Imagination das Davor und Danach eines herausragenden, eingefrorenen Bewegungsmoments ergänzt und imaginativ verlebendigt. Stattdessen zeigt sich das Kleidungsstück in Bewegung. Zugleich sind die Röcke jedoch leere Hüllen und rekurren damit auf die Modalität Spüren, da ihr Innenraum von keinem bestimmten Körper(ersatz) besetzt ist. Dieser freie Platz kann BetrachterInnen einladen, sich selbst an die Stelle des fehlenden Körpers zu imaginieren (siehe dazu ausführlich 5.3). Dazu kann etwa das gezeigte Volumen gehören, das je nachdem, wie sehr sich die Röcke auf- bzw. entfalten, Hinweise auf ihre Konstruktion (Schnitt) liefert. D. h., das zur Schau

<sup>323</sup> Zur Räumlichkeit des Rocks vgl. Leutner 2012.

gestellte Volumen kann auch Auskunft darüber geben, wie viel Raum (und damit Bewegungs-, genauer: Beinfreiheit) die TrägerIn in ihnen hätte. Außerdem zeigen sie indirekt auch Materialeigenschaften wie das Gewicht der Stoffe, das beim Tragen sowie bei unterschiedlichsten Hand-Habungen (Berührungen) wahrgenommen werden könnte; in dem Fall besonders die Leichtigkeit, die daran deutlich wird, wie sehr das Material auf die Bewegungsimpulse des Rotors reagiert, sie aufnimmt und in bewegten Stoff ‚umsetzt‘.



Abb. 59: „Le Salon“ in *The Fashion World of Jean Paul Gaultier* (Kunsthalle München 2015).

Der letztgenannte Aspekt ließ sich – ins Gegenteil verkehrt – auch in der Gaultier-Ausstellung finden, wo auf diese Weise die Rigidität eines Kleidungsstückes bzw. seines Materials offensichtlich wurde. So befand sich im Bereich „Le Salon“ an einer Seite des Raums vor der Wand ein Podest, auf dem jeweils Büsten an stabförmigen Halterungen fixiert waren. (Abb. 59) Die mit schwarzem Stoff überzogenen Torsi drehten sich langsam um ihre eigene Achse und ‚trugen‘ dabei Korsetts, deren Konstruktionen und Materialien durch Starrheit, Festigkeit und enges Anliegen gekennzeichnet waren. Lediglich kleine Verzierungen wie kurze Perlen- oder Paillettenbändchen waren so flexibel, dass sie auf die gemächlichen Bewegungen des Ersatzkörpers reagierten und diese leicht schwingend aufnahmen. Allerdings verdeutlicht diese Inszenierung, dass Kleidungsstücke oder Modekörper in Rotation nicht ausschließlich dieses Bewegungsmoment fokussieren (müssen). Im Fall der Korsetts war mit dem Arrangement ebenfalls eine Lösung gefunden worden, damit BesucherInnen sie von allen Seiten betrachten können.<sup>324</sup> Etwas, das andernfalls aufgrund der gewählten räumlichen Anordnung nicht möglich gewesen wäre.

---

<sup>324</sup> Zu diesem Zweck wurden ‚rotierende‘ Mannequins erstmals in den 1930ern in Schaufenstern verwendet (vgl. Schneider 1995, 47).

Um das Zeigen einer weiteren Bewegungsqualität vorzustellen, kehre ich noch einmal zum Projekt *Waist down* zurück. In einer anderen Installation („Pendulum“) hingen Röcke augenscheinlich auf Bügeln an einer Kleiderstange hintereinander aufgereiht. (Abb. 60) In ihnen ‚versteckt‘ befanden sich Autoscheibenwischer, die plötzlich begannen, sich zu bewegen und die Röcke in Schwung zu versetzen. So sollte das Schwingen eines Rockes imitiert werden, das sonst die Hüftbewegung und die Beine beim Gehen auszulösen vermögen, denn: „Leg movement is of course the ideal movement to show the skirts off, [...]. Hung on standard Prada wooden hangers, the skirts would be indistinguishable from the regular store merchandise... until they start moving.“ (Rock 2009, 563) Der simulierte Hüftschwung in „Pendulum“ mag – auch in seiner teilweisen Heftigkeit, mit der er sich auf auf das Material übertrug – Assoziationen an den zuweilen übertrieben wirkenden, erlernten Gang von Models auf dem Laufsteg geweckt haben. Auch bei dieser weiteren Installation in *Waist down* gibt es keine dreidimensionalen Körper zu sehen, denen die Röcke angelegt wurden. Den Ausgangspunkt für die Installationen bildet vielmehr jene Bewegung, in die das Kleidungsstück versetzt wird, wenn es von einem lebendigen menschlichen Körper getragen wird. Diese Spuren des Lebendigen werden jedoch mithilfe technischer Geräte simuliert und erzeugen flüchtige Spuren eines Körpers, der selbst abwesend ist.



Abb. 60: „Pendulum“ in *Waist down* (Prada Transformer Seoul 2009).

Ein weiteres Beispiel dafür, wie Installationen Kleidungsstücke in Bewegungen versetzen können, fand sich in der Ausstellung *Issey Miyake Making Things*, die 1998 in der Fondation Cartier in Paris zu erleben war, bevor sie weiter nach New York (1999) und Tokio (2000) ‚wanderte‘.<sup>325</sup> Die künstlerische Leitung übernahm Issey Miyake selbst. Für die Szenografie,

<sup>325</sup> Weitere Informationen bietet der Ausstellungskatalog vgl. Chandès 1998. Für einen Überblick über die Ausstellungsprojekte Miyakes bis 1995 siehe Miyake/Holborn 1995. Hervorzuheben sind folgende Schauen, die bereits interaktive bzw. partizipatorische Elemente enthielten: *Isamu Noguchi*

insbesondere der Installationen, zeichnete sich der als Produktdesigner tätige Tokujin Yoshioka verantwortlich, der bereits seit 1988 mit Miyake zusammenarbeitet und an der Gestaltung früherer Ausstellungen über Miyake mitgewirkt hatte. Die Präsentation von Entwürfen der letzten zehn Jahre erfolgte in fünf Themenbereichen, die spezifische Fertigungsweisen und Kooperationen mit Künstlern vorstellten: „Jumping“, „Guest Artist Series“, „Just Before“, „Laboratoire“ sowie „Starburst“.



Abb. 61: „Jumping“ in *Issey Miyake Making Things* (Fondation Cartier Paris 1998).

In einem „Jumping“ betitelten Raum waren 25 Exponate – u. a. aus der Pleats Please-Reihe – mit dünnen Drahtseilen an der Decke befestigt. (Abb. 61) Betraten BesucherInnen den menschenleeren Raum, begannen die Seile und die an ihnen befindlichen vestimentären Objekte in einer festgelegten Reihenfolge zu vibrieren oder sich auf und ab zu bewegen, wodurch sie sich ent- bzw. auf- und wieder zusammenfalteten wie die zieharmonika-artigen ‚Flying Saucers‘-Kleider aus der Frühjahr-/Sommerkollektion 1994.<sup>326</sup> Wiederum dient eine spezifische Bewegung resp. ein Bewegungsmuster, das Auf- und Abhüpfen, als Ausgangspunkt für das Arrangement und wird maschinell erzeugt. Denn die Kleider selbst sind offensichtlich leere Hüllen. Die aus leichtem Polyester-Material hergestellten Falten- und Knitter-Kleider geraten nicht etwa durch einen Luftzug oder durch die Berührung mit den BesucherInnenkörpern in Bewegung, auch wenn die räumliche Anordnung dies ebenfalls

---

& *Issey Miyake, Arizona* (Museum für Zeitgenössische Kunst Kagawa 1997) sowie *Pleats Please* (Toudo Museum of Contemporary Art Tokio 1990), bei der „Miyake exhibited his pleated dresses flat on the floor. Visitors were asked to remove their shoes and walk around the *Rhythm Pleats*“ (Miyake/Holborn 1995, 163; Hervorhebung i. O.).

326 Die Installation, so schreibt Hervé Chandès, „[...] joue avec l'espace. Elle y instaure une respiration irrégulière animée de mouvements mêlés qui gonflent les formes plates de vêtements en leurs donnant une nouvelle fluidité et une troisième dimension. [...] elle explore les nombreuses possibilités offertes par la dynamique corporelle qui métamorphose soudainement un disque d'étoffe aplati en une robe soufflet polychrome [...]“ (Chandès 1998, 67)

zuließ.<sup>327</sup> Vielmehr geschieht es aus der Distanz heraus, dass das Betreten des Raums den Impuls zur Choreographie körperloser Kleider gibt, die in einem „étrange ballet multicolore“ (Chandès 1998, 67) gipfelt. Die BesucherInnen erleben auf beinahe unheimliche Weise die bewegten Reaktionen der Exponate auf ihre eigene körperliche Präsenz im Ausstellungsraum. Die Kleider scheinen belebt und außerdem schwerelos, doch ein Körper, der den Gesetzen der Schwerkraft gehorcht und für die Bewegung notwendig wäre, fehlt (in) ihnen. Zudem wird mit dem Hüpfen oder Springen etwas gezeigt, das – außer im Foto und im Film – in einer Ausstellung nicht stillgestellt oder fixiert präsentiert werden kann.<sup>328</sup>

Die Konstruktion „Jumping“ mit Miyakes Entwürfen stellt gewissermaßen einen Sonderfall des Schwebens dar, denn für gewöhnlich verharrt der (Modekörper) beim Sprung nur für einen kurzen Augenblick in der Luft. Hier entwickelt sich das Hüpfen daraus, dass die Kleider zunächst als leere Hüllen im Raum in der Luft hängen und schweben. Unter Schweben verstehe ich Inszenierungen von Kleidungsstücken oder Modekörpern, die befestigt an Schnüren o. ä. von der Decke hängen, ohne Bodenkontakt zu haben (oder diesen vorübergehend aufgeben). Die Kleider und Körper gehorchen nicht vollständig den Gesetzen der Schwerkraft, weil „der feste Standpunkt aufgegeben wurde“ (Holschbach 2012, 135). Was außerhalb der Fotografie nur als Moment möglich wäre und von dieser im und als Bild arretiert werden kann, wird in Kleidermodeausstellungen durch unterschiedliche Gestaltungslösungen dreidimensional auf Dauer gestellt.<sup>329</sup>

Auch die Akris-Ausstellung, die sich über die drei Etagen des Sankt Galler Textilmuseums erstreckte, zeigte im oberen Treppenhaus Entwürfe, die in der Zusammenarbeit vom Akris-Chefdesigner Albert Kriemler mit dem Choreographen John Neumeier entstanden waren. (Abb. 62) Kriemler hatte u. a. Ballettkostüme für die Tänzerinnen anlässlich des Neujahrskonzerts der Wiener Philharmoniker 2006 gestaltet, die nun von der Decke hängenden Torsi angelegt waren.<sup>330</sup> Das üppige Volumen der romantischen Tutus, das durch mehrere Tüllschichten entsteht,<sup>331</sup> wurde lediglich an zwei Stellen je Rock gezeigt, indem der Stoff mithilfe dünner Schnüre zur Seite aufgespannt worden war. Unter ihnen hindurch oder an ihnen vorbei liefen die BesucherInnen. Die schwebenden fragmentarischen Modekörper spielten mit ihrer ‚Hängung‘ auf das Ideal des romantischen Balletts und seiner Figuren, die Schwerelosigkeit und ihre Verkörperung und Darstellung im Tanz und durch tänzerische

---

327 Auch hier war es erlaubt, die zusammenfaltbaren Kleider zu berühren und genauer zu untersuchen.

328 Zum Sprung als Motiv in der Modefotografie vgl. Schmidt 2008.

329 Zum Schweben als Motiv in der Modefotografie vgl. Holschbach 2012.

330 Ein Video zeigte in einem der Ausstellungsräume Ausschnitte aus der Aufführung.

331 Vgl. zum Tutu u. a. Nicolai 2013; Pareigis 2015. Zum Tanzkleid vgl. u. a. Stromberg 2003.

Bewegungen an. Und realisierten auf Dauer, was den TänzerInnen ohne fremde Hilfe immer nur für einen kurz Moment möglich ist: in der Luft zu sein.



Abb. 62: Display im Treppenhaus mit Ballettkostümen in *Akris. Mode aus St. Gallen* (Textilmuseum St. Gallen 2006).

Im Unterschied zu den vordefinierten programmierten und damit vorgegebenen choreografierten Bewegungen wie in den vorangegangenen Beispielen ist das Schweben unspezifisch. D. h., das vestimentäre Exponat mit oder ohne Ersatzkörper hat aufgrund der Fixierung an der Decke ‚Spiel‘, ist ‚locker‘ und empfänglich für Impulse von Außen, die jedoch nicht gänzlich planbar sind und eher zufällig geschehen. Die Konstruktion ist häufig dergestalt, dass Impulse wie ein Luftzug oder – je nachdem in welcher Höhe sich die Exponate befinden – gar Berührungen mit den Körpern der BesucherInnen einwirken, auf die das Kleid ‚reagiert‘, indem es dies ‚mit sich geschehen‘ lässt.<sup>332</sup>

Dass nur das Kleidungsstück in Bewegung versetzt wird und dies sichtbar von Außen und somit nicht durch „intrinsic“ Impulse nachgeahmter Bewegungsmuster, sprich eines „Sich-Bewegen[s] in Kleidern“ (Wolter 2013, 87) geschieht, war Teil einer Installation in der Alexander McQueen-Ausstellung *Savage Beauty*. Eine Windmaschine war so auf eine Figurine gerichtet, die ein Kleid aus unzähligen Bahnen leichten, weißen Stoffs trug, dass diese Bahnen im Wind flatterten.<sup>333</sup> So wurden hier veränderliche Formen, Metamorphosen der Umrisse und des Volumens des vestimentären Materials durch äußeren Einfluss hervorgebracht, während der Ersatzkörper unverändert statisch blieb. „Mode im Wind“, so ein Aufsatz Gundula Wolters, ist selten in Ausstellungen anzutreffen, sondern eher ein

---

<sup>332</sup> Anwendung fanden solchen schwebenden Installationen z. B. in der Ausstellung *Backstage* (MoMu Antwerpen 2002/03), und zwar hingen dort in einem Raum Exponate auf Augenhöhe mit den BesucherInnen.

<sup>333</sup> Mithilfe von Ventilatoren wurde bei der re-inszenierten Kollektion/Performance „Sakoku“ (*Hussein Chalayan. Fashion Narratives*) Wind erzeugt und die Kleider in Bewegung gebracht (vgl. Horsley 2014c, 89).

Bildmotiv. Wird es in der Fotografie verwendet, dann handle es sich, so Gundula Wolter, um eine zentrale Strategie, „Sinnlichkeit zu evozieren“ (Wolter 2013, 96). Das mag auch für ein solches Display gelten. Es zeigt nicht nur die Leichtigkeit vestimentärer Materialien, sondern vermag auch eine Einfühlung auszulösen, die sich mit dem Spüren überlappt: wie es sich anfühlt, in einem vom Wind verwehten Kleid zu stecken, wodurch sich andere, v. a. sich stetig verändernde und unsteuerbare Berührungspunkte mit dem Körper ergeben als wenn es stillgestellt ist oder von den eigenen körperlichen Impulsen dynamisiert wird.<sup>334</sup>



Abb. 63: Bereich „Punk Cancan“ mit Catwalk in *The Fashion World of Jean Paul Gaultier* (Musée des Beaux-Arts Montreal 2011).

Abschließend soll aus einer anderen Perspektive noch einmal auf das unter 7.1. bereits erwähnte Defilee geschaut werden, welches im Bereich „Punk Cancan“ der Gaultier-Ausstellung zu sehen war. Es war insofern besonders, als dass es versuchte, das Defilee einer Modenschau nicht statisch zu zeigen, obgleich unbewegliche Ganzkörperfigurinen verwendet wurden. Die mit bekannten Entwürfen Gaultiers bekleideten Mannequins standen in ‚typischen‘ Modenschauweisen auf dem länglichen, Laufsteg-ähnlichem Podest; und zwar auf runden Plattformen, die auf einer Schiene entlang bewegt wurden und so die Modekörper in Endlosschleifen über den Laufsteg beförderten.<sup>335</sup> (Abb. 63) Das Paradoxe an dieser Installation war, dass gleichermaßen Bewegtes und Unbewegtes vorgeführt wurde: Modekörper, die durch den Raum bewegt wurden und dabei sich und die Kleider aufführten; und die gleichzeitig jedoch unbewegte Kleider und statische Puppen waren und

---

334 Zum Bild- und Fotomotiv und seine veränderten Implikationen, und zwar vom moralisierenden Kommentar der Entblößung zum Zeichen für Lebensfreude, Freiheit, Erotik usw. vgl. Wolter 2013.

335 Eine ähnliche Laufsteginstallation gab es in der von Erwin Wurm kuratierten Amsterdamer Ausstellung *Catwalk Fashion at the Rijksmuseum* (2016) zu sehen. Statt an Ganzkörperfigurinen werden die Exponate an Torsi gezeigt, die alle die gleiche Pose bei der Armhaltung einnahmen. Siehe <http://europeanafashion.tumblr.com/post/143729695412/catwalk-fashion-at-the-rijksmuseum-room-3>, letzter Zugriff: 4.9.2017.

blieben, abgesehen von einzelnen Momenten, in denen eine Plattform auf der Schiene kurz ins Stocken geriet und sich das Ruckeln auf die Modekörper übertrug.<sup>336</sup>

Angeregt von Bewegungen des menschlichen Körpers schaffen einige der hier vorgestellten Installationen mittels Technik verlebendigte Kleidung, allerdings ohne dass garantiert ist, dass eben dieser Körper oder ein ihm ähnelnder bspw. der einer Schaufensterpuppe in den Kleidern steckt. Oft ist er abwesend. Oder er befindet sich außerhalb von ihnen, wenn die BesucherInnen aus der Distanz die vestimentären Objekte in Bewegung versetzen und wie bei Miyakes Modellen das Hüpfen auslösen. Gemeinsam ist ihnen, dass die Ausstellungsobjekte, indem sie sich bewegen (lassen), permanent ihre Position und ihre Ausdehnung im Raum verändern, wodurch nicht nur ihnen, sondern auch dem Raum ständig neue und flüchtige sinnlich wahrnehmbare Qualitäten verliehen werden.

Im stillgestellten, d. h. statischen Zustand bleiben die hier vorgestellten (Bewegungs-)Potentiale vestimentärer Objekte verborgen, etwa bei der Präsentation von Röcken als Flachware, ausgebreitet in Tischvitrinen liegend. In der Prada-Ausstellung *Waist down* hingegen gelang es, (rockspezifische) Formveränderungen zu zeigen: die Reaktion des Materials und seiner Verarbeitung auf Bewegungsimpulse wie das Entfalten ganz unterschiedlicher Volumina. Die beiden Installationen zitierten Bewegungen, die im Alltag leiblich erfahren und visuell wahrgenommen werden können; die in der Ausstellung – dauerhaft und mit hohem Tempo auf- und vorgeführt – allerdings etwas Übersteigertes hatten. Der maschinelle Ursprung vieler Kleider-Bewegungen führt dazu, diese als übertrieben wahrzunehmen und den Realitätseffekt zu untergraben. Denn einem menschlichen Körper gelingt es weder die Geschwindigkeit und Dauerhaftigkeit noch die Gleichförmigkeit während der Ausführung der Interaktion beizubehalten. Insofern ist eine Identifikation eher unwahrscheinlich, selbst wenn die Kleider den BetrachterInnen einen „empty space“ anbieten, denen diese imaginär ausfüllen könnten. Stärker als diese Leerstelle betonen sie, so ist anzunehmen, spezifische materielle Aspekte der vestimentären Objekte und ermöglichen BesucherInnen, diese einfühlungsästhetisch zu erfahren, und zwar visuell. Anders als bei einigen Posen laden diese Inszenierungen weniger dazu ein, Bewegungen qua Blick um das Davor und Danach imaginativ zu ergänzen – was ich an entsprechender Stelle mit Verweis auf Robert Vischers Theorie als motorische Einfühlung bezeichnet habe. Stattdessen wird ein bestimmtes Bewegungsmuster als solches vorgeführt und evoziert weniger, einen in Bewegung versetzenden Blick. Eine weitere

---

336 Modenschauen, die vice versa das Statische von Museumsdisplays zitierten und ‚erstarrte‘ Models über den Laufsteg beförderten, waren z. B. die Präsentation der Herbst-/Winterkollektion Alexander McQueens 1999 in Paris (vgl. Taylor 2002, 28).

Rezeptionsmöglichkeit, die viele dieser Installationen nahelegen und die ich nicht unerwähnt lassen möchte, ist es, dass sie die Aufmerksamkeit stärker auf die technische Apparatur bzw. Anordnung lenken können. Ähnlich wie bei einigen der unter 6.3 besprochenen Arrangements<sup>337</sup> kann dadurch auch der gegenteilige Eindruck entstehen, indem BesucherInnen weniger das Sinnliche der Kleidermode erleben, sondern die technischen Vorrichtungen eine eher abstrakte und damit distanzierende Wirkung erzielen.

Lou Taylor erkennt in vielen dieser bzw. so ähnlicher innovativer Präsentationsweisen einen dezidiert künstlerischen Anspruch: „Perhaps in the early twenty-first century this would, more properly, be called ‚installation art‘ rather than a fashion display.“ (Taylor 2002, 27) Ich plädiere an dieser Stelle noch einmal dafür, dass solche Arrangements durchaus das Potential haben, vestimentäre Exponate nicht ausschließlich als Kunst zu zeigen und zu rahmen. Sie können tatsächlich bewegte Interaktion von Körper und Kleid vorführen und damit etwas anschaulich machen, was auch außerhalb von Ausstellungen in Kleidungsstücken erlebt werden kann.

### **7.3 „Live acts“ - *Fashion in Motion***

Während Mannequins öfter in Anordnungen und Posen wie auf einem Laufsteg anzutreffen sind, werden Bewegungen und Bewegungsqualitäten kaum an tatsächlich lebendigen und beweglichen Modekörpern gezeigt. Im Abschnitt „Try me on“ (5.4) habe ich Inszenierungen vorgestellt, die es BesucherInnen ermöglichten, Kleidungsstücke in Ausstellungen anzuprobieren. So ließen sich in *Akris. Mode aus St. Gallen* und *Yohji Yamamoto. Dreamshop* hautsinnliche Modalitäten wie das Spüren und die Interaktionen zwischen vestimentärem Objekt und eigenem Körper in der Bewegung erleben. Zudem war es möglich, andere bei der Anprobe und beim Vor- und Aufführen der Jacken, Mäntel und Kleider zu beobachten und als ‚Außenstehende‘ einen Eindruck vom Kleid als „Bewegungsding“ (Allenspach 2013) zu bekommen. Dabei wurden die beobachteten BesucherInnen zu vorübergehenden lebendigen Ersatzkörpern, ja zu Models und Modekörpern, wobei stets offen und unvorhersehbar blieb, wie sie ihr Tun gestalteten. Wie Models zu defilieren – das taten die wenigsten. Noch seltener als die Möglichkeit zur Anprobe sind in Ausstellungen geplante, vorab choreografierte und inszenierte Aufführungen mit Models. D. h., Kleider an bewegten, lebendigen Körpern in ihrer Dynamik und Interaktion zu erleben und als ZuschauerIn (von außen) wahrzunehmen. Dabei liegt der Vorteil Lou Taylor zufolge auf der Hand: „Having living models wearing garments would seem quite straightforwardly to be the best and easiest way to show off clothing. This method places the

---

337 Z. B. die zoomenden Kameras in der Charles James-Ausstellung im Met.

garments back on the breathing, walking bodies they were originally designed for.“ (Taylor 2002, 47)<sup>338</sup>

Ein Projekt, das mit Models im Museum arbeitet und von dem zuständigen Textile and Fashion Department als Erweiterung des Spektrums an Präsentationsweisen vestimentärer Objekte betrachtet wird, ist die Reihe *Fashion in Motion*. Sie wurde von Claire Wilcox initiiert und wird seit 1999 in unregelmäßigen Abständen im Victoria and Albert Museum London veranstaltet.<sup>339</sup> Größtenteils losgelöst von Ausstellungsprojekten zur Kleidermode<sup>340</sup> werden an einem Tag zu festgelegten Zeiten (teilweise mehrmals) ausgewählte Kleider eines Labels an lebendigen Models und in Bewegung gezeigt. Im Unterschied zu den ‚toten‘ Ersatzkörpern stehen die Models dabei jedoch nicht (oder nur selten) an einer festgelegten Stelle im Raum, die von den BesucherInnen während des Events angesteuert werden kann. Statt um Kleidermodeausstellungen im oben definierten Sinne handelt es sich bei den Veranstaltungen vielmehr um Performances oder Modenschauen im Museum (vgl. Horsley 2014c, 77). Die Ausstellungsräume des V&A dienen im Wesentlichen als Hintergrund, als ‚Location‘ für Defilees, bei denen bisher Stücke aus Kollektionen bspw. Alexander McQueens, Jean Paul Gaultiers, Vivienne Westwoods, Christian Lacroix‘ oder Yohji Yamamoto präsentiert wurden, um nur einige zu nennen.

Für den Großteil der Events wurde in einem der Ausstellungsräume (etwa der Raphael Gallery) ein Laufsteg aufgebaut. Die Models betraten ihn durch eine ebenfalls extra errichtete Öffnung. Sie gingen bis zum vorderen Ende des Catwalks, stoppten, posierten (für die tatsächlich anwesenden Fotografen), liefen zurück und verschwanden wieder. Rechts und links neben dem Laufsteg saßen die BesucherInnen. Die Defilees blieben losgelöst von der eigentlichen Museumsarchitektur und der restlichen Ausstellung(sgestaltung); auch die Gemälde wurden nicht einbezogen oder für die Catwalk Show besonders hervorgehoben. Bei einzelnen Modellen, die mit modehistorischen oder Design-Zitaten spielten,<sup>341</sup> mögen einzelne BesucherInnen Bezüge herstellen; als Teil der Inszenierung ist es nicht vorgesehen.

---

338 Inzwischen sind Modenschauen häufig Bestandteil des Begleitprogramms zu Fashion Exhibitions, etwa zur Vernissage oder Finissage. Selten werden dafür die vestimentären Exponate bzw. Modelle aus der Ausstellung für die Aufführung ausgewählt.

339 Eine Auflistung der *Fashion in Motion*-Events sowie Informationen, Bilder und Videos finden sich auf der Webseite des V&A <http://www.vam.ac.uk/page/f/fashion-in-motion/>, letzter Zugriff: 26.1.2016.

340 Ausnahmen waren z. B. die Events während der Ausstellungen *Vivienne Westwood. A Retrospective* (2004) oder *Men in Skirts* (2002).

341 Etwa bei dem Yamamoto-Event 2011, bei dem u. a. Teile aus der Frühjahr-/Sommerkollektion 2011 gezeigt wurden, für die als Inspiration die Sammlung des V&A diente. (vgl. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/fashion-in-motion-yohji-yamamoto/>, letzter Abruf: 5.5.2016)

Das räumliche Arrangement glich in den meisten Fällen der ‚klassischen‘ Laufstegsituation



Abb. 64: *Fashion in Motion*: Lacroix' Herbst/Winterkollektion 2006/2007 in der Raphael Gallery. (V&A Museum London Oktober 2006).

und -anordnung, ohne die Szenografien ‚originaler‘, möglicherweise sogar spektakulärer Shows zu wiederholen. Lediglich einzelne Features vergangener Modenschauen wurden manchmal zitiert, etwa dass bei dem Yamamoto-Event 2011 Paare die Modelle vorführten; etwas, das bereits 1998 bei einer regulären Yamamoto-Modenschau gemacht wurde. Mit dieser etablierten Anordnung wird auch die ‚typische‘ Rollenverteilung von Agierenden und Zuschauenden bei einem Defilee aufgegriffen: Die MuseumsbesucherInnen als ZuschauerInnen sind – anders als in der Rolle als AusstellungsbesucherInnen – weniger in Bewegung, sondern sie nehmen neben dem Catwalk auf Stühlen Platz, die normalerweise von Prominenten, JournalistInnen und EinkäuferInnen besetzt sind.<sup>342</sup> (Abb. 64) Ihre Eigenbeweglichkeit ist somit beschränkt(er) und das Ganze gleicht eher einer Theateraufführung. Exponiert sind die Models und v. a. die Kleidung, die sie tragen und vorführen.<sup>343</sup> Die Gleichförmigkeit ihrer Bewegungen (Gang, Tempo), ihrer Wege und mitunter auch ihres Aussehens (Figur, Styling, Blick, Mimik, Gestik usw.) kann die Aufmerksamkeit verstärkt auf die vestimentären Objekte lenken, da die Kleider dasjenige sind, was variiert. Die Interaktionen, in denen sie mit einem Körper treten und dabei gezeigt

---

342 Eine der wenigen Ausnahmen war die Ausstellung *Catwalks* 2009 im NRW-Forum Düsseldorf, bei der in aufwendigen Multimedia-Installationen bekannte spektakuläre Modenschau-Settings dreidimensional animiert wurden und den BesucherInnen den Eindruck vermittelten, sie seien Teil der Laufsteg-Inszenierung und nähmen die Rolle der Models ein. Allerdings trugen sie nicht die zum Laufsteg ‚passende‘ Kleidung aus den entsprechenden Kollektionen.

343 Zum ambivalenten Status des Models (bes. beim ‚klassischen‘ Defilee) schreibt Vinken: „Die als Mannequins über den Laufsteg Daherkommenden sind nicht wirkliche Frauen, sie sind belebte Puppen aus der Werkstatt.“ (Vinken 1993, 40) Und bei Evans heißt es: „Taking her name from the nineteenth-century lay figure that she came to replace in the dressmaker's salon, her status hovered uneasily between that of a subject and an object, animate and inanimate, live woman and dummy.“ (Evans 2005, 125) Die durch die Wiederholung erzielte Monotonie lenkt die Aufmerksamkeit auf das einzig Veränderliche, die Kleidung.

werden, sind sehr spezifische bzw. ausgewählte. Es sind häufig bestimmte Arten des Gehens und Posierens, die die Kleidungsstücke in Bewegung versetzen und in der Regel lediglich „in the very specific context of a runway presentation“ (Horsley 2014c, 88) anzutreffen sind.

Ein vom Kurator Olivier Saillard im Januar 2012 inszeniertes *Fashion in Motion*-Event thematisierte den historischen Wandel der Modepräsentation und der eingenommenen Posen. Auf der Seite des Museums wurde die Veranstaltung folgendermaßen beschrieben:

„[T]he gestures and poses of the fashion model as they have evolved and changed throughout the history of fashion. The show illustrated the importance and impact of attitude and movement in the presentation of fashion and how we associate certain poses with certain eras and styles of dress.“<sup>344</sup>



Abb. 65, 66 u. 67 (v.l.n.r.): Posierende Models bei *Fashion in Motion* (V&A London Oktober 2012).

Dafür trugen die eingeladenen ehemaligen Super-Models wie Axelle Doue oder Anne Rohart keine Originale bestimmter Labels oder DesignerInnen, sondern schwarze Langarm-Bodies und Strumpfhosen sowie aus verschiedenen schwarzen und weißen Stoffen gefertigte Kleidungsstücke, die bekannte vestimentäre Formen und Silhouetten ‚nachahmten‘. (Abb. 65-67) Angepasst an das jeweilige angedeutete Outfit wurde das Defilieren und Posieren, so dass die Performance eine Bandbreite historisch und DesignerIn-spezifischer Modelbewegungen und -posen zeigte. Diese gehen über das Kleidungsstück und die bloße Tatsache hinaus, dass es Körperbewegungen aufnimmt oder Bewegungsfähigkeit beschränkt oder reguliert. Die Performance zeigte vielmehr, wie variabel Idealisierungen in diesem Raum der Mode sind. D. h., wie etwas zu tragen sei, wie sich in bestimmten Kleidungsstücken bewegt wird und welche Pose zu welchem Kleidungsstück ‚passte‘.<sup>345</sup>

344 <http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/fashion-in-motion-olivier-saillard/>, letzter Zugriff: 25.11.2016.

345 Eine Weiterentwicklung zu einer eigenständigen Performance mit dem Titel *Models Never Talk* erfuhr dieses *Fashion in Motion*-Event 2014, als es in einer New Yorker Galerie aufgeführt wurde.

Einige Labels, die ebenfalls mit einem Event bei *Fashion in Motion* vertreten waren, entschieden sich gegen die klassische Modenschau. So war es Teil der Performance, die Models durch das V&A laufen und sich unter die ebenfalls in Bewegung befindlichen BesucherInnen mischen zu lassen. Die Models in Issey Miyakes Pleats Please-Modellen schlenderten 2001 vielmehr durch die Ausstellungsräume als dass sie defilierten und fielen auch aufgrund der ‚dezenteren‘ Entwürfe teilweise nicht sofort auf. (Abb. 68) Im Unterschied zur Installation „Jumping“ in der Ausstellung *Making Things* (siehe 7.2), die die Reaktion der zarten Knitter- und Plissee-Stoffe auf übersteigerte Auf- und Abbewegungen zeigte, nahmen die Kleider verschiedene und bereits kleinste Bewegungsimpulse der lebendigen Models auf und ließen Rückschlüsse auf die Leichtigkeit (das leichte Gewicht) des textilen Materials zu.



Abb. 68: *Fashion in Motion* mit Modellen aus Miyakes Pleats Please-Reihe Frühjahr/Sommer 2001 (V&A Museum London Mai 2001).



Abb. 69: Models mit Entwürfen aus Alexander McQueens Frühjahr/Sommerkollektion 1999 bei *Fashion in Motion* (V&A Museum Juni 1999).

Anders die Models, die bei der Premiere von *Fashion in Motion* 1999 Entwürfe Alexander McQueens zeigten. Auch sie flanierten in kleinen Gruppen durch das Gebäude. Allerdings zogen sie mit ihren viel auffälligeren Outfits und ihrem Styling die Blicke neugieriger BesucherInnen auf sich. Einige Models interagierten mit der Museumsarchitektur sowie den ausgestellten Skulpturen und Reliefs, hatten sie als Modekörper doch selbst skulpturalen Charakter. (Abb. 69) Sie zeigten an den Körpern der Models, wie Kleidung durch Bewegung nicht nur verlebendigt werden kann, indem sie diese Körperbewegungen aufnimmt, sondern wie die Steifheit der Materialien einzelner Kleidungsstücke die Bewegung des Models einzuschränken vermag. Die gleichen Entwürfe wurden auch in der McQueen-Ausstellung

Hier bekamen die Models zusätzlich zum Posieren und Defilieren die Möglichkeiten, von zentralen Momenten ihrer Karriere zu erzählen, wie Anproben, Modenschauen und den Anweisungen der DesignerInnen. Einen Eindruck von der Performance vermittelt ein Clip unter <https://www.youtube.com/watch?v=pGUY0RXJY1g> (letzter Zugriff: 25.11.2016).

*Savage Beauty* gezeigt, hier jedoch an unbelebten Puppen, denen die Teile wie scheinbar angegossen passten. Die Festigkeit des Materials lässt sich zwar auch erkennen, jedoch lässt die Statik der Puppe wenig Raum dafür, sich einzufühlen und die Interaktion zu imaginieren. Das ist bei den Live Acts wesentlich eher möglich, weil sie Interaktionen realiter vorführen und dadurch nochmal stärker fokussieren können.

Es geht bei *Fashion in Motion* kaum noch um ein Überraschungsmoment (im Sinne davon, etwas ‚Neues‘ zu sehen), sondern vielmehr darum, dass die BesucherInnen die Designer-Kleider, die häufig aus den Medien bekannt sind, unmittelbar betrachten und erleben können. So beschreibt Claire Wilcox als Ziel der Veranstaltungsreihe: „[T]he aim is to convey the energy of fashion as performance [...] to a public that is used to seeing fashion in magazines but has rarely seen such ensembles [...] in the flesh.“ (Wilcox zitiert nach Taylor 2002, 28; vgl. auch Anderson 2000) Damit knüpft diese Veranstaltungsreihe an die Tradition und das Selbstverständnis des Museums als einer öffentlichen Einrichtung an, die grundsätzlich allen interessierten BesucherInnen offen steht. Möglich wird das u. a. deswegen, weil nicht die neuesten Kollektionen eines Labels erstmals vorgestellt und beworben werden (und das vor einem ausgewählten und ausschließlich eingeladenen Publikum aus JournalistInnen/RedakteurInnen, EinkäuferInnen usw.).<sup>346</sup> Je nachdem, ob die Defilees eher als Retrospektive inszeniert sind und das Schaffen eines Couturiers anhand ausgewählter bekannter Entwürfe beleuchten (wie bei Gaultier), oder ob ausschließlich Teile aus einer bestimmten oder der aktuellen Kollektion eines Designers präsentiert werden: Die gezeigten Modelle sind häufig nicht mehr unbekannt und neu; vor der Aufführung bei *Fashion in Motion* zirkulieren bereits Bilder und Videos von ihnen und sie konnten in Läden käuflich erworben werden.

Kleidung wird bei *Fashion in Motion* als modische Performance gezeigt, als einmalige und vergängliche Aufführung von und an lebendigen Körpern in Räumen. BesucherInnen können sehen, wie sich die Bewegung der Models auf die Kleidung überträgt, wie die Kleidung dem Körper Konturen verleiht, wie sie vom Raum Besitz ergreift oder die Beweglichkeit der Models einschränkt und ihre Körper in die Nähe zu den ausgestellten Statuen und Reliefs rückt. Nach dem Ende der Modenschau konnten BesucherInnen sich mitunter ein oder zwei Modelle, die denen ähnelten, die sie eben gesehen hatten, als statische Ausstellungsstücke an Puppen genauer studieren. *Fashion in Motion* funktioniert, wie Fiona Anderson schreibt, vor allem durch die Abgrenzung zu den meisten musealen Kleiderarrangements: „it brings

---

<sup>346</sup> Das unterscheidet *Fashion in Motion* von Modenschauen in Museen während der Fashion Weeks – wie bspw. in Berlin die Modenschauen von Joop! 2009 im Hamburger Bahnhof oder 2010 in der Neuen Nationalgalerie, bei denen nur teilnehmen kann, wer eine Akkreditierung hat.

live bodies into otherwise static museum display space“. (Anderson 2000, 387) Bewegung im Unterschied zur Statik ist ein Aspekt. Ein weiterer ist die tatsächliche Lebendigkeit der Models gegenüber den Ersatzkörpern.

An dieser Stelle werden Überschneidungen zwischen den hautsinnlichen Kategorien Spüren und der sinnlichen Erfahrung von Bewegungen noch einmal deutlich. ‚In‘ Kleidern zu stecken und sie zu spüren, heißt nicht nur, die Eigenschaften ihres Materials z. B. das Gewicht, die Oberflächenstruktur, die Temperatur wahrzunehmen und zu erfahren, wie das Kleidungsstück geschnitten ist, d. h., wo es auch ohne Bewegung aufliegt, einengt, absteht usw. Vieles davon bekommt die TrägerIn im Moment der Bewegung teilweise intensiver zu spüren, etwa als Reaktion des Kleidungsstücks auf – in der Terminologie Gundula Wolters – intrinsische und extrinsische Bewegungen. In der Rolle als ZuschauerIn bei *Fashion in Motion* kann die Kompetenz, Menschen in Kleidern wahrzunehmen, sonst eher beiläufig praktiziert, auf die sichtbaren Bewegungseigenschaften angewendet werden.

## III Schluss

### 8. Resümee

Anspruch und Ziel der vorliegenden kulturwissenschaftlichen Arbeit war es, Inszenierungen vestimentärer Artefakte in zeitlich begrenzten, sogenannten Kleidermodeausstellungen unter einem anderen Blickwinkel zu analysieren und zu diskutieren, als es bislang in der entsprechenden Forschung und einschlägigen Fachliteratur zum Thema häufig getan wurde. Die mitunter einseitigen Wahrnehmungen, negativen Bewertungen oder widersprüchlichen Einschätzungen von Kleidermodeausstellungen in Museen im dazu nur marginal geführten wissenschaftlichen Diskurs lauten: Der Körper, das Tragen und das Berühren sowie die Bewegung (zentral bei der Wahrnehmung und Erfahrung von Kleidermode, v. a. im Alltag) – all dies ginge in der musealen Präsentation vestimentärer Artefakte verloren, u. a. aufgrund der verwendeten Mittel und Strategien.

Das Verhältnis von ausgestellttem Kleid und Präsentationsmittel(n) in den Displays wurden nicht nur strukturell analysiert (d. h., was wird wie in die Wahrnehmung gebracht), sondern auch in Hinblick darauf, welche Wirkung die Arrangements jeweils erzielen können, und zwar hauptsächlich, die Exponate sehend oder buchstäblich zu fühlen. Obwohl die BesucherInnen nur selten selbst unmittelbar mit den vestimentären Objekten umgehen und diese anfassen und/oder tragen und aufführen dürfen, legen etablierte ebenso wie neuartige und experimentelle Präsentationsformen Rezeptionsweisen und ästhetische Erfahrungen nahe, sich über das Schauen und Betrachten hinaus auf unterschiedliche Weise in die gezeigten Exponate und Modekörper einzufühlen. Ob als Identifikation, Projektion, Haptic Vision – es handelt sich um ästhetische Erfahrungen, die sich aus den modischen Kompetenzen der BetrachterInnen speisen und bei denen sich Visuelles und Hautsinnliches oft überlagern.

In den Analysen habe ich daher zum einen die vielfältigen Gestaltungsweisen berücksichtigt und hinsichtlich ihrer Präsentationsmittel, Strategien und Wirkungen stärker differenziert als es bisher getan wurde. Dadurch sollte zum anderen die These belegt werden, dass – entgegen häufig wiederholter Behauptungen – ‚der Körper‘, das Tragen und die Bewegung nicht per se oder komplett aus den Kleidern gewichen sind, werden diese musealisiert und ausgestellt. Vielmehr legen Strategien und Präsentationsmittel, mit denen die vestimentäre Objekte als Kleidermode in Szene gesetzt werden, nahe, dass es sich um eine Verschiebung des Körperlichen und Hautsinnlichen (Anfassen, Tragen, Bewegen) in visuelle

Darstellungsformen handelt. Obwohl Vitrinen, Ersatzkörper und andere Mittel auf den ersten Blick oft als Mittel einer Ästhetik der Distanz gedeutet werden, halten sie im Zuge einer einfühlungsästhetischen Annäherung mit dem Schwerpunkt Hautsinnlichkeit verschiedene Potentiale oder zumindest Ambivalenzen parat.

Die vielleicht auffälligste ‚Abweichung‘ gegenüber vielen anderen Situationen, Räumen und Medien der Kleidermode sind in der musealen Präsentation von vestimentären Objekten die Körper *in* den Kleidern. Um Kleider in ihrer Dreidimensionalität zu zeigen und wie sie idealiter getragen werden können, werden hauptsächlich Ganzkörpermannequins und Schneiderbüsten eingesetzt und nehmen den Platz in den Kleidern ein, ohne diese selbst spüren zu können. Die Gestaltung dieser zentralen Präsentationsmittel kann erheblichen Einfluss darauf haben, wie sehr es BesucherInnen gelingt, eine Idee davon zu bekommen, wie es wäre, selbst in den Exponaten zu stecken und diese zu spüren und der entsprechenden Qualitäten gewahr zu werden. Stark nachahmende, d. h. mimetische Strategien wie der „face-up realism“ (Gesicht, Frisur, Blick und Stimme) erzielen oft den Eindruck, die Kleider seien lediglich Hilfsmittel, um Mannequins zu verlebendigen und ihre Künstlichkeit zu überspielen, und können daher bspw. befremdlich wirken. Eine andere Möglichkeit ist, sie als (erstrebenswertes) Ideal zu betrachten und sich mit dem exponierten Ersatz- oder Modekörper allen Diskrepanzen zum Trotz zu identifizieren. Ebenfalls stärker auf sich als auf den Modekörper oder die vestimentären Objekte lenken Surrogate die Aufmerksamkeit, wenn sie in Größe, Anatomie usw. übermäßig verfremdet wurden. Hingegen bieten Ersatzkörper, die zurückhaltender (wenn auch nicht ‚neutral‘ in Bezug auf bspw. Ethnizität und Gender) gestaltet sind wie stilisierte und abstrakte Figurinen, eher die Möglichkeit, sich imaginär an die Stelle des Mannequins zu setzen (Projektion), sich mit dessen Platz in den Kleidern zu identifizieren und dadurch ein Gespür bspw. für die materiellen Eigenschaften der ausgestellten Kleider zu entwickeln. Dass für eine solche ästhetische Erfahrung im Sinne einer Einfühlung keine ‚vollständigen‘ Figurinen notwendig sind, zeigt sich an fragmentarischen Körpern wie kopflosen Schneiderbüsten, die manchmal auch um Arme und Hände und/oder Beine und Füße ergänzt sind. Entgegen der Annahme, solche Körper würden (unbewusst) Ängste bei BetrachterInnen auslösen (was hieße, der Körperersatz würde die materielle Präsenz der Kleidungsstücke dominieren oder überlagern), sind sie Darstellungen der idealen dreidimensionalen (Pass)Form des vestimentären Objekts.

Exponate, so auch auch vestimentäre Objekte, hinter Glas zu zeigen, ist eine Präsentationsweise, die inzwischen vielfach in Verruf geraten ist, stehen Vitrinen wie kaum

ein anderes Inszenierungsmittel für das Bild vom langweiligen und verstaubten Museum bzw. für eine spezifische Museumstradition. In und mit ihnen materialisiert sich zudem das Berührungsverbot *par excellence*. Jedoch bergen die verpönten Schaukästen und Glasfronten Potentiale, die nicht nur in ihnen exponierte Kleidungsstücke, sondern viele andere Gegenstände betreffen. Gerade wenn es darum geht, Qualitäten zu sehen und zu erkennen, die normalerweise einen direkten physischen Kontakt zwischen Ding und Mensch voraussetzen (etwa ein Abtasten), können es Vitrinen ermöglichen, den Dingen zumindest mit den Augen ganz nah zu kommen und bspw. der Oberflächeneigenschaften eines textilen Materials gewahr zu werden. D. h., dass sich BesucherInnen in einige phänomenologische Eigenschaften sehend einfühlen, was sich in der ästhetischen Theorie mit dem Konzept der Haptic Vision oder taktilen Visualität beschreiben lässt. Insbesondere Alternativen zur Vitrinenpräsentation, wie Podeste oder Absperrungen, erzeugen vielfach eine zu große räumliche Distanz zwischen BesucherInnenkörper bzw. -augen und Exponaten, wodurch diese Wahrnehmungsmöglichkeit verlorenght, und zwar häufig zugunsten eines Raums, der von BesucherInnen als mit den Exponaten gemeinsam geteilter erfahren werden soll. Hier können Bildmedien helfen, mittels Detailaufnahmen und anderer Vergrößerungen die Distanz zu überbrücken und die Aufmerksamkeit auf die entsprechenden Merkmale wie die Texturen zu lenken.

Um dem Manko, im Museum stillgestellt präsentiert zu werden, Abhilfe zu schaffen und Interaktionen zwischen Körper und Kleid anzudeuten, werden die Modekörper oft posierend exponiert. Die Posen der Ersatzkörper, also besondere Haltungen ihrer Körperteile, sind nur selten eingefrorene flüchtige Momente eines Bewegungsablaufs wie bspw. einzelne Sequenzen des Gehens. Viel häufiger handelt es sich um Haltungen, die entweder bereits ein Freeze aus einem anderen, außermusealen Kontext zitieren (wie der Modenschau) oder die Handlungen darstellen, die mehr Ruhe nahelegen wie z. B. sitzende oder stehende Figurinen. Das kann für die ästhetische Erfahrung bedeuten, dass ein motorisches Einfühlen, bei dem das Davor und das Danach der Pose von der BesucherIn ergänzt und ein Bewegungsverlauf (nach)empfunden wird, eher selten geschieht – und damit auch die Interaktionen von Körper und Kleid wenig Gewicht bekommt. Dass die Posen statischer Modekörper nur sehr begrenzt das Kleid, sprich das materielle vestimentäre Objekt als und in Bewegung zeigen können, mag eine Erklärung für den intensiven Einsatz von Videos in Kleidermodeausstellungen sein, v. a. dann, wenn es Stücke der High Fashion jüngerer Datums sind und es Aufnahmen von Defilees gibt.

Zusätzlich zu diesen etablierten Präsentationsmitteln, ihren verschiedenen Inszenierungsformen und damit auch Auswirkungen auf die Exponate, habe ich davon abweichende und/oder experimentelle Gestaltungsweisen untersucht und sie ebenfalls den drei Modalitäten zugeordnet. Statt solche Arrangements, insbesondere theatrale wie bewegte Installationen, als Inszenierungen von Mode als Kunst zu diskutieren, wie es in Kontroversen immer wieder geschieht (u. a. bei Alexandra Palmer, Amy de la Haye, Ingrid Mida), ging es mir darum, sie hinsichtlich möglicher einfühlungsästhetischer oder fühlästhetischer Rezeptionsweisen zu untersuchen.

Statische leere Hüllen erzielen zwar häufig einen „missing person effect“ (Sandberg), bei dem sich die BesucherInnen vor dem Kleidungsstück *in* dasselbe hineinversetzen können. Jedoch werden Exponate oft als liegend-ausgebreitete oder hängende Flachware präsentiert, wodurch sie ihren skulpturalen Charakter, ihre räumliche Ausdehnung und z. T. die Körperbezogenheit einbüßen und stärker an unterschiedliche Handhabungen (und damit das Berühren) erinnern. Tatsächlich in Bewegung zu geraten und diese vor- bzw. auszuführen, das geschieht in unterschiedlichem Umfang. So haben langsam rotierende Drehscheiben, auf denen sich bekleidete Mannequins, Gliederpuppen oder Büsten befinden, in Vitrinen oder auf Podesten häufig die Funktion, die Exponate für die BesucherInnen zu 360 Grad in die Sichtbarkeit zu bringen, anstatt bspw. die Reaktion des Materials auf diese Bewegung zu fokussieren. Einigen wenigen Inszenierungen gelingt es z. B., ‚typische‘ Bewegungen zu zeigen, und zwar solche, die kulturell kodiert sind und mit einem Kleidungsstück in Verbindung gebracht werden wie etwa sich drehende, aufspannende Röcke. So vermitteln deren unterschiedliche Volumina einen Eindruck, wie Bewegungsimpulse vom Material aufgenommen werden, und lassen Rückschlüsse auf die Stoffeigenschaften (Leichtigkeit/Schwere) sowie den Schnitt zu. Nicht ganz so hypertrophiert gleichförmige, allerdings doch recht spezifische Bewegungen, in die sich modische Kleidung und Modekörper versetzt sahen, waren die Aufführungen bei *Fashion in Motion*. Hier tragen Models die Designer-Kleider und führen sie vor, und zwar häufig als klassisches Defilee mit entsprechenden klischeehaften Gehweisen und Posen, die das Kleid und den Modekörper sowohl in Bewegung als auch für einen kurzen Augenblick in Ruhe zeigen. Allerdings handelt es sich bei ihnen mehr um eine modische Performance im Museum als um das Display in einer Fashion Exhibition. Vom direkten physischen Kontakt mit den Körpern lebender Menschen können an ausgestellten vestimentären Objekten einmal Spuren zeugen, indem es sich um sichtbare Veränderungen des vestimentären Materials handelt. Außerdem kann er BesucherInnen im Sinne einer Fühlästhetik ermöglicht werden (Hands-Ons). Stoffproben, die berührt werden dürfen, sind eher üblich als die Erlaubnis, fertige

Kleidungsstücke anfassen zu dürfen. Duplikate oder Originale zum Anziehen, die von innen heraus gespürt werden können, finden nur äußerst selten Verwendung.

Dass meine getroffene Zuordnung von Präsentationsmitteln zu einer der drei Modalitäten Spüren, Berühren, Bewegen, die sie möglicherweise besonders stark evozieren, primär heuristischen Charakter hat, ist in den Analysen deutlich geworden. Denn häufig betonen die Mittel, ihre Gestaltung und ihr Einsatz nicht nur *eine* hautsinnliche Modalität, sondern *mehrere* und es vervielfältigt und überlappt sich, wie welche Qualitäten einfühlend wahrgenommen und erfahren werden können. (Z. B. dann, wenn es zu Kombinationen kommt, wie realistische Mannequins hinter Glas.) Voraussetzung, um sich in die vestimentären Exponate einzufühlen, sind die modischen Kompetenzen der BesucherInnen. Im Unterschied zu vielen anderen Ausstellungsstücken sind die Hemmschwellen aufgrund alltäglicher Praktiken und Erfahrungen mit Kleidungsstücken vielfach niedriger, sich den Kleiderexponaten mit Kategorien der ‚Tragbarkeit‘ zu nähern, selbst dann, wenn es sich vielfach um Kleidung aus dem Bereich des Luxussegments handelt. Meistens sind die vestimentären Formen wie Jacke, Hose, Kleid usw. bekannt und auch ihr (ideales) Verhältnis zum menschlichen Körper ist aufgrund der verwendeten Surrogate erkennbar (z. B. wie eng ein Kleid anliegt, wie tief ein Ausschnitt ist). Hingegen können einige Feinheiten der Verarbeitung oder exklusive hochwertige Materialien nicht immer wahrgenommen und dadurch vorgestellt werden. Die modischen Kompetenzen stoßen jedoch am ehesten an Grenzen, und das wurde hier lediglich angedeutet, wenn es sich um vestimentäre Formen handelt, die sich aufgrund ihrer Historizität und/oder kulturellen Spezifik stark von den bekannten und dominierenden unterscheiden. Dazu gehören auch die extravaganten Entwürfe einiger ModeschöpferInnen, die in ihren Kollektionen mit ungewöhnlichen Schnitten, Öffnungen, Auspolsterungen, Drapierungen experimentieren.

Das spezifische Interesse an der Verschränkung von Hautsinnlichem der Kleidermode und Berührungsverbot im Museum machte vorab einiges an Definitionsarbeit notwendig. Dabei zeigten sich einige Lücken, blinde Flecken und Unschärfen v. a. in der Modetheorie. So habe ich im Vorfeld der Analysen zunächst das Verhältnis von Kleid und Körper modetheoretisch bestimmt und ausgehend von Gertrud Lehnerts Konzept als Modekörper definiert: als ein „Drittes“ mit ästhetischem Überschuss, welches räumlich und zeitlich in die Wahrnehmung gelangt. Modekörper können neben Menschen auch Körpersurrogate sein,

die zusammen mit den vestimentären Objekten dieses „Dritte“ hervorbringen – und beides ist in den von mir untersuchten Ausstellungen anzutreffen.

Um genauer zu klären, auf was für grundlegende Wahrnehmungen von Kleidung und Kleidermode das defizitär wahrgenommene „Nichts anfassen dürfen“, „Ohne Bewegung“ usw. rekuriert, musste der unmittelbare Kontakt zwischen Körper und Kleid, das Hautsinnliche der Kleidermode definiert werden. Dabei wurde eine Lücke in der modetheoretischen Forschung deutlich, die sich bisher zwar mit dem Körper, kaum jedoch mit den multi- bzw. intersensorischen Wahrnehmungen befasst, geschweige denn diese systematisiert hat. Unter Zuhilfenahme weiterer kulturwissenschaftlicher Literatur habe ich versucht, für die Kleidermode relevante Merkmale hautsinnlicher Wahrnehmung zu bestimmen sowie drei Kategorien der Wahrnehmung vorgeschlagen. Die drei Modalitäten Spüren, Berühren und Bewegen bezeichnen Arten des Umgangs sowie des Wechselverhältnisses von Kleid und Körper. Während sie sich phänomenologisch, d. h. in der subjektiven, leiblichen Erfahrung untereinander, aber auch mit weiteren Sinnesformen oft überlappen, wurden diese Modalitäten aus heuristischen Gründen separiert untersucht. Diese drei Modalitäten können sowohl eigenleiblich im Modehandeln erfahren werden als auch – und das ist für das Setting Ausstellung und der darin präsentierten Kleidermoden von weitaus größerer Bedeutung – auch an anderen Modekörpern als dem eigenen wahrgenommen und erlebt werden. Tendenziell geschieht es in der Alltagspraxis eher beiläufig, während das heraushebende Zeigen in Ausstellungen sowie in anderen expliziten Schaukontexten stärker fokussiert. Solche ästhetischen Erfahrungen habe ich übergeordnet als Einfühlung bezeichnet, wobei es mir nicht um die psychologischen Implikationen des Begriffs (etwa im Sinne von Empathie) geht, sondern stärker um die ästhetische Dimension des schauenden Ein-Fühlens in Kleider, ihr vestimentäres Material sowie die Modekörper.

Dass diese unterschiedlichen Formen der Einfühlung gelingen und angewendet werden, basiert auf modischen Kompetenzen, eine Begrifflichkeit, die ich ebenfalls von Gertrud Lehnert übernommen habe. Sie dient mir zugleich als Konzept, um zu spezifizieren, was für gemeinhin angenommen und vorausgesetzt wird: AusstellungsbesucherInnen haben alltägliche Erfahrungen im Umgang mit Kleidern und wenden dieses Erfahrungswissen im Museum an, wodurch vestimentäre Exponate – so wird zumindest in der Forschung unterstellt – häufig das Gefühl auslösen, einen leichteren Zugang zu ihnen zu haben. Vor allem für synästhetische Erfahrungen vordergründig visueller Displays, die *auch* als hautsinnliche wahrgenommen und erlebt werden, sind vergangene eigenleibliche Erlebnisse elementar. Michael Polanyis Konzept vom impliziten Wissen schließt das ästhetische

Erleben von Dingen ein und zwar als Einfühlung. D. h., dass im Moment der Wahrnehmung sich diese so verschiebt, dass bspw. das Fühlen zwar somatisch erfolgt, jedoch so erlebt wird, dass es mit den Oberflächeneigenschaften eines Dings in Verbindung gebracht und als diese bemerkt wird. Polanyi macht in seinen Ausführungen zudem darauf aufmerksam, dass es ebenso möglich ist, diese Kompetenzen zu zeigen (anstatt sie verbal mitzuteilen); sowie andersherum: der Modalitäten und Qualitäten gewahr zu werden, werden sie gezeigt.

Wie sich Körper und Kleid, Modalitäten und Qualitäten, Hautsinnliches und Visuelles, ästhetische Erfahrungen und Kompetenzen zueinander verhalten, das sollte als ein erster Versuch in der Einleitung skizziert werden. In der vorliegenden Arbeit hatte diese Skizze die Funktion, evtl. etwas besser oder zumindest genauer zu verstehen, wie Wahrnehmungsweisen von Kleidermode, d. h. den materiellen vestimentären Artefakten und Modekörpern im Museen ablaufen können: als erfolgreiche, beschränkte oder verhinderte Einfühlung. Darüber hinaus sind diese ästhetischen Erfahrungen nicht auf museale Präsentationen und die genannten Mittel beschränkt, sondern betreffen auch andere herausgehobene sowie alltägliche Situationen und Praktiken. Modenschauen, Schaufenster, Onlineshops, Blogs, Modezeitschriften, Videos, die SitznachbarIn in der U-Bahn. Es sind kurze Momente, vestimentäre Artefakte sehend zu spüren, zu berühren oder zu bewegen. Und darüber hinaus vielleicht sogar um akustisch oder olfaktorische Erinnerungen zu ergänzen.

## **9. Ausblick**

Die Dominanz des Visuellen scheint auch gegenwärtig ungebrochen. Zugleich scheint das Hautsinnliche in alltagsweltlichen Praktiken inzwischen wieder mehr (oder zumindest anders) Raum zu bekommen. Zumindes auf den ersten Blick, wie es „technologies of touch“, v. a. taktile Interfaces nahelegen.

Und in Ausstellungen und Museen – ist der Okularzentrismus am Schwinden? Mitnichten. Obwohl es immer wieder und immer häufiger Gelegenheit zum direkten physischen Kontakt mit Exponaten gibt und Interaktiva Verwendung finden, bleibt das museale Berührungsverbot vielfach unangetastet und seine Einhaltung wird vorausgesetzt und vielfach sogar explizit eingefordert: „Bitte nicht berühren! / Do not touch!“. Man mag sich zugleich fragen, ob der offiziell geltende und seit gut zweihundert Jahren proklamierte visuelle Imperativ vom idealen Museum als „Schule des Sehens“ jemals sein erwünschtes Ziel erreicht hat: BesucherInnen erfolgreich dazu anzuhalten, ihre eigene Körperlichkeit und ihre Kompetenzen auszublenden und das aufbereitete Fachwissen intellektuell zu durchdringen. Zu vermuten ist, dass die Antwort eher negativ ausfiele. Denn dieser

sensorische, epistemologische und didaktische Imperativ wird zum einen der intersensorischen Wahrnehmung von Welt nicht gerecht. Er blendet zum anderen aus, dass ästhetische Erfahrungen, v. a. dann, wenn sie einfühlernden Charakter haben, ebenfalls ein Erleben evozieren können, es würde sich um mehrere Sinneswahrnehmungen handeln. Gewiss, AusstellungsbesucherInnen mögen es mitunter *auch* als beschränkend empfinden, wenn ein tatsächliches Tun nicht gezeigt, verhindert oder verboten wird. (Die zu Beginn der Arbeit zitierten Einschätzungen zeigten dies etwa für Kleidermodeausstellungen.) Zugleich können Museumsausstellungen als persönliche Illusions- und Erinnerungsräume fungieren, ohne dass ausschließlich kuratorische Absichten, Anleitungen und entsprechend angelegte Inszenierungen dies gezielt herbeiführen. Oberflächen mit den Augen zu berühren, sich in den exponierten Kleidern vorzustellen und dabei eigene(s), individuelle(s) Vorerfahrungen und -wissen zu aktivieren – es ging in dieser Arbeit annähernd um das, was Hans Ulrich Gumbrecht in *Produktion von Präsenz* mit „historical imagination“ beschreibt: „the desire for presence makes us imagine how we would have related, intellectually and *with our bodies*, to certain objects“ (Gumbrecht 2004, 124 zitiert nach Crawley/Barbieri 2013, 45; Hervorh. K.W.).

Dabei können die jeweiligen Inszenierungsweisen, die Kombination von Exponaten und Präsentationsmitteln alte und „neue Zugänge zur Dingwelt [...] erschließen; etwa dem Aufforderungscharakter der Alltagsgegenstände nachzuspüren und sich in ihre Anmutungsqualitäten [...] ‚einzufühlen‘, sich im Modus des Als-ob vorzustellen, wie in diesen Schuhen gelaufen, [...] wie die Maske getragen wurde.“ (van den Berg 2010, 163) Karen van den Berg beschreibt damit ästhetische Erfahrungsweisen, die bzw. deren einfühlernden Charakter keinesfalls auf das Museum oder dreidimensionale (vestimentäre) Objekte zu beschränken sind. Bei meiner Fragestellung und den verwendeten Konzepten gehe ich u. a. von einem Oszillieren zwischen optischer und taktiler Visualität aus und folge Laura Marks, bei letzterer konzentrierte sich die Wahrnehmung stärker auf die physische Materialität der Dinge, v. a. ihre Oberflächen; erstere hingegen basiere auf einer größeren Distanz zwischen Ding und BetrachterIn und „allows the beholder to imaginatively project him/herself into or onto the object“ (Marks 2002, 5). Dieser Ansatz ließe sich sicher theoretisch ambitionierter weiterführen und erweitern, als ich es hier getan habe, etwa mit Bezugnahme auf historische Positionen, die Taktilität und Visualität zusammendenken wie jene Condillacs, Herders oder Diderots.

In unterschiedliche Richtungen die losen Fäden dieser Arbeit weiterzuführen und weiter zu denken kann auch in Hinblick auf das Selbst- und Fremdverständnis von Museen bzw. der

Institution und ihrer Funktionen erfolgen. Stichworte wären die häufig mit Argwohn attestierte Kommerzialisierung oder die kritisch gesehene Verbindung zum Konsum, denen m. E. eine differenziertere Sichtweise zu widmen wäre. Damit ließe sich noch einmal das aufgreifen, was ich lediglich angedeutet habe, nämlich die – auch historischen – Überlappungen von Museum, Ausstellung, Konsum und Kommerz entkoppelt von der Kleidermode noch einmal genauer auszubuchstabieren: etwa in Hinblick auf die exponierten Gegenstände, die Präsentationsweisen, -mittel und -orte. Verwebungen ließen sich ebenfalls diskursiv nachweisen, wenn nicht erst die White Cube-Ästhetik der Shops hochpreisiger Labels in den letzten Jahren Assoziationen und Vergleiche mit Museen und Galerien evozierte, sondern z. B. Schaufenster bereits um 1900 als ‚neue Museen‘ bezeichnet wurden (vgl. Munro 2014, 188).<sup>347</sup> Außerdem würde deutlich, dass bestimmte (v. a. negative) Attributierungen, Gleichsetzungen und Argumente, die in aktuellen Debatten, in polemischen Feuilletonartikeln oder in Diskussionen auf Konferenzen auftauchen, so neu nicht sind, etwa die Kritik an bestimmten Objektgruppen oder Präsentationsmitteln. Dass das Museum keinesfalls von der Sphäre des Kommerz‘ entkoppelt war und ist, dafür ließe sich die Selbstkommerzialisierung der Institution genauer in den Blick nehmen wie z. B. die Erfolgsgeschichte des Museumsshops. Von hier aus könnte man einen weiteren Bogen schlagen zum unverkäuflichen und unberührbaren Status der Exponate und dem Museumsshop als einem Raum, der es ermöglicht, die im Ausstellungsbereich erfahrenen Restriktionen zu kompensieren und Dinge als Waren anfassen und mitnehmen zu können (vgl. Grasskamp 2000). Die Rolle der Kleidermode im Museum könnte, wie Katrin Rief vorschlägt, auch in Zukunft sein, dazu beizutragen, den „schmalen Grat zwischen Kunst, Kommerz und Konsum zu verbreitern“ (Rief 2010, 177).

Entkoppelt von meinem Erkenntnisinteresse an Kleidermodeausstellungen (nämlich den Inszenierungen) wäre eine kritische Diskursanalyse in Hinblick auf die AkteurInnen und ihre institutionellen Hintergründe in solchen Debatten wie der exemplarisch und als ‚Aufhänger‘ angeführten. Dafür könnten die eher allgemein gehaltenen Aspekte berücksichtigt werden, die z. B. Daniel Tyradellis in *Müde Museen* anführt. Auch der Fachdiskurs über Kleidermode im Museum verrät viel darüber, wer spricht und mit welchem Museumsverständnis im Hinterkopf er oder sie das tut und dafür die entsprechenden Argumentationsfiguren heranzieht. Der Aspekt „touch“/„untouchable“ ist lediglich einer, an den weitere anschließen, wie etwa einführende oder eine distanzierte Rezeptionsformen und – damit in Verbindung

---

347 Zur Geschichte der wechselseitigen Beeinflussung von Museums- und Schaufensterpräsentation vgl. Witcomb 2003, 18-26.

gebracht – die Auf- oder Abwertung von Exponaten, Präsentationsweisen und -mitteln. Was Daniel Tyradellis allgemein für Debatten im Museums- und Ausstellungsbetrieb attestiert, findet sich auch ‚im Kleinen‘ beim Format der Fashion Exhibition. So attestiert er, dass entgegen der vielgestaltigen Ausstellungspraxis das Sprechen und Schreiben darüber von vermeintlich unverbindbaren Dualismen und wertenden Dichotomie geprägt sei wie bspw. Kunstmuseum vs. Geschichts- bzw. Wissenschaftsmuseum (vgl. Tyradellis 2014, 19) oder Bildung/Wissen vs. Unterhaltung (vgl. ebd.; sowie Bäumler 2004).

Diejenigen, die sich bislang hauptsächlich über Kleidermode in Museen und Ausstellungen geäußert und in den wissenschaftlichen Diskurs und die Debatten eingebracht haben, sind häufig an entsprechenden Institutionen und in entsprechenden Positionen arbeitende Personen. So liegt es nahe, dass entsprechende Argumentationsfiguren auch dafür genutzt werden, die eigene Position und Expertise zu stärken oder zu verteidigen und die anderer Personen und/oder Institutionen mitunter zu schwächen (vgl. z. B. Bäumler 2004, 37ff.; Tyradellis 2014, 67 ff.). Zu unterhaltsam, zu spektakulär, zu wenig Vermittlung von Bildung und Wissen, zu intensive Kooperationen mit dem Modesystem – werden Vorbehalte und Vorwürfe in solcher oder ähnlicher Art und Weise geäußert, betrifft es häufig ‚die anderen‘.<sup>348</sup> Gegenmaßen wie jener Vorschlag, Kleidermode stärker didaktisch, also (be)lehrend aufzubereiten und zu präsentieren, sind wenig innovativ und lassen die BesucherInnen außer Acht. Es ist zu vermuten, dass solche Forderungen lediglich *bekannte* Arbeitsweisen, Aufgabenverteilungen und Präsentationsformen aufgreifen, festigen, bestätigen und perpetuieren – und schlimmstenfalls langweilige, häufig fachwissenschaftliche Ausstellungen für die anderen SpezialistInnen das Ergebnis sind (vgl. Tyradellis 2014, 68 ff).

In diesem Zusammenhang sind auch ‚Aufhebungen‘ des Berührungsverbots genauer unter die Lupe zu nehmen. Tatsächliches Berühren von Exponaten durch BesucherInnen wird im Ausstellungs- und Museumsdiskurs teilweise als Fortschrittlichkeit ‚verkauft‘, obwohl es häufig lediglich innerhalb sehr genau definierter Grenzen ermöglicht wird (vgl. Huhtamo 2008, 137). Das gilt auch für einige Beispiele in Kleidermodeausstellungen, wobei nicht nur der unmittelbare physische Kontakt mit Exponaten, sondern vielfach auch schon der Verzicht auf Vitrinen als ‚fortschrittliche‘ Präsentation gilt. Meine Arbeit versucht eine Bestandsaufnahme verschiedener Präsentationsmittel, ihrer Effekte auf die exponierten Kleider und möglicher Wirkungen der Displays auf die BesucherInnen und ist ästhetisch-theoretisch motiviert. Was meine Arbeit nicht tut, ist, Ratschläge, Tipps oder gar

---

348 Zum additiven vs. distinktiven Unterhaltungsbegriff im Museumskontext vgl. Bäumler 2004, 49ff.

„Verbesserungsvorschläge“ für die kuratorische und inszenatorische Praxis zu formulieren – etwas, das ich gern denjenigen überlasse, deren Profession das Ausstellungsmachen ist.

Vielleicht lohnt hier ein Blick in Literatur und Blogs wie z. B. *Worn Stories* von Emily Spivak (2014)<sup>349</sup>, um Anregungen zunächst verbaler Art zu erhalten, wie vielfältig vestimentäre Objekte leiblich erfahren werden können; um dann kreative Lösungen zu suchen und auszuprobieren, wie sich das zeigen ließe, was dort versucht wird, in Worte zu fassen. Umberto Ecos Erleben der hautengen Blue Jeans ist wohl unter ModewissenschaftlerInnen eine der bekanntesten Beschreibungen.<sup>350</sup> Gegenwärtig wird sie vermutlich von so manchen TrägerInnen der seit einigen Jahren populären Slim Fit-Jeans so ähnlich empfunden. In eine Fashion Exhibition hat es dieses Tragegefühl meines Wissens nach ‚offiziell‘ noch nicht geschafft. Und so bleibt es wohl fürs Erste weiterhin eine Sache des individuellen Körpergedächtnisses und Kopfkinos, qua Einfühlung auf diese oder andere Weise von den Exponaten berührt zu werden.

---

349 Mit dem gleichen Titel siehe Spivaks Blog: <http://wornstories.com/>, letzter Zugriff: 12.11.2017.

350 Nicht weniger prominent ist Denis Diderots Versuch, die Empfindungen beim Tragen seines neuen Hausrocks, der sich zunächst ungewohnt steif und unnachgiebig anfühlt, zu beschreiben.

## Literaturverzeichnis

- o.A. (2009): Prada Transformer. Waist down (Broschüre zur Ausstellung), abrufbar unter: <http://prada-transformer.com/>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- o.A. (2009): Maison Martin Margiela '20'. The Exhibition. (Begleitheft zur Ausstellung in München im Haus der Kunst)
- o.A. (2010): „Exhibition“. In: Desvallées, André/Mairesse, François (Hrsg.): Key Concepts of Museology, S. 34-38.  
[icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Key\\_Concepts\\_of\\_Museology/Museologie\\_Anglais\\_BD.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Anglais_BD.pdf), letzter Zugriff: 16.6.2017.
- o.A. (2015): Jean Paul Gaultier (Begleitheft zur Ausstellung), abrufbar unter:<http://www.grandpalais.fr/en/event/jean-paul-gaultier>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Alkemeyer, Thomas (2010): Körperwissen. In: Engelhardt, Anina (Hrsg.): Handbuch Wissensgesellschaft. Theorien, Themen und Probleme, Bielefeld, S. 293-308.
- Allenspach, Christoph (2013): Mode und Kinästhetik. Das Kleid als Bewegung und in Bewegung. In: Schlittler, Anna-Brigitte/Tietze, Katharina (Hrsg.): Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung. Emsdetten/Berlin, S. 161-168.
- Alpers, Svetlana (1991): The Museum as a Way of Seeing. In: Karp, Ivan/Lavine, Steven (Hrsg.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington/London, S. 25-32.
- Ammon, Sabine (Hrsg.) (2007): Wissen in Bewegung. Vielfalt und Hegemonien der Wissensgesellschaft. Weilerswist.
- Anderson, Fiona (2000): Museums as Fashion Media. In: Bruzzi, Stella/Church Gibson, Pamela (Hrsg.): Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis. London u. a., S. 371-389.
- Anz, Thomas (2006): Artikel „Einfühlung/Empathie“. In: Trebeß, Achim (Hrsg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Stuttgart/Weimar, S. 90-91.
- ARGE schnittpunkt (Hrsg.) (2013): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien/Köln/Weimar.
- Bal, Mieke (2002): Sagen, Zeigen, Prahlen. In: Dies.: Kulturanalyse. FaM, S. 72-116.
- Barnard, Malcolm (Hrsg.) (2008): Fashion Theory. A Reader. London u. a.
- Barthes, Roland (1985): Die Sprache der Mode. FaM. (franz. 1967)
- Baudelaire, Charles (1976): Le peintre de la vie moderne. In: Ders.: Œuvres Complètes. Paris, S. 683-724.
- Baudelaire, Charles (1988): Das Schöne, die Mode und das Glück. Constantin Guys, der Maler des modernen Lebens. Berlin.
- Baudrillard, Jean (1991): Die Mode oder die Zauberwelt des Codes. In: Ders.: Der symbolische Tausch und der Tod. München, S. 131-152.

- Bäumler, Christine (2004): Bildung und Unterhaltung im Museum. Das museale Selbstbild im Wandel. Münster.
- Baur, Joachim (2010): Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands. In: Ders. (Hrsg.): Musuemsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld, S. 15-40.
- Belting, Hans (2001): Orte der Reflexion oder Orte der Sensation. In: Noever, Peter (Hrsg.): Das diskursive Museum. Ostfildern, S. 82-94.
- Benjamin, Walter (1969): Über einige Motive bei Baudelaire. In: Ders.: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire. FaM, S. 111-164
- Benjamin, Walter (1983): M [Der Flaneur]. In: Ders.: Gesammelte Schriften Band V.I. FaM, S. 524-569.
- Benjamin, Walter (1996): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Drei Studien zur Kunstsoziologie. FaM, S. 7-44.
- Bennett, Tony (1995): The Birth of the Museum. History, Theory, Politics. London.
- Bennett, Tony (1998): Pedagogic Objects, Clean Eyes, and Popular Instruction: On Sensory Regimes and Museum Didactics. In: Configurations 6:3, S. 345-371.
- Bennett, Tony (1999): The Exhibitionary Complex. In: Boswell, Davod/Evans, Jessica (Hrsg.): Representing the Nation: A Reader. Histories, heritage and museums. London u. a.: Routledge, S. 332-370.
- Bennett, Tony (2006): Civic Seeing. In MacDonald, Sharon (Hrsg.): A Companion to Museum Studies. Malden, S. 263-281.
- Bennett, Tony (2010): Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens. In: Hantelmann, Dorothea von/Meister, Carolin (Hrsg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Zürich/Berlin, S. 47-77.
- Benthien, Claudia (2001): Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbek: Rowohlt.
- Bertron, Aurelia/Frey, Claudia/Schwarz, Ulrich u. a. (2006): Ausstellungen entwerfen. Kompendium für Architekten, Gestalter und Museologen. Basel.
- Beßler, Gabriele (2009): Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart. Berlin.
- Bieger, Laura/Reich, Annika/Rohr, Susanne (2012) (Hrsg.): Mode. Ein kulturwissenschaftlicher Grundriss. München
- Bieling, Tom (2008): Gender Puppets. Geschlechterinszenierungen anhand der nonverbalen Kommunikation von Schaufensterpuppen. Berlin.
- Black, Sandy (Hrsg.) (2013): The Handbook of Fashion Studies. London u. a.
- Blank, Melanie/Debelts, Julia (2002): Was ist ein Museum. „... eine metaphorische Complication ...“. Wien.
- Boehm, Gottfried (2012): Es zeigt sich. Geste – Deixis – Bild. In: Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina/Diekmann, Stefanie (Hrsg.): Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance. Berlin, S. 22-31.

- Böhme, Gernot (1995): Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik. In: Ders.: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. FaM, S. 21-48.
- Böhme, Hartmut (1996): Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Tasten. Göttingen, S. 185-210.
- Böhme, Hartmut (2006): Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek.
- Bolton, Andrew (Hrsg.) (2011a): Alexander McQueen. Savage Beauty. New Haven u. a.
- Bolton, Alexander (2011b): Alexander McQueen. Savage Beauty. <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/video/> (transkript zur Ausstellung), letzter Zugriff: 12.12.2016.
- Bonik, Manuel (2006): Im Auftrag: Art Goes Fashion. In: Doswald, Christoph (Hrsg.): Schnittpunkt. Sankt Gallen, S. 3038.
- Böse, Katrin (2006): Spürbar und unvergänglich. Zur Visualität, Ikonologie und Medialität von Textilien und textilen Reliquiaren im mittelalterlichen Reliquienkult. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft Bd. 33, S. 7-27.
- Boucher, Francois (1987): 20 000 Years of Fashion. New York.
- Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain (2006): Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher. Konstanz.
- Bovenschen, Silvia (Hrsg.) (1986): Die Listen der Moden. FaM.
- Bovenschen, Sylvia (1997): Artikel „Kleidung“. In: Wulf, Christoph (Hrsg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie. Weinheim/Basel, S. 231-242.
- Brand, Jan/Teunissen, José (Hrsg.) (2009): Fashion and Imagination. About Clothes and Art. Arnhem.
- Brandes, Uta (2008): Vorwort. Geschlechtskörper. In: Bieling, Tom: Gender Puppets. Geschlechterinszenierungen anhand der nonverbalen Kommunikation von Schaufensterpuppen. Berlin, S. 6-9.
- Brandstetter, Gabriele (2007): Pose – Posa – Posing. Zwischen Bild und Bewegung. In: Bippus, Elke (Hrsg.): Fashion Body Cult. Stuttgart, S. 248-265.
- Brandstetter, Gabriele (2012): Pose – Posa – Posing. Zwischen Bild und Bewegung. In: Dies./Brandl-Risi, Bettina/Diekmann, Stefanie (Hrsg.): Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance. Berlin, S. 40-51.
- Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina/Diekmann, Stefanie (2012): Posing Problems. Eine Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance. Berlin, S. 7-21.
- Brandstetter, Gabriele/Egert, Gerko/Zubarik, Sabine (Hrsg.) (2013): Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement. Berlin u. a.
- Bredenkamp, Horst (1993): Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin.

- Bredenkamp, Horst (2015): Die Renaissance der Kunstkammer. In: Hoins, Katharina/von Mallinckrodt, Felicitas (Hrsg.): Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert. Bielefeld, S. 45-61.
- Brejzek, Thea/Mueller von der Hagen, Gesa/Wallen, Lawrence (2009): Szenografie. In: Günzel, Stefan (Hrsg.): Raumwissenschaft. FaM, S. 370-385.
- Breward, Christopher (2008): Between the Museum and the Academy: Fashion Research and its Constituencies. In: Fashion Theory 12:1, S. 83-93.
- Bromand, Joachim (Hrsg.) (2010): Was sich nicht sagen lässt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion. Berlin.
- Brückner, Wolfgang (2000): Mannequins. Von Modepuppen, Tragegestellen, Scheinleibern, Schandbildern und Wachsfiguren. In: Ders.: Menschen und Moden. Bekleidungsstudien zu Kommunikationsweisen. Würzburg, S. 57-92.
- Brüderlin, Markus (Hrsg.) (2011): Art & Fashion. Zwischen Haut und Kleid. Berlin.
- Brunn, Margot/White, Joanne (Hrsg.) (2001): Museum Mannequins. A Guide for Creating the Perfect Fit. Alberta.
- Buck, Anne (1958): Costume. Handbook for Museum Curators Part D (Art) Section 3. London.
- Buckley, Cherly/Clark, Hazel (2016): In Search of the Everyday: Museums, Collections, and the Representations of Fashion in London and New York. In: Jenss, Heike (Hrsg.): Fashion Studies: Research Methods, Sites and Practices. London, S. 25-41.
- Buschmann, Heike (2010): Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Baur, Joachim (Hrsg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld, S. 149-170.
- Butler, Judith (1988): Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: Theatre Journal 40:4, S. 519-531.
- Butler, Judith (1990): Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity. New York u. a.
- Butler, Judith (1993): Bodies that Matter. New York.
- Candlin, Fiona (2004): Don't Touch! Hands Off! Art, Blindness and the Conservation of Expertise. In: Body & Society 10:1, S. 71-90.
- Candlin, Fiona (2006): The Dubious Inheritance of Touch: Art History and Museum Access. In: Journal of Visual Culture 5:2, S. 137-154.
- Candlin, Fiona (2008): Museum, Modernity and the Class Politics of Touching Objects. In: Chatterjee, Helen (Hrsg.): Touch in Museums: Policy and Practice in Object Handling. Oxford, S. 9-20.
- Candlin, Fiona (2010): Art, Museums and Touch. Manchester.
- Celant, Germano (Hrsg.) (1997): Art/Fashion. Mailand.
- Chandès, Hervé (Hrsg.) (1998): Issey Miyake Making Things. Arles.
- Chandler, Daniel/Munday, Rod (2011): A dictionary of media and communication. Oxford u. a.: Oxford University Press.

- Chatterjee, Helen (Hrsg.) (2008): *Touch in Museums: Policy and Practice in Object Handling*. Oxford.
- Clark, Judith (2009): Looking at looking at fashion. In: Brand, Jan/Teunissen, José (Hrsg.): *Fashion and Imagination. About Clothes and Art*. Arnhem, S. 184-190.
- Clark, Judith/de la Haye, Amy/Horsley, Jeffrey (2014): *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*. New Haven/London.
- Classen, Constance (2005): Touch in the Museum. In: Dies.: *The Book of Touch*. Oxford, S. 275-286.
- Classen, Constance (2007): Museum Manners: The Sensory Life of the Early Museum. In: *Journal of Social History* 40:2, S. 895-914.
- Classen, Constance (2012): *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*. Urbana.
- Classen, Constance/Howes, David (2006): The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artefacts. In: Edwards, Elisabeth (Hrsg.): *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford, 199-222.
- Collins, Harry (2010) *Tacit and Explicit Knowledge*. Chicago/London.
- Craig, Owen (2003): Posieren. In: Wolf, Herta (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. FaM, S. 92-114.
- Craik, Jennifer (2005): Mode als Körpertechnik. Körperarbeit, Modearbeit. In: Mentges, Gabriele (Hrsg.): *Kulturanthropologie des Textilien*. Berlin, S. 287-304.
- Cranny-Francis, Anne (2013): *Technology and touch. The biopolitics of emerging technologies*. Basingstoke [u. a.].
- Crawley, Greer/Barbieri, Donatella (2013): Dress, Time, and Space. Expanding the Field through Exhibition Making. In: Black, Sandy (Hrsg.): *The Handbook of Fashion Studies*. London u. a., S. 44-60.
- de Certeau, Michel (1988): *Kunst des Handelns*, Berlin.
- de la Haye, Amy (2001): A Dress Is No Longer a Little, Flat, Closed Thing: Issey Miyake, Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto and Junya Watanabe. In: Wilcox, Claire (Hrsg.): *Radical Fashion (Ausstellungskatalog)*. London, S. 29-37.
- de la Haye, Amy (2010): Introduction: Dress and Fashion in the Context of the Museum. In: Eicher, Joanne B. (Hrsg.): *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion Bd. 10*. Oxford u. a., S. 285-287.
- de la Haye, Amy (2012): Objekte einer Leidenschaft. In: Lehnert, Gertrud (Hrsg.): *Die Räume der Mode*. München, S. 171-181.
- de la Haye, Amy (2014a): Exhibiting Fashion Before 1971. In: Clark, Judith/Dies./Horsley, Jeffrey: *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*. New Haven/London, S. 11-56.
- de la Haye, Amy (2014b): Fashion: An Anthology by Cecil Beaton 1971. In: Clark, Judith/Dies./Horsley, Jeffrey: *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*. New Haven/London, S. 57-88.
- de la Haye, Amy/Clark, Judith (2008): One Object: Multiple Interpretations. In: *Fashion Theory* 12:2, S. 137-169.

- De Marly, Diana (1990): Worth. Father of Haute Couture. New York/London.
- Debo, Kaat (2008): Maison Martin Margiela. Antwerpen. (Katalog zur Ausstellung)
- Déotte, Jean-Louis (2010): Das Museum ist kein Dispositiv. In: Hantelmann, Dorothea von/Meister, Carolin (Hrsg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Zürich/Berlin, S. 79-98.
- Dernie, David (2006): Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken. Ludwigsburg.
- Diaconu, Mădălina (2005): Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne. Würzburg.
- Diaconu, Mădălina (2013): Phänomenologie der Sinne. Stuttgart.
- Dinzelbacher, Peter (1990): Die „Realpräsenz“ der Heiligen in ihren Reliquiarien und Gräbern nach mittelalterlichen Quellen. In: Ders./Bauer, Dieter (Hrsg.): Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart. Ostfildern, S. 115-174.
- Döring, Jörg (2010): Eintrag „Spatial Turn“. In: Günzel, Stephan (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart, S. 90-99.
- Duden (2016a): Artikel „Kinästhesie“. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kinaesthesie>, letzter Zugriff: 12.12.2016.
- Duden (2016b): Artikel „Kommerz“. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kommerz>, letzter Zugriff: 12.12.2016.
- Duden (2016c): Artikel „Plastizität“. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Plastizitaet>, letzter Zugriff: 12.12.2016.
- Duggan, Ginger Gregg (2001): A Look at Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art. In: Fashion Theory 5:3, S. 243-270.
- Duncan, Carol (2000): Civilizing Ritual. Inside Public Art Museums. London/New York.
- Eco, Umberto (1992): Das Lendendenken. In: Ders.: Über Gott und die Welt. Essays und Glossen. München, S. 220-224.
- Eden, Wiebke (2012): Träumen. In: Deutsches Historisches Museum (Hrsg.): Fokus Fashion. Magazin zur Ausstellung Fashioning fashion – Europäische Moden 1700-1914. Berlin, S. 15-19.
- Egidi, Margreth. (2000): Riskante Gesten. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Figuren des Körpers in Text und Bild. Tübingen, S. 10-41.
- English, Bonnie (2007): A Cultural History of Fashion in the 20th Century. From the Catwalk to the Sidewalk. Oxford.
- Entwistle, Joanne (2000a): The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory. London.
- Entwistle, Joanne (2000b): Fashion and the Fleshy Body: Dress as Embodied Practice. In: Fashion Theory 4:3, S. 323-347.
- Entwistle, Joanne (2009): The Aesthetic Economy of Fashion: Markets and Value in Clothing and Modelling. Oxford.
- Entwistle, Joanne (2010): Global Flows, Local Encounters: Spatializing Tacit Aesthetic Knowledge in High Fashion. In: Spaces Online 8:2, S. 1-19.

- Entwistle, Joanne/Wilson, Elisabeth (1998): *The Body Clothed*. In: Bradley, Fiona (Hrsg.): *Addressing the Century. 100 Years of Art and Fashion*. London, S. 106-111.
- Ernst, Christoph/Paul, Heike (2013): *Präsenz und implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften*. In: Dies. (Hrsg.): *Präsenz und implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld, S. 9-32.
- Esposito, Elena (2004): *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode*. FaM.
- Esposito, Elena (2011): *Originality Through Imitation: The Rationality of Fashion*. In: *Organization Studies* 32:5, S. 603-613.
- Evans, Caroline (2001): *The Enchanted Spectacle*. In: *Fashion Theory* 5:3, S. 271-310.
- Evans, Caroline (2004): *A Monument to Ideas*. In: Clark, Judith: *Spectres. When Fashion Turns Back*. London, S. 40-49.
- Evans, Caroline (2005): *Multiple, Movement, Model, Mode: The Mannequin Parade 1900-1929*. In: Dies./Beward, Christopher (Hrsg.): *Fashion and Modernity*, Oxford, S. 125-145.
- Falkenberg, Regine (2012): *Jetzt tanzen alle Puppen. Von Figurinen und Hohlkörpern im Museum*. In: Deutsches Historisches Museum (Hrsg.): *Fokus Fashion. Magazin zur Ausstellung Fashioning fashion – Europäische Moden 1700-1914*. Berlin, S. 26-27.
- Fashion Theory* (2008) 12:1 Themenheft „Exhibitionism“.
- Fashion Theory* (2008) 12:2 Themenheft „Fashion Curation“.
- Fashion Theory* (2015) 19:1 Themenheft „Fashion Blogs“.
- Fashion Theory* (2017) 21:2 Themenheft „Posing the Body“.
- Felfe, Robert (2003): *Umgebender Raum – Schauraum. Theatralisierung als Medialisierung musealer Räume*. In: Schramm, Helmar (Hrsg.): *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin, S. 226-264.
- Felfe, Robert/Wagner, Kirsten (2010): *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600-1900*. In: Dies. (Hrsg.): *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Wissensordnungen 1600-1900*. Berlin, S. 3-22.
- Felschin, Nina (1994): *Empty Dress. Clothing as Surrogate in Recent Art*. New York.
- Filipovic, Elena (1999): *Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die „Exposition Internationale du Surréalisme“ von 1938*. In: Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina (Hrsg.): *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne (Ausstellungskatalog)*. Düsseldorf, S. 200-218.
- Findlen, Paula (1989): *The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy*. In: *Journal of the History of Collections* 1:1, S. 59-78.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. FaM.
- Fischer-Lichte, Erika (2005a): *Artikel „Aufführung“*. In: Dies./Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, S. 16-26.
- Fischer-Lichte, Erika (2005b): *Artikel „Inszenierung“*. In: Dies./Kolesch, Doris/Warstat, Matthias: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, S. 146-153.

- Fischer-Lichte, Erika (2014): Artikel „Ästhetische Erfahrung“. In: Dies./Kolesch, Doris/Warstat, Matthias: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, S. 98-105.
- Flecker, Lara (2007): A Practical Guide to Costume Mounting. Amsterdam.
- Flury-Lemberg, Mechthild (2012): Texturen des Heiligen. Bewahrer von Zeugnissen der Vergangenheit. In: Dohmen, Christoph (Hrsg.): Religion als Bild – Bild als Religion. Regensburg, S. 103-128.
- Fontius, Martin (2001): Artikel „Einfühlung/Empathie/Identifikation“. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hrsg.): ÄGB. Historisches Wörterbuch Band 2. Stuttgart/Weimar, S. 121-142.
- Foucault, Michel (1990): Andere Räume. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig, S. 34-46.
- Foucault, Michel (2010): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. FaM. (franz. 1975)
- Frisa, Luisa (2008): The Curator's Risk. In: Fashion Theory 12:2, S. 170-181.
- Frizot, Michel (2003): Der menschliche Gang und der kinematografische Algorithmus. In: Wolf, Herta (Hrsg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. FaM, S. 456-478.
- Gecky, Adam (2016): The Artificial Body in Fashion and Art. Marionettes, Models, and Mannequins. London/Oxford u. a.
- Gecky, Adam/Karaminas, Vicki (2012): Fashion and Art. London u. a.
- Geimer, Peter (2005): Über Reste. In: te Heesen, Anke/Lutz, Petra (Hrsg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln/Weimar/Wien, S. 110-118.
- Geissmar-Brandi, Christoph (Hrsg.) (2002): Gesichter der Haut. FaM/Basel.
- Gottschalk-Mazouz, Niels (2007): Was ist Wissen? Überlegungen zu einem Komplexbegriff an der Schnittstelle von Philosophie und Sozialwissenschaften. In: Ammon, Sabine (Hrsg.): Wissen in Bewegung. Vielfalt und Hegemonien der Wissensgesellschaft. Weilerswist, S. 21-40.
- Grasskamp, Walter (1981): Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München.
- Grasskamp, Walter (2000): Unberührbar und unverkäuflich. Museum und Museumsshops. In: B. Kleindorfer-Marx/K. Löffler (Hrsg.): Museum und Kaufhaus. Warenwelten im Vergleich. Regensburg, S. 107-117.
- Greenhalgh, Peter (2011): Fair World. A History of World's Fairs and Expositions from London to Shanghai, 1851-2010. Winterbourne.
- Gronberg, Tag (1997): Beware Beautiful Women. The 1920s shop window mannequin and a physiognomy of effacement. In: Art History 20:3, S. 375-396.
- Grote, Andreas (Hrsg.) (1994): Macrococosmos in microcosmos: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800. Opladen.
- Groys, Boris (1992): Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München.
- Gugutzer, Robert (2006): Body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sport. Bielefeld.

- Gürtler, Christa/Hausbacher, Eva (Hrsg.) (2015): Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft. Bielefeld.
- Habsburg-Lothringen, Bettina (2012): Dauerausstellungen. Erbe und Alltag. In: Dies. (Hrsg.): Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format. Bielefeld, S. 9-18.
- Hahn, Hans Peter (2015): Der Eigensinn der Dinge – Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen. Berlin, S. 9-56.
- Hammacher, Thomas (2008): Schnitte durch Raum und Zeit. Anmerkungen zum Montagebegriff in Film und Ausstellung. Plädoyer für einen interdisziplinären Austausch. In: VOKUS 18:1 - Ausstellungsanalyse, S. 33-39.
- Hanak-Lettner, Werner (2011): Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld.
- Hanak-Lettner, Werner (2014): Der einsame Zuschauer auf der Bühne. Die verwirrende Verwandtschaft zwischen Theater und Ausstellung. In: Lichtensteiger, Sibylle (Hrsg.): Dramaturgie in der Ausstellung : Begriffe und Konzepte für die Praxis. Bielefeld, S. 30-40.
- Hantelmann, Dorothea von/Meister, Carolin (Hrsg.) (2010a): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Zürich/Berlin.
- Hantelmann, Dorothea von/Meister, Carolin (2010b): Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Zürich/Berlin, S. 7-18.
- Haraway, Donna (1995): Ein Manifest für Cyborgs. In: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. FaM/New York. S. 33-72.
- Hartwig, Lili/Paulsen, Lina (2008): Erzähltheorie/Narratologie: Sind Ausstellungen narrative Werke? In: VOKUS 18:1 - Ausstellungsanalyse, S. 29-32.
- Haupt-Stummer, Christine (2013): Display – ein umstrittenes Feld. In: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien/Köln/Weimar, S. 93-100.
- Heller, Morton (Hrsg.) (2000): Touch, Representation, and Blindness. Oxford.
- Hildebrandt, Franziska (1992): Sieben Tage Sonntag? Trachtenpräsentation im Museum am Beispiel Hessen. FaM u. a.
- Hirschauer, Stefan (2008): Körper macht Wissen. Für eine Somatisierung des Wissensbegriffs. In: Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): Die Natur der Gesellschaft Bd. 2. FaM, S. 974-984.
- Hochreiter, Walter (1994): Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914. Darmstadt.
- Hollander, Anne (1993): Seeing through Clothes. Berkeley. (zuerst 1978)
- Hollander, Anne (1995): Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung. Berlin.
- Holschbach, Susanne (2006): Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts. Berlin.
- Holschbach, Susanne (2007): Posieren für die Heteronormativität – aktuelle Modefotografie im Gender-Mainstream. In: Knopf, Kerstin (Hrsg.): Sex/ismus in den Medien. Herbolzheim, S. 201-214.

- Holschbach, Susanne (2012): Aus der Luft gegriffen. Posen des Schwebens in der Modedefotografie. In: Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina/Diekmann, Stefanie (Hrsg.): Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance. Berlin, S. 132-148.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1995): Museums and the Shaping of Knowledge. London/New York.
- Hoormann, Anne (2007): Taktile Visualität im Bild. Medienwahrnehmung in den 1920er Jahren. In: Lange, Barbara (Hrsg.): Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne. Berlin, S. 101-109.
- Horsley, Jeffrey (2012): Embedding the Personal. The Konstruktion of a 'Fashion Autobiography' as a Museum Exhibition, Informed by Innovative Practice at ModeMuseum, Antwerp. (Online unter: <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/5688/>, letzter Zugriff: 16.12.2016)
- Horsley, Jeffrey (2014a): An Incomplete Inventory of Fashion Exhibitions Since 1971. In: Clark, Judith/de la Haye, Amy/Ders.: Exhibiting Fashion: Before and After 1971. New Haven/London, S. 169-245.
- Horsley, Jeffrey (2014b): Autobiography as a Proposed Approach to a Fashion Exhibition. In: Riegels Melchior, Marie/Svensson, Birgitta (Hrsg.): Fashion and Museums. Theory and Practice. London/New Delhi/New York/Sydney, S. 180-196.
- Horsley, Jeffrey (2014c): Re-presenting the Body in Fashion Exhibitions. In: International Journal of Fashion Studies 1:1, S. 75-94.
- Howes, David (2003): Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory, Ann Arbor.
- Howes, David (Hrsg.) (2004): Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader. Oxford and New York.
- Howes, David (Hrsg.) (2014a): A Cultural History of the Senses in the Modern Age, 1920-2000. London/New York.
- Howes, David (2014b): Introduction to Sensory Museology. In: The Senses and Society 9:3, S. 259-267.
- Howes, David/Classen, Constance (2014): Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society. London.
- Huhtamo, Erkki (2008): Tactile Temptations: About Contemporary Art, Exhibition, and Tactility. In: Sommerer, Christa/Mignonneau, Laurent/King, Dorothee (Hrsg.): Interface Cultures – Artistic Aspects on Interaction. Bielefeld, S. 129-139.
- ICOM (2007): Definition „Museum“: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>, letzter Zugriff: 18.1.2016.
- ICOM (o.J.): Guideline Costume: <http://network.icom.museum/costume/publications/guidelines/>, letzter Zugriff: 22.7.2017
- ICOM Deutschland (2010): Definition „Museums“: <http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php>, letzter Zugriff: 18.1.2016.
- Impey, Oliver/MacGregor, Arthur (Hrsg.) (2001): The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe. London.

- Jannelli, Angela (2009): Die performative Ausstellung als neues Ausstellungsformat, vorgestellt am Beispiel von "Nonstop. Über die Geschwindigkeit des Lebens". In: extract. Themen und Aspekte des Ausstellungs- und Museumsdesigns 1, o.S.
- Jannelli, Angela (2012): Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums. Bielefeld.
- Jannelli, Angela/Hammacher, Thomas (2008a): Das Museum als Erfahrungsraum. In: Kilger, Gerhard/Müller-Kuhlmann, Wolfgang (Hrsg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen Band 3. Essen, S. 44-51.
- Jannelli, Angela/Hammacher, Thomas (2008b): Warum Ausstellungsanalyse? In: VOKUS 18:1 Themenheft „Ausstellungsanalyse“, S. 7-9.
- Jaschke, Beatrice/Martinez-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hrsg.) (2005): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien.
- John, Jennifer/Richter, Dorothee/Schade, Sigrid (Hrsg.) (2008): Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum. Zürich.
- Jütte, Robert (2000): Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace. München.
- Kahl, Reinhard (o.J.): Fässer füllen oder Flammen entzünden. Für eine Renaissance der Bildung. Abrufbar unter: [www.reinhardkahl.de/pdfs/final.pdf](http://www.reinhardkahl.de/pdfs/final.pdf), letzte Zugriff: 16.12.2016.
- Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (1982): Die Wiederkehr des Körpers. FaM.
- Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (1984): Das Schwinden der Sinne. FaM.
- Kawamura, Yuniya (2004): The Japanese Revolution in Paris Fashion. Oxford.
- Kawamura, Yuniya (2005): Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies. Oxford.
- Keller, Reiner/Meuser, Michael (2011): Wissen des Körpers – Wissen vom Körper. Körper- und wissenssoziologische Erkundungen. In: Dies. (Hrsg.): Körperwissen. Wiesbaden, S. 9-27.
- Kemp, Wolfgang (2015): Der explizite Betrachter. Konstanz.
- Kesselheim, Wolfgang/Hausendorfer, Heiko (2007): Die Multimodalität der Ausstellungenkommunikation. In: Schmitt, Reinhold (Hrsg.): Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion. Tübingen, S. 339-375.
- Khan, Nathalie (2000): Catwalk Politics. In: Bruzzi, Stella (Hrsg.): Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis. London: Routledge, S. 114-127.
- Khan, Nathalie (2012a): Cutting the Fashion Body: Why the Fashion Image Is No Longer Still. In: Fashion Theory 16:2, S. 235-250.
- Khan, Nathalie (2012b): Stealing the Moment: The Non-Narrative Fashion Films of Ruth Hogben and Gareth Pugh. In: Film, Fashion & Consumption, 1:3, S. 251-262.
- Kilfoyle, Mark (2000): Vivienne Westwood. A London Fashion. London.
- Kilger, Gerhard/Müller-Kuhlmann, Wolfgang (Hrsg.) (2008): Szenografie in Ausstellungen und Museen Band 3. Essen.
- King, Dorothée (2014): »Feel it«. Aus Einfühlungsästhetik wird Fühlästhetik. Positionen aus der zeitgenössischen bildenden Kunst. In: Susanne Stemmler (Hrsg.): Objektivität und Subjektivität in den Künsten und den Wissenschaften. Berlin/Zürich, S. 259-265.

- Klonk, Charlotte (2009): Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000. New Haven u. a.
- Knoblauch, Hubert (2008): Wissen. In: Baur, Nina/Korte, Hermann/Löw, Martina (Hrsg.): Handbuch Soziologie. Wiesbaden, S. 465-481.
- Koda, Harold/Glier Reeders, Jan (2014): Charles James: Beyond Fashion—Gallery Views. <http://www.metmuseum.org/metmedia/video/collections/ci/charles-james-gallery-views> (Transkript zum Ausstellungsvideo), letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Koda, Harold/Glasscock, Jessica (2014): The Costume Institute at the Metropolitan Museum of Art: an evolving history. In: Riegels Melchior, Marie/Svensson, Birgitta (Hrsg.): Fashion and Museums. Theory and Practice. London/New Delhi/New York/Sydney, S. 21-32.
- König, Gudrun/Mentges, Gabriele/Müller, Michael (Hrsg.) (2015a): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld.
- König, Gudrun/Mentges, Gabriele/Müller, Michael (2015b): Die Mode und die Wissenschaften. In: Dies. (Hrsg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld, S. 7-24.
- Korff, Gottfried (2005): Betörung durch Reflexion. Sechs um Exkurse ergänzte Bemerkungen zur epistemischen Anordnung von Dingen. In: te Heesen, Anke/Lutz, Petra (Hrsg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln/Weimar/Wien, S. 89-107.
- Korff, Gottfried (2007): Zur Eigenart der Museumsdinge. In: Ders.: Museumsdinge. Museumsdinge. Deponieren – exponieren (2., erweiterte Auflage). Köln/Weimar/Wien, S. 140-145. (zuerst 1992)
- Korff, Gottfried (2011): Dimensionen der Dingbetrachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung. In: Hartmann, Andreas u. a. (Hrsg.): Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Festschrift für Ruth-E. Mohrmann. Münster u. a., S. 11-26.
- Krämer, Sybille (2007): Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme. In: Dies./Kogge, Werner/Böhme, Gernot (Hrsg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. FaM, S. 11-33.
- Kretschmar, Winfried (1999): Geschichte der Weltausstellungen. FaM.
- Krutisch, Petra (2001): Aus aller Herren Länder. Weltausstellungen seit 1851. Nürnberg.
- Krystof, Doris (1999): Die Gliederpuppe. In: Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina (Hrsg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne (Ausstellungskatalog). Düsseldorf, S. 290-291.
- Kühl, Alicia (2012): Wie Kleidung zu Mode wird. Prozesse der Verräumlichung in Modenschauen. In: Lehnert, Gertrud (Hrsg.): Die Räume der Mode. München, S. 57-74.
- Kühl, Alicia (2014): Framing Saints and Sinners. Methods of Producing Space in Fashion Shows: Michael Michalsky's F/W 2009. In: Gaugele, Elke (Hrsg.): Aesthetic Politics in Fashion. Berlin, S. 112-129.
- Kühl, Alicia (2015a): „Choreotopografien“ oder das Schreiben von Modenschau-Räumen. In: Wenrich, Rainer (Hrsg.) Die Medialität der Mode. Bielefeld, S. 213-231.
- Kühl, Alicia (2015b): Modenschauen. Die Behauptung des Neuen in der Mode. Bielefeld.

- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.) (1996): Tasten. Göttingen
- Küpper, Joachim/Menke, Christoph (2003): Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. FaM, S. 7-15.
- Largier, Niklaus (2008): Gefährliche Nähe. Sieben Anmerkungen zum Tastsinn. In: 31 – Das Magazin des Instituts für Theorie Nr. 12/13 „Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung“, S. 43-48.
- Largier, Niklaus (2010): Objekte der Berührung. Der Tastsinn und die Erfindung der ästhetischen Erfahrung. In: Böhme, Hartmut/Endres, Johann (Hrsg.): Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten. München, S. 207-123.
- Leahy, Helen Rees (2012): Museum Bodies. The Politics and Practices of Visiting and Viewing. Farnham.
- Lehnert, Gertrud (1998a): Mode, Weiblichkeit, Modernität. In: Dies. (Hrsg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund, S. 7-19.
- Lehnert, Gertrud (1998b): „Es kommt der Moment, in dem sie selbst ihre Puppe ist“ - Von modischen Körpern, Frauen und Puppen. In: Dies. (Hrsg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund, S. 86-106.
- Lehnert, Gertrud (2001a): Der modische Körper als Raumsulptur. In: Fischer-Lichter, Erika (Hrsg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Stuttgart: Metzler, 528-549.
- Lehnert, Gertrud (2001b): „Sur la robe elle a un corps' Oder: Die Fiktionalität der modischen Körper“. In: Antoni-Komar, Irene (Hrsg.): Moderne Körperlichkeit. Körper als Orte ästhetischer Erfahrung. Stuttgart/Bremen, S. 126-147.
- Lehnert, Gertrud (2003): Mode als Spiel. Zur Performativität von Mode und Geschlecht. In: Alkemeyer, Thomas u. a. (Hrsg.): Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur. Konstanz, S. 213-226.
- Lehnert, Gertrud (2004): Wie wir uns aufführen ... Inszenierungsstrategien von Mode. In: Fischer-Lichte, Erika u. a. (Hrsg.): Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Berlin, S. 265-271.
- Lehnert, Gertrud (2005): Mode und Moderne. In: Mentges, Gabriele (Hrsg.): Kulturanthropologie des Textilien. Berlin, S. 251-263.
- Lehnert, Gertrud (2006): Die Kunst der Mode - Zur Einführung. In: Dies. (Hrsg.): Die Kunst der Mode. Oldenburg, S. 10-25.
- Lehnert, Gertrud (2008): Zweite Haut? Körper und Kleid. In: Arburg, Hans-Georg von u. a. (Hrsg.): Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater. Zürich, S. 89-99.
- Lehnert, Gertrud (Hrsg.) (2012a): Die Räume der Mode. München.
- Lehnert, Gertrud (2012b): Théâtre(s) de la mode. Moderäume und Modepuppen. In: Dies. (Hrsg.): Räume der Mode. München, S. 261-287.
- Lehnert, Gertrud (2013) Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis. Bielefeld.

- Lehnert, Gertrud/Kühl, Alicia/Weise, Katja (2014): Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten. Bielefeld.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1962): Laokoon. Über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders.: Werke in drei Bänden, Bd. 2, Leipzig, S. 139-254.
- Leutner, Petra (2012): Die unheimlichen Räume des Rocks. In: Lehnert, Gertrud (Hrsg.): Räume der Mode. München, S. 235-251.
- Levent, Nina/Pascual-Leone, Alvaro (2014): The Multisensory Museum. Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space. Lanham.
- Link-Heer, Ursula (1998): Die Mode im Museum oder Manier und Stil (mit einem Blick auf Versace). In: Lehnert, Gertrud (Hrsg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund, S. 140-165.
- Lipovetsky, Gilles (1987): L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes. Paris.
- Locher, Hubert (2002): Die Kunst des Ausstellens. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs. In: Huber, Hans Dieter/ders. u. a. (Hrsg.): Kunst des Ausstellens. Beiträge – Statements – Diskussionen. Ostfildern-Ruit, S. 15-30.
- Loriot, Thierry-Maxime (2011): The Fashion World of Jean Paul Gaultier. From the Sidewalk to the Catwalk (Ausstellungskatalog). New York.
- Loschek, Ingrid (2007a): Wann ist Mode? Strukturen, Strategien und Innovationen. Berlin.
- Loschek, Ingrid (2007b): Modeszenen.  
<http://www.goethe.de/kue/des/prj/mod/de3625931.htm>, Seite nicht mehr abrufbar.
- Loschek, Ingrid (2008): Von der Geste zum Ritual der Mode. In: Bara, Tina (Hrsg.): Eine Frage (nach) der Geste. Textheft zur Geste. Salzburg, S. 69-74.
- Loschek, Ingrid (2011): Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart. (3. Auflage, zuerst 1994)
- Lösel, Regina (2013): Von der Kunst des Kleiderraffens oder Lassen sich Falten zähmen? In: Schlittler, Anna-Brigitte/Tietze, Katharina (Hrsg.): Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung. Emsdetten/Berlin, S. 49-56.
- Lütgens, Annelie (2015): Mode und museale Inszenierung. In: Mentges, Gabriele/König, Gutrun/Müller, Michael (Hrsg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld, S. 115-134.
- Luvaas, Brent (2016): Street Style: An Ethnography of Fashion Blogging. London and New York.
- MacGregor, Arthur (1994): Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“. In: Grote, Andreas (Hrsg.): Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800. Opladen, S. 61-106.
- MacGregor, Arthur (2007): Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century. New Haven/London.
- Mai, Ekkehard (1986): Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. München/Berlin.

- Mark, Elke (2012): Taktiles Wissen. Eine Lecture Performance. In: Schmitz, Thomas H. (Hrsg.): Werkzeug – Denkzeug. Bielefeld, S. 121-137.
- Marks, Laura (2000): The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham u. a.
- Marks, Laura (2002): Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis/London.
- Märtens, Gesine (2008): Fassungsversuch zur Geste. In: Bara, Tina (Hrsg.): Eine Frage (nach) der Geste. Textheft zur Geste. Salzburg, S. 87-95.
- Martinez-Turek/Sommer-Sieghart, Monika (Hrsg.) (2009): Storyline. Narrationen im Museum. Wien.
- Mattl, Siegfried (1992): Ausstellungen als Lektüren. In: Fliedl, Gottfried/Muttenthaler, Roswitha/Posch, Herbert (Hrsg.): Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation. Wien, S. 41-54.
- Mauriès, Patrick (2011): Das Kuriositätenkabinett. Die Geschichte einer Faszination. Köln.
- Mayer, Andreas (2013): Wissenschaft vom Gehen. Die Erforschung der Bewegung im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main.
- Mears, Patricia (2008): Exhibiting Asia: The Global Impact of Japanese Fashion on Museums and Galleries. In: Fashion Theory 12:1, S. 95-120.
- Menkes, Suzy (2000): Museum Fashion Shows Win Over the Public but Can Cause Conflicts: Designers Are Playing to the Galleries. In: International Herald Tribune. (12.7.2000).
- Menkes, Suzy (2007): Museum integrity vs. designer flash. In: International Herald Tribune (25.2.07).
- Mentges, Gabriele (1993): Der vermessene Körper. In: Köhler-Hezinger, Christel (Hrsg.): Der neuen Welt ein neuer Rock. Stuttgart, S. 81-96.
- Mentges, Gabriele/König, Gutrun/Müller, Michael (2015a) (Hrsg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld.
- Mentges, Gabriele/König, Gutrun/Müller, Michael (2015b): Die Mode und die Wissenschaften. In: Dies. (Hrsg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld, S. 7-26.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin.
- Mida, Ingrid (2015): Mode und die Praxis des Kuratierens. In: Wenrich, Rainer (Hrsg.) Die Medialität der Mode. Bielefeld, S. 251-264.
- Miersch, Beatrice (2016): Verhandlungen im Glaskasten. Queer Curating am Beispiel von Modeausstellungen. (unveröffentlichtes Manuskript)
- Minges, Klaus (1998): Das Sammlungswesen in der frühen Neuzeit. Münster.
- Miyake, Issey/Holborn, Mark (1995): Issey Miyake. Köln.
- Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina (1999): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne. In: Dies. (Hrsg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne (Ausstellungskatalog). Düsseldorf, S. 65-93.
- Munro, Jane (zus. m. Fitzwilliam Museum) (2014): Silent Partners. Cambridge.
- Museumskunde (2001): Themenheft „Szenographie“.

- Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina (2006): Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld: transcript.
- Nancy, Jean-Luc (2008): Noli me tangere. Zürich.
- Natter, Tobias/Fehr, Michael/Habsburg-Lothringen, Bettina (Hrsg.) (2010): Das Schaudapot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung. Bielefeld.
- Negrin, Llewellyn (2016): Maurice Merleau-Ponty: The Corporeal Experience of Fashion. In: Rocamora, Agnès/Smelik, Anneke (Hrsg.): Thinking through Fashion. A Guide to Key Theorists. London/New York, S. 115-131.
- Neuburger, Sabine (Hrsg.) (2012): Reflecting Fashion: Mode und Kunst seit der Moderne. Köln/Wien.
- Neuwegg, Georg Hans (1999): Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis. Münster.
- Newhouse, Victoria (1998): Wege zu einem neuen Museums. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert. Ostfildern-Ruit.
- Nicolai, Dorothea (2013): Tutu, Tüll und Tanz. Illusion der Schwerelosigkeit. In: Schlittler, Anna Brigitte/Tietze, Katharina (Hrsg.): Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung. Emsdetten/Berlin, S. 35-41.
- Noordegraaf, Julia (2004): Strategies of display. Museum presentation in nineteenth- and twentieth-century visual culture. Rotterdam.
- O'Doherty, Brian (1996): In der weissen Zelle. Berlin.
- O'Neill, Michael (2015): Alexander McQueen. Redefining Beauty. Solihull.
- Oakley Smith, Mitchell/Kubler, Alison (2013): Mode ist Kunst. Eine kreative Liaison. München u. a.
- Paetzold, Heinz (2003): Artikel „Synästhesie“. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hrsg.): ÄGB. Historisches Wörterbuch Band 5. Stuttgart/Weimar, S.840-868.
- Palmer, Alexandra (2008a): Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions. In: Fashion Theory 12:1, S. 31-63.
- Palmer, Alexandra (2008b): Reviewing Fashion Exhibitions. In: Fashion Theory 12:1, S. 121-126.
- Pareigis, Christina (2015): Kugelrock und Schwanensee. Eine kleine Kulturgeschichte des Tutus. In: Kutschbach, Christine/Schmieder, Falko (Hrsg.): Von Kopf bis Fuß. Bausteine zu einer Kulturgeschichte der Kleidung. Berlin, S. 59-65.
- Parmentier, Michael (2001): Der Bildungswert der Dinge. Die Chancen des Museums. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 4:1, S. 39-50.
- Parrot, Nicole (1982): Mannequins. Bern.
- Paterson, Mark (2007): The Senses of Touch : Haptics, Affects and Technologies. New York u. a.
- Pattison, Stephen (2007): Touching Sight: Rediscovering Haptic Vision. In: Ders.: Seeing Things: Deepening Relations with Visual Artifacts. London, S. 41-60.

- Pearce, Susan (1995): *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*. London u. a.
- Peers, Juliette (2004): *The Fashion Doll from Béb  to Barbie*. Oxford.
- Pink, Sarah (2009): *Doing Sensory Ethnography*. Los Angeles.
- Pöhlmann, Wolfger (2006): *Handbuch zur Ausstellungspraxis A-Z*. Berlin-
- Polanyi, Michael (1985): *Implizites Wissen*. FaM.
- Pomian, Krzysztof (1994): *Sammlungen – Eine historische Typologie*. In: Grote, Andreas (Hrsg.): *Macrocosmos in microcosmos: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*. Opladen, S. 107-126.
- Pomian, Krzysztof (1998): *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin.
- Potvin, John (2012): *Fashion and the Art Museum. When Giorgio Armani Went to the Guggenheim*. In: *Journal of Curatorial Studies* 1:1, S. 47-63.
- Pravica, Sandra (2015): *Volant – textile Bewegung oder das „Knisterschweigen von Crêpe de Chine“*. In: Kutschbach, Christine/Schmieder, Falko (Hrsg.): *Von Kopf bis Fuß. Bausteine zu einer kulturgeschichte der Kleidung*. Berlin, S. 66-71.
- Prüfer, Tillmann (2015): *Jetzt sag' doch auch mal was!* In: *Zeit online* 22.10.2015 <http://www.zeit.de/zeit-magazin/leben/2015-10/barbie-sprache-puppe>, zuletzt abgerufen 16.6.2017.
- Pys, Elisabeth (Hrsg.) (2007): *The Power of Touch. Handling Objects in Museums and Heritage Contexts*. Walnut Creek.
- Rancière, Jacques (2015): *Der emanzipierte Zuschauer*. In: Ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*. S. 11-34.
- Rasche, Adelheid (1998): *Bild- und Schriftquellen als Ergänzung zur Aussage des Originalkost ms in musealen Ausstellungen*. In: Zander-Seidel, Jutta (Hrsg.): *Kleidung im Museum*. Berlin/Nürnberg, S. 219-220.
- Rasche, Adelheid (2012): *Von Sprach- und Bildr umen. Mode in Text- und Bildquellen*. In: Lehnert, Gertrud (Hrsg.): *Räume der Mode*. München, S. 115-122.
- Reising, Gert. (1977): *Die englische Museumsbewegung in der Zeit der Weltausstellung von 1862*. In: Deneke, Bernward (Hrsg.): *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*. München, S. 99-106.
- Reitst tter, Luise (2015): *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld.
- Rief, Katrin (2010): *Selectie 1: achter de schermen – Annäherung an Modemuseen*. In: Dröge, Kurt/Hoffmann, Detlef (Hrsg.): *Museum rvisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*. Bielefeld, S. 167-178.
- Riegels Melchior, Marie (2014): *Introduction: Understanding Fashion and Dress Museology*. In: Dies./Svensson, Birgitta (Hrsg.): *Fashion and Museums. Theory and Practice*. London/New Delhi/New York/Sydney, S. 1-18.
- Riegels Melchior, Marie/Svensson, Brigitta (Hrsg.) (2014): *Fashion and Museums. Theory and Practice*. London/New Delhi/New York/Sydney.

- Riegl, Alois (1966): Historische Grammatik der Bildenden Künste. Köln/Graz.
- Robert, Paul (1985): Artikel „La mode“. In: Ders.: Le grand Robert de la langue française Band 6. Paris, S. 447
- Rocamora, Agnès (2011): Personal Fashion Blogs: Screens and Mirrors in Digital Self-portraits. In: Fashion Theory 15:4, S. 407-424.
- Rocamora, Agnès (2013): How New Are the New Media? The Case of Fashion Blogs. In: Bartlett, Djurdja/Cole, Shaun/Rocamora, Agnès (Hrsg.): Fashion Media. Past and Present. London u. a., S. 175-183.
- Rock, Michael (2009): Prada Milano dal 1913. Mailand.
- Rogoff, Irit (2005): Looking Away. Participations in Visual Culture. In: Butt, Gavin (Hrsg.): After Criticism. New Responses to Art and Performance. Malden/Oxford, S. 117-134.
- Roselt, Jens (2014): Artikel „Einführung“. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, S. 87-89.
- Roth, Harriet (2000): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Aplissimi“ von Samuel Quiccheberg Lateinisch-Deutsch. Berlin.
- Ryle, Gilbert (1949): The Concept of Mind. New York.
- Sandberg, Mark (2003): Living Pictures, Missing Persons. Mannequins, Museums, and Modernity. Princeton u. a.
- Sauter, Willmar (2005): Artikel „Ereignis“. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias: Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, S. 92-94.
- Schärer, Martin (2003): Die Ausstellung. Theorie und Exempel. München.
- Schärer, Martin (2008): Die Ausstellung. Botschaft – Sprache – Bedeutung. In: Kilger, Gerhard/Müller-Kuhlmann, Wolfgang (Hrsg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen Band 3. Essen, S. 10-17.
- Schawelka, Karl (2006): ‚More Matter with Less Art‘? Zur Wahrnehmung von Material. In: Wagner, Monika/Rübel, Dietmar (Hrsg.): Material in Kunst und Alltag. Berlin, S. 13-32.
- Schlittler, Anna Brigitte/Tietze, Katharina (2013a): Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung. Emsdetten/Berlin, S. 7-11.
- Schlittler, Anna Brigitte/Tietze, Katharina (Hrsg.) (2013b): Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung. Emsdetten/Berlin, S. 7-11.
- Schmidt, Gunnar (2008): Jump! Über Körper-, Bild- und Zeitsprünge (nicht nur) in der Modedefotografie. In: Ders. (Hrsg.): Visualisierung des Ereignisses, S. 69-98.
- Schmieder, Falko (2015): Veralten und Veralten-Machen. Die Mode des Used Look im historischen Kontext. In: Kutschbach, Christine/Ders. (Hrsg.): Von Kopf bis Fuß. Bausteine zu einer kulturgeschichte der Kleidung. Berlin, S. 130-136.
- Schmitz, Hermann (2011): Der Leib. Berlin.
- Schneede, Uwe (Hrsg.): Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte? Köln.
- Schneider, Sara K. (1995): Vital mummies. Performance design for the show-window mannequin. New Haven u. a.

- Scholz, Susanne/Holtschoppen, Felix (2007): Menschen zeigen. Bildanthropologische Betrachtungen zur Ausstellung Körperwelten. In: Dies. (Hrsg.): MenschenFormen. Visualisierungen des Humanen in der Neuzeit. Königstein, S. 76-91.
- Scholze, Jana (2004): Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld.
- Scholze, Jana (2010): Kultursemiotik. Zeichenlesen in Ausstellungen. In: Baur, Joachim (Hrsg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld, S. 121-148.
- Schwarte, Ludger (2010): Politik des Ausstellens. In: van den Berg, Karen/Gumbrecht, Hans-Ullrich (Hrsg.): Politik des Zeigens. Bielefeld, S. 129-141.
- Scorzin, Pamela C. (2016): Scenographic Fashion Design. Zur Inszenierung von Mode und Marken. Bielefeld.
- Seel, Martin (2001): Inszenieren als Erscheinenlassen. In: Früchtl, Josef (Hrsg.): Ästhetik der Inszenierung. FaM, S. 48-62.
- Serres, Michel (1999): Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische. FaM.
- Shinkle, Eugenie (2013): Fashion's Digital Body. Seeing and Feeling in Fashion Interactives. In: Bartlett, Djurdja/Cole, Shaun/Rocamora, Agnès (Hrsg.): Fashion Media. Past and Present. London u. a., S. 175-183.
- Sieber, Eva (Red.) (2006): Akris. Mode aus Sankt Gallen. Sankt Gallen. (Begleitheft)
- Siepmann, Eckhardt (2003): Ein Raumverhältnis, das sich durch Bewegung herstellt. <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/bwt/siepmann-raumverhaeltnis.pdf>, letzter Zugriff: 12.2.2014.
- Silbermann, Charlotte (2012): Zur Räumlichkeit der Modenschau „Voss“ von Alexander McQueen. In: Lehnert, Gertrud (Hrsg.): Die Räume der Mode. München, S. 75-84.
- Simmel, Georg (1986): Die Philosophie der Mode. In: Bovenschen, Silvia (Hrsg.): Die Listen der Mode. FaM, S. 179-207.
- Smith, Mark M. (2007): Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting und Touching in History. Berkeley/Los Angeles.
- Söntgen, Beate (1999): Die Schaufensterpuppe. In: Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina (Hrsg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne (Ausstellungskatalog). Düsseldorf, S. 394-395.
- Spence, Charles/Gallace, Alberto (2008): Making Sense of Touch. In: Chatterjee, Helen (Hrsg.): Touch in Museums: Policy and Practice in Object Handling. Oxford, S. 21-40.
- Spickernagel, Ellen/Walbe, Brigitte (Hrsg.): (1976): Das Museum. Musentempel contra Lernort. Gießen.
- Spivak, Emily (2014): Worn Stories. New York,
- Staniszewski, Mary (1998): The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge.
- Staupe, Gisela (Hrsg.) (2012): Das Museum als Lern- und Erfahrungsraum. Grundlagen und Praxisbeispiele. Wien u. a.

- Steele, Valerie (1998): „A Museum of Fashion is More than a Clothes-Bag“. In: *Fashion Theory* 2:4, S. 327-336.
- Steele, Valerie (2008): *Museum Quality. The Rise of the Fashion Exhibition*. In: *Fashion Theory* 12:1, S. 7-30.
- Steiner, Andrea (2003): *Kunstseidene Welten. Die Erfahrung textiler Materialität im Kontext der 20er und 50er Jahre*. In: Mentges, Gabriele/Nixdorff, Heide (Hrsg.): *Bewegung – Sprache – Materialität. Kulturelle Manifestationen des Textilen*. Berlin, S. 185-254.
- Stevenson, N.J. (2008): *The Fashion Retrospective*. In: *Fashion Theory* 12:2, S. 219-236.
- Stewart, Susan (1999): *Prologue: From the Museum of Touch*. In: Kwint, Marius/Beward Christopher/Aynsley, Jeremy (Hrsg.): *Material Memories*. Oxford: Berg, 17-36.
- Stoller, Paul (1989): *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Philadelphia.
- Stromberg, Katja (2003): *Vom Tanzen der Kleider und Körper. Versuch einer Kulturgeschichte des Tanzkleides*. In: Mentges, Gabriele/Nixdorff, Heide (Hrsg.): *Bewegung – Sprache – Materialität. Kulturelle Manifestationen des Textilen*. Berlin, S. 11-88.
- Sykora, Katharina (1999): *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*. Köln.
- Tarnowska, Maree (1987): *Modepuppen*. München.
- Tarrant, Naomi (1983): *Collecting Costume. The Care and Display of Clothes and Accessoires*. London.
- Taylor, Lou (1998): *Doing the Laundry. A Reassessment of Object-based Dress History*. In: *Fashion Theory* 2:4, S. 337-358.
- Taylor, Lou (2002): *The Study of Dress History*. Manchester u. a.
- Taylor, Lou (2004): *Establishing Dress Study*. Manchester: Manchester University Press.
- Taylor, Lydia Maria (2013): *Pandora in the Box: Travelling Around the World in the Name of Fashion*. In: *From Production to Consumption. The Cultural Industry of Fashion*. Freeland: Inter-Disciplinary Press. <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/08/taylorfapaper.pdf>, letzter Zugriff: 30.6.2014.
- te Heesen, Anke (2012): *Theorie des Museums zur Einführung*. Hamburg.
- Teunissen, José (2014): *Understanding Fashion through the Museum*. In: Riegels Melchior, Marie/Svensson, Birgitta (Hrsg.): *Fashion and Museums. Theory and Practice*. London/New Delhi/New York/Sydney, S. 33-45.
- Thiemeyer, Thomas (2012): *Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung*. In: Staube, Gisela (Hrsg.): *Das Museum als Lern- und Erfahrungsraum. Grundlagen und Praxisbeispiele*. Wien u. a., S. 51-59.
- Tietzel, Brigitte (1991): *Pandora's Box*. In: Tongiorni, Fabio (Hrsg.): *Per una storia della moda pronta*. Florenz, S. 43-59.
- Trosse, Sabine (1994): *Form follows body. Kleidung und Sinnlichkeit*. In: Pohle, Rita (Hrsg.): *Moden und Menschen*. Stuttgart, S. 59-71.

- Troy, Nancy J. (2004): *Couture Culture. A study in modern art and fashion*. Cambridge.
- Tyradellis, Daniel (2014): *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern können*. Hamburg.
- Valéry, Paul (1954): *Das Problem der Museen*. In: Ders.: *Über Kunst. Essays*. FaM, S. 52-58.
- van den Berg, Karen (2010): *Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums*. In: Dies./Gumbrecht, Hans-Ullrich (Hrsg.): *Politik des Zeigens*. Bielefeld, S. 143-168.
- Vänskä, Annamari (2014): *From Gay to Queer - Or, Wasn't Fashion Always Already a Very Queer Thing?* In: *Fashion Theory* 18:4, S. 447-463.
- Vedder, Ulrike (2005): Artikel „Museum/Ausstellung“. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hrsg.): *ÄGB. Historisches Wörterbuch Band 7*. Stuttgart/Weimar, S. 148-190.
- Venohr, Dagmar (2010): *Medium macht Mode. Zur Ikontextualität der Modezeitschrift*. Bielefeld.
- Vergo, Peter (Hrsg.) (1998): *The New Museology*. London.
- Vinken, Barbara (1993): *Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts*. FaM.
- Vinken, Barbara (1998): *Mannekin, Statue, Fetisch*. In: *Kunstforum International* 141, S. 145-153.
- Vinken, Barbara (2016): *Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zu einer Philosophie der Mode*. Stuttgart.
- Vogel, Fritz Franz (2012): *Das Handbuch der Exponatik. Vom Ausstellen und Zeigen*. Köln.
- von Pape, Cora (2008): *Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld.
- von Bose, Friedrich (2011): *Im Schaudapot. Die museale Ordnung von innen heraus anfechten*. In: *Berliner Blätter* 57, S. 131-142.
- Wagner, Monika (2001): Artikel „Material“. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hrsg.): *ÄGB. Historisches Wörterbuch Band 3*. Stuttgart/Weimar, S. 866-882.
- Wagner, Monika (2002): *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München.
- Wagner, Monika (2015): *Das Leder des Schuhs*. In: Kutschbach, Christine/Schmieder, Falko (Hrsg.): *Von Kopf bis Fuß. Bausteine zu einer kulturgeschichte der Kleidung*. Berlin, S. 272-277.
- Waidacher, Friedrich (1999): *Handbuch der allgemeinen Museologie*. Köln.
- Waidenschlager, Christine (2012): *Mode-Räume im Museum. Zur geplanten Präsentation der Modesammlung des Kunstgewerbemuseums Berlin*. In: Lehnert, Gertrud (Hrsg.): *Räume der Mode*. München, S. 201-213.
- Waldemer, Georg (2014): *Zwischen Lager und Ausstellung: das Schaudapot. Zu Geschichte und Varianten eines Hybrids*. In: Stäbler, Wolfgang/Wießmann, Alexander (Hrsg.): *Gut aufgehoben. Museumsdepots planen und betreiben*. München/Berlin, S. 33-43.

- Wehinger, Brunhilde (2002): Artikel „Modisch/Mode“. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hrsg.): ÄGB. Historisches Wörterbuch Band 4. Stuttgart/Weimar, S. 168-183.
- Weilandt, Maria (2016): Multiple Lesbarkeiten. Das queere Potential der Modepose. In: Lehnert, Gertrud/Dies. (Hrsg.): Ist Mode queer? Neue Perspektiven der Modeforschung. Bielefeld, S. 45-57.
- Weise, Katja (2011): Museen machen Mode. Zur Inszenierung modisches Körper in Ausstellungen. (unveröffentlichte Magisterarbeit, eingereicht an der Freien Universität Berlin)
- Weise, Katja (2012): „Try me on!“ – Zur Inszenierung modischer Körper in Ausstellungen. In: Lehnert, Gertrud (Hrsg.): Räume der Mode. München, S. 183-200.
- Weise, Katja (2015): Kleider, die berühren. In: Wenrich, Rainer (Hrsg.) Die Medialität der Mode. Bielefeld, S. 265-287.
- Wiesing, Lambert (2010): Zeigen, Verweisen und Präsentieren. In: van den Berg, Karen/Gumbrecht, Hans-Ullrich (Hrsg.): Politik des Zeigens. Bielefeld, S. 17-27.
- Williams, Val (2008): A Heady Relationship: Fashion Photography and the Museum, 1979 to the Present. In: Fashion Theory 12:2, S. 197-218.
- Wilson, Elisabeth (1989): In Träume gehüllt. Mode und Modernität. Hamburg.
- Wilson, Elisabeth (1992): Fashion and the postmodern body. In: Ash, Juliet/Dies. (Hrsg.): Chic thrills. A fashion reader. Berkeley u. a., S. 3-16.
- Wilson, Elisabeth (2005): Costuming Clio. In: History Workshop Journal, S. 229-232.
- Wilson, Eric (2006): Couldn't Make It to Paris? The Catwalk Comes to Boston. In: New York Times 16.11.2006. <http://www.nytimes.com/2006/11/16/fashion/16MUSEUM.html?pagewanted=all>, letzter Zugriff: 16.12.2016.
- Witcomb, Andrea (2003): Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum. New York.
- Wolter, Gundula (2013): Mode im Wind. Über zufällige, imaginierte und künstlich erzeugte Kleidermetamorphosen. In: Schlittler, Anna-Brigitte/Tietze, Katharina (Hrsg.): Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung. Emsdetten/Berlin, S. 87-109.
- Woltersdorff, Volker (2003): Queer Theory und Queer Politics. In: Utopie kreativ 156, S. 914-923.
- Wörner, Martin (2000): Die Welt an einem Ort. Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen. Berlin.
- Yamamoto, Yohji (2006): An Exhibition Triptych (Ausstellungskatalog). Antwerpen.
- Zacharias, Wolfgang (Hrsg.) (1990): Zeitphänomen Musealisierung. Vom Verschwinden der Gegenwart und der Konstruktion der Erinnerung. Essen.
- Zander-Seidel (Hrsg.) (1998a): Kleidung im Museum. Berlin/Nürnberg.
- Zander-Seidel, Jutta (1998b): Einführung in das Tagungsthema und Resümee. In: Dies. (Hrsg.): Kleidung im Museum. Berlin/Nürnberg, S. 178-179.

- Zander-Seidel, Jutta (1998c): Die Kostüm- und Trachtensammlung des Germanischen Nationalmuseums im Spiegel ihrer Aufstellungen. In: Dies. (Hrsg.): Kleidung im Museum. Berlin/Nürnberg, S. 182-185.
- Zander-Seidel, Jutta (2002a): Kleidung, Mode, Tracht, Kostüm. In: Dies. (Hrsg.): Kleiderwechsel. Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. Nürnberg, S. 9-13.
- Zander-Seidel, Jutta (2002b): Die Ausstellung. Konzept, Präsentation. In: Dies. (Hrsg.): Kleiderwechsel. Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. Nürnberg, S. 14-17.
- Zander-Seidel, Jutta (2005): „Daß eine solche Sammlung es werth ist, gepflegt zu werden, wird niemand zweifelhaft sein“. Die Textilsammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. In: Mentges, Gabriele (Hrsg.): Kulturanthropologie des Textilien. Berlin, S. 131-149.
- Zeuch, Ulrike (2000): Umkehr der Sinneshierarchie : Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit. Tübingen.
- Zeuch, Ulrike/Benthien, Claudia (Hrsg.) (2003): Verborgenen im Buch, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800. Wolfenbüttel.
- Zitzlsperger, Philipp (2008): Epilog: Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. In: Ders.: Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin, S. 118-155.
- Zitzlsperger, Philipp (Hrsg.) (2010): Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung. Emsdetten.
- Zschocke, Nina (2010): Berühre mich! Textilpräsentation als Aufforderung. In: Weddigen, Tristan (Hrsg.): Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium. Emsdetten, S. 177-188.

### **Internetseiten der Museen, Ausstellungen, Performances und Blogs**

- Deutsches Historisches Museum Berlin „Fashioning fashion“  
<http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/fashioning-fashion/>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Haus der Kunst „Maison Martin Margiela ‘20““  
<http://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/detail/maison-martin-margiela-20-die-ausstellung/>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Kunsthalle München „The Fashion World of Jean Paul Gaultier“ <http://www.kunsthalle-muc.de/ausstellungen/details/jean-paul-gaultier/>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Los Angeles County Museum of Arts „Fashioning fashion“  
<http://www.lacma.org/art/exhibition/fashioningFashioning-fashion-european-dress-detail-1700%E2%80%931915>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Metropolitan Museum New York „Charles James. Beyond Fashion“  
<http://www.metmuseum.org/metmedia/video/collections/ci/charles-james-gallery-views>, letzter Zugriff: 11.2.2016.

Metropolitan Museum New York „Alexander McQueen. Savage Beauty“  
<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/>, letzter Zugriff: 8.8.2017.

ModeMuseum Antwerpen „Yohji Yamamoto Dreamshop“  
<http://www.momu.be/de/tentoonstelling/archief1.html>, Seite nicht mehr abrufbar.

Musée des Beaux Arts „Yves Saint Laurent“ <http://www.petitpalais.paris.fr/expositions/yves-saint-laurent>, letzter Zugriff: 4.9.2017.

Musée Galliera „Alaïa“ <http://palaisgalliera.paris.fr/en/exhibitions/alaia>, letzter Zugriff: 17.7.2017.

Museo del Traje Madrid <http://www.mecd.gob.es/mtraje/exposicion/permanente/didactica-multisensorial.html>, letzter Zugriff: 17.7.2017.

Performance „Models Never Talk“ (Auszug) <https://www.youtube.com/watch?v=pGUY0RXJY1g>, letzter Zugriff: 25.11.2016.

Rijksmuseum Amsterdam „Catwalk Fashion at the Rijksmuseum“  
<http://europeanafashion.tumblr.com/post/143729695412/catwalk-fashion-at-the-rijksmuseum-room-3>, letzter Zugriff: 4.9.2017.

Victoria and Albert Museum London „Britain Discovery Area“  
<http://www.vam.ac.uk/content/galleries/level-4/room-122b-britain-discovery-area/>, letzter Zugriff: 26.1.2016.

Victoria and Albert Museum London „Fashion in Motion“  
<http://www.vam.ac.uk/page/f/fashion-in-motion/>, letzter Zugriff: 26.1.2016.

Victoria and Albert Museum London „Fashion in Motion: Yohji Yamamoto“  
<http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/fashion-in-motion-yohji-yamamoto/>, letzter Abruf: 5.5.2016.

Victoria and Albert Museum London „Fashion in Motion: Olivier Saillard“  
<http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/fashion-in-motion-olivier-saillard>, letzter Zugriff: 25.11.2016.

Victoria and Albert Museum London „Alexander McQueen. Savage Beauty“  
<http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/exhibition-alexander-mcqueen-savage-beauty/>, letzter Zugriff: 18.8.2017.

Worn Stories <http://wornstories.com/>, letzter Zugriff: 12.11.2017.

## Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Vitrinen mit vestimentären Objekten im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in der Aufstellung von 1876, fotografiert 1895/1897. Quelle: Zander-Seidel (Hrsg.) (1998): *Kleidung im Museum*. Berlin/Nürnberg, S. 180.
- Abb. 2: Vitrine mit altenglischer Kleidung in der Long Gallery, V&A London 1913.. Quelle: Clark, Judith/de la Haye, Amy/Horsley, Jeffrey (2014): *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*. New Haven/London, S. 15.
- Abb. 3: Vitrine von Paquin im Palais des Fils, Tissus et Vêtements auf der Pariser Weltausstellung 1900. Quelle: <http://www.parisenimages.fr/fr/galerie-collections/2442-12-exposition-universelle-1900-paris-stand-jeanne-paquin-au-palais-fils-tissus-vetements-detail-dune-vue-stereoscopique>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 4: Display im Palais du Costume auf der Pariser Weltausstellung 1900. Quelle: [http://exposition-universelle-paris-1900.com/Image:BAL05PAV\\_19F.jpg](http://exposition-universelle-paris-1900.com/Image:BAL05PAV_19F.jpg), letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 5: Silbernes Schläppi-Mannequin in *Fashion. An Anthology* (V&A London 1971). Quelle: Clark, Judith/de la Haye, Amy/Horsley, Jeffrey (2014): *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*. New Haven/London, S. 113.
- Abb. 6: Vitrine zum Surrealismus mit Entwürfen Elsa Schiaparellis in *Fashion. An Anthology* (V&A London 1971). Quelle: Clark, Judith/de la Haye, Amy/Horsley, Jeffrey (2014): *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*. New Haven/London, S. 98.
- Abb. 7-9: (v.l.n.r.): Animierte Mannequins in *The Fashion World of Jean Paul Gaultier* (Kunsthalle München 2015). Quelle: <http://www.kunsthalle-muc.de/ausstellungen/details/jean-paul-gaultier/>, letzter Zugriff: 6.7.2017.
- Abb. 10: Mannequins in *Louis Vuitton - Marc Jacobs* (Musée de la Mode et du Textile Paris 2012). Quelle: Oakley Smith, Mitchell/Kubler, Alison (2013): *Mode ist Kunst. Eine kreative Liaison*. München u. a., S. 186.
- Abb. 11: Mannequins in *Het Totaal Rappel* (MoMu Antwerpen 2007). Quelle: Clark, Judith/de la Haye, Amy/Horsley, Jeffrey (2014): *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*. New Haven/London, S. 208.
- Abb. 12: Modell in *The House of Viktor & Rolf* (Barbican Art Gallery London 2008). Quelle: <https://www.pinterest.com/cutthecloth/viktor-and-rolf/>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 13: Blick in einen Raum des Modells in *The House of Viktor & Rolf* (Barbican Art Gallery London 2008). Quelle: <http://www.plastikmagazine.com/plastik00/>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 14: Ausstellungsraum in *The House of Viktor & Rolf* (Barbican Art Gallery London 2008). Quelle: <https://www.stylepark.com/de/news/viktor-rolf-oder-ein-puppenhaus>, letzter Zugriff: 8.8.2017.

- Abb. 15: Büste von Siégel & Stockman mit Jackett aus grobem Leinenstoff in Maison Martin Margiela '20' (Haus der Kunst München 2009). Quelle: [http://www.zeitjung.de/ZEITGEIST/artikel\\_detail,2202.html](http://www.zeitjung.de/ZEITGEIST/artikel_detail,2202.html), letzter Zugriff: 23.6.2009.
- Abb. 16: Gliederpuppen in Yohji Yamamoto Correspondences (Palazzo Pitti Florenz 2005). Quelle: <http://www.pittimagine.com/en/multimedia/gallery/eventi/2005/ed6.php?popup=2334>, letzter Zugriff: 26.4.2010.
- Abb. 17: Bekleidete Mould in Azzedine Alaïa im 21. Jahrhundert (2012-13 Groninger Museum, Groningen und 2013 im NRW-Forum Düsseldorf). Quelle: <http://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/visitor-looks-at-fashion-designed-by-french-designer-nachrichtenfoto/170365563#visitor-looks-at-fashion-designed-by-french-designer-azzedine-alaia-picture-id170365563>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 18: Bekleidete Mould in Azzedine Alaïa im 21. Jahrhundert (2012-13 Groninger Museum, Groningen). Quelle: Oakley Smith, Mitchell/Kubler, Alison (2013): Mode ist Kunst. Eine kreative Liaison. München u. a., S. 157.
- Abb. 19.: Bekleidete Mould in Azzedine Alaïa im 21. Jahrhundert (2013 2013 im NRW-Forum Düsseldorf). Quelle: <https://www.modepilot.de/2013/06/10/alaia-ausstellung-in-dusseldorf/>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 20-22: Backstage: Selection 1 (ModeMuseum Antwerpen 2002/2003). Quelle: <http://www.europeanafashion.eu/record/a/3f6c53e9dfa7cd7b9befd12fda2078c692fec109672200c3bf85fa69ec8eeab6>, letzter Zugriff: 31.5.2016.
- Abb. 23: Der Bereich „Trompe l'œil“ in Maison Martin Margiela '20' (MoMu Antwerpen 2008). Quelle: <http://radarx.com.br/blog/wp-content/uploads/2010/03/20-Martin-Margiela-05.jpg>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 24: Der Bereich „Flat Garments“ in Maison Martin Margiela '20' (Haus der Kunst München 2008). Quelle: <http://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/detail/maison-martin-margiela-20-die-ausstellung/>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 25: Eindrücke aus Yohji Yamamoto Dreamshop (MoMu Antwerpen 2006). Quelle: Yamamoto, Yohji: An Exhibition Triptych (Ausstellungskatalog). Antwerpen, S. 66.
- Abb. 26: Eindrücke aus Yohji Yamamoto Dreamshop (MoMu Antwerpen 2006). Quelle: Yamamoto, Yohji: An Exhibition Triptych (Ausstellungskatalog). Antwerpen, S. 85.
- Abb. 27: Eindrücke aus Yohji Yamamoto Dreamshop (MoMu Antwerpen 2006). Quelle: Yamamoto, Yohji: An Exhibition Triptych (Ausstellungskatalog). Antwerpen, S. 65.
- Abb. 28: Im Hintergrund Kleiderständer mit Doubleface-Jacken zum Anprobieren in verschiedenen Größen in Akris. Mode aus St. Gallen (Textilmuseum St. Gallen 2006). Quelle: <http://www.schnittpunkt.sg/>, letzter Zugriff: 23.4.2008.
- Abb. 29 u. 30: Display in Felipe Oliveira Baptista (MuDe Lissabon 2013/2014).. Quelle: Eigene Aufnahme. Foto: Stefan Sohlau.
- Abb. 31: Madonnas Korsetts in The Fashion World of Jean Paul Gaultier (Musée des Beaux-Arts Montreal 2011). Quelle: Oakley Smith, Mitchell/Kubler, Alison (2013): Mode ist Kunst. Eine kreative Liaison. München u. a., S. 198.

- Abb. 32: Korsett Madonnas in The Fashion World of Jean Paul Gaultier (Kunsthall Rotterdam 2013). Quelle: <https://www.kunsthall.nl/en/plan-your-visit/exhibitions/fashion-world-jean-paul-gaultier/>, 8.8.2017.
- Abb. 33: Conchita Wurst-Mannequins in The Fashion World of Jean Paul Gaultier (Kunsthalle München 2015). Quelle: Eigene Aufnahme. Foto: Stefan Sohlau.
- Abb. 34: Mannequin mit dem Kleid No. 13 in Alexander McQueen. Savage Beauty (Met New York 2011). Quelle: <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/video/> (Screenshot), letzter Zugriff: 12.12.2016.
- Abb. 35: Video des Modenschaufinals in Alexander McQueen. Savage Beauty (Met New York 2011). Quelle: <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/video/> (Quelle), letzter Zugriff: 12.12.2016.
- Abb. 36: Bereich „Mode“ in Fashioning Fashioning fashion (DHM Berlin 2012). Quelle: [http://unframed.lacma.org/sites/default/files/attachments/2\\_c2a9-detlef-eden-dhm.jpg](http://unframed.lacma.org/sites/default/files/attachments/2_c2a9-detlef-eden-dhm.jpg), letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 37 u. 38: Vitrienen in Cristóbal Balenciaga. Collectionneur de Modes (Les Docks Paris 2012). Quelle: <http://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/expositions/cristobal-balenciaga-collectionneur-de-modes>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 39: Vitrine in White Drama (Les Docks 2012 Paris). Quelle: <http://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/expositions/comme-des-garcons-white-drama>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 40: Hands Ons im Bereich „Techne“ in Akris. Mode aus St. Gallen (Textilmuseum St. Gallen 2006). Quelle: <http://www.schnittpunkt.sg/>, letzter Zugriff: 23.4.2008.
- Abb. 41: Bereich „Textur“ in Fashioning fashion (DHM Berlin 2012). Quelle: [http://posted.thelabelfinder.com/wp-content/uploads/2012/05/IMG\\_0381-2.jpg](http://posted.thelabelfinder.com/wp-content/uploads/2012/05/IMG_0381-2.jpg), letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 42: Display in Charles James. Beyond Fashion (Metropolitan Museum New York 2014). Quelle: <http://www.metmuseum.org/metmedia/video/collections/ci/charles-james-gallery-views> (Screenshot), letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 43: Installation „Lens“ in Waist down (Prada Transformer Seoul 2009). Quelle: Oakley Smith, Mitchell/Kubler, Alison (2013): Mode ist Kunst. Eine kreative Liaison. München u. a., S. 152.
- Abb. 44: Vergrößerungsgläser in „Lens“, Waist down (Peace Hotel Shanghai 2005). Quelle: <http://oma.eu/projects/prada-waist-down>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 45: Im Hintergrund der Bereich „Socle“ in Waist down (Prada Transformer Seoul 2009). Quelle: Oakley Smith, Mitchell/Kubler, Alison (2013): Mode ist Kunst. Eine kreative Liaison. München u. a., S. 167.
- Abb. 46: Links im Hintergrund der Bereich „Glowing“ in Waist down (Prada Transformer Seoul 2009). Quelle: <http://oma.eu/projects/prada-transformer>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 47-48: Räume in Alaïa. Azzedine Alaïa im 21. Jahrhundert (NRW-Forum Düsseldorf 2012). Quelle: <http://www.vogue.de/mode/mode-news/ausstellung-azzedine-alaia-im-21.-jahrhundert#galerie/5>, letzter Zugriff: 8.8.2017.

- Abb. 49: „Cabinet of Curiosities“ in Alexander McQueen. Savage Beauty (Met New York 2013). Quelle: <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/about/>, letzter Zugriff: 12.12.2016.
- Abb. 50 u. 51: Posierende Mannequins in Akris. Mode aus St. Gallen (Textilmuseum St. Gallen 2006). Quelle: <http://www.schnittpunkt.sg/>, letzter Zugriff: 23.4.2008.
- Abb. 52 u. 53: Catwalk mit Mannequins in The Fashion World of Jean Paul Gaultier (Musée des Beaux-Arts Montreal 2011). Quelle: <https://vimeo.com/26568067> (Screenshots), letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 54: Ausstellungsmannequin als Coco Rocha (Musée des Beaux-Arts Montreal 2011).  
Quelle:  
[http://3.bp.blogspot.com/-4fCJ8Q3WKjs/TkL3kVcHcZI/AAAAAAAAABjo/59TQ4YOMJ44/s1600/IMG\\_6537.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-4fCJ8Q3WKjs/TkL3kVcHcZI/AAAAAAAAABjo/59TQ4YOMJ44/s1600/IMG_6537.jpg), letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 55: Ausstellungsmannequin als Coco Rocha. Quelle: [http://www.victoriasadler.com/wp-content/uploads/2014/04/IMG\\_0438-960x1280.jpg](http://www.victoriasadler.com/wp-content/uploads/2014/04/IMG_0438-960x1280.jpg), letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 56: Das Model Coco Rocha während des Finales bei der Modenschau. Quelle: <https://www.pinterest.at/pin/269653096408703684/>, letzter Zugriff: 8.8.2017.
- Abb. 57: Mannequins in Alaïa (Musée de la Mode de Paris 2013/14). Quelle: <http://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/expositions/alaia>, letzter Zugriff: 15.1.2014.
- Abb. 58: „Spinning“ in Waist down (Prada Epicenter L.A. 2006). Quelle: Rock, Michael (2009): Prada Milano dal 1913. Mailand, S. 567.
- Abb. 59: „Le Salon“ in The Fashion World of Jean Paul Gaultier (Kunsthalle München 2015).. Quelle: <http://www.kunsthalle-muc.de/ausstellungen/details/jean-paul-gaultier/>, letzter Zugriff: 6.7.2017.
- Abb. 60: „Pendulum“ in Waist down (Prada Transformer Seoul 2009). Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=coyzUt8kBsg> (Screenshot), letzter Zugriff: 26.1.2011.
- Abb. 61: „Jumping“ in Issey Miyake Making Things (Fondation Cartier Paris 1998). Quelle: Chandès, Hervé (Hrsg.) (1998): Issey Miyake Making Things. Arles, S. 14/15.
- Abb. 62: Display im Treppenhaus mit Ballettkostümen in Akris. Mode aus St. Gallen (Textilmuseum St. Gallen 2006). Quelle: <http://www.schnittpunkt.sg/>, letzter Zugriff: 23.4.2008.
- Abb. 63: Bereich „Punk Cancan“ mit Catwalk in The Fashion World of Jean Paul Gaultier (Musée des Beaux-Arts Montreal 2011). Quelle: Oakley Smith, Mitchell/Kubler, Alison (2013): Mode ist Kunst. Eine kreative Liaison. München u. a., S. 200.
- Abb. 64: Fashion in Motion: Lacroix' Herbst/Winterkollektion 2006/2007 in der Raphael Gallery. (V&A Museum London Oktober 2006). Quelle: <http://www.vam.ac.uk/images/image/31047-popup.html>, letzter Zugriff: 26.1.2011.
- Abb. 65-67: Posierende Models bei Fashion in Motion (V&A London Oktober 2012). Quelle: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/fashion-in-motion-olivier-saillard/>, letzter Zugriff: 25.11.2016.

Abb. 68: Fashion in Motion mit Modellen aus Miyakes Pleats Please-Reihe  
Frühjahr/Sommer 2001 (V&A Museum London Mai 2001). Quelle:  
<http://www.vam.ac.uk/images/image/1082-popup.html>, letzter Zugriff: 26.1.2011.

Abb. 69: Models mit Entwürfen aus Alexander McQueens Frühjahr/Sommerkollektion 1999  
bei Fashion in Motion (V&A Museum Juni 1999). Quelle:  
<http://www.vam.ac.uk/images/image/1334-popup.html>, letzter Zugriff: 26.1.2011.