

**Kleidung als und im Kunstwerk des 20. Jahrhunderts unter
sozialtheoretischer Perspektive**

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktors der Philosophie
an der Bergischen Universität-Gesamthochschule Wuppertal

Fachbereich 5

(Design, Kunst- und Musikpädagogik, Druck)

Prof. Dr. Rainer K. Wick

eingereicht von

Yvonne Schütze

Wuppertal, im Juni 1998

Inhalt

Einleitung	5
1. Erläuterungen zur Methodik und Aufbau der Untersuchung.....	5
2. Abgrenzung des Untersuchungsgegenstandes.....	5
I. Kapitel Künstler und Kleidung im kulturhistorischen Rückblick	7
1. Künstler und Modeschöpfer: Die Trennung von Kunst und Handwerk und die beginnende Autonomie der Kunst	7
1.1 Die Renaissance	7
1.2 Vom Schneiderhandwerk zum Modeschöpfer	11
1.3 Die Französische Revolution	12
2. Die Reformbewegungen in Europa	14
2.1 Die Präraffaeliten und die Arts and Crafts-Bewegung in England.....	17
2.2 Deutsche Reformkünstler um Henry van de Velde	21
2.3 Die Wiener Werkstätte	27
2.4 Gustav Klimt.....	33
2.5 Die Reformbewegungen in Frankreich.....	37
3. Die Avantgarden: Futurismus, Russische Avantgarde, Bauhaus, Marcel Duchamp und der Dadaismus	38
3.1 Der Futurismus: Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla, Tullio Crali und Thayaht.....	39
3.2 Die Russische Avantgarde	48
3.3 Künstlerkleidung und Bauhaus	56
3.4 Marcel Duchamp und der Dadaismus	58
3.5 Mode und die künstlerische Avantgarde.....	65
3.5.1 Sonia Delaunay.....	67
4. Kleidung im Surrealismus	76
4.1 René Magritte	78
4.2 Salvador Dalí	83
4.3 Meret Oppenheim	86
4.4 Die Surrealisten und die Mode.....	87
5. Die Entdeckung der Alltagskultur in der Kunst	89
5.1 New Realism und Nouveau Réalistes	90
5.1.1 Fernandez Arman.....	92
5.1.2 Christo.....	93
5.1.3 Niki de Saint-Phalle	95
5.2 Intermedia-Kunst: Happening und Fluxus	97
5.2.1 Claes Oldenburg.....	98
5.2.2 Jim Dine	102
5.3 Kleidung in der Pop Art	103
5.3.1 Andy Warhol.....	103
5.3.2 Andy Warhol und die Mode	107
6. Zusammenfassung.....	109
II. Kapitel Kleidungskunsterwerke in den künstlerischen Medien.....	114
1. Kleidung in den künstlerischen Medien – eine Einführung	114
1.1 Das Interviewmaterial.....	116
2. Kleiderdarstellung in der Malerei.....	117
2.1 Kleidung in der Malerei des 20. Jahrhunderts	120
a) Interieurbilder: Emil Schumacher, Salomé.....	122

b)	Konsum- und Warenwelt: Sigmar Polke	123
3.	Kleidung in der Grafik	125
3.1	Kleidung in der Grafik vor 1900	125
3.2	Kleidung in der Grafik des 20. Jahrhunderts	127
a)	Entwurfszeichnung: Ulrike Kessl	130
b)	Zeichnungen nach Objekten: Wiebke Siem	132
c)	Die autonome Zeichnung: Sigmar Polke, Bernhard Johannes Blume	134
d)	Zeichnung als Teil einer Installation: Erwin Wurm	136
e)	Druckgrafik: Andy Warhol, Jim Dine	139
4.	Kleidung in der Collage und Assemblage	142
a)	Papiercollage: Max Ernst	143
b)	Collage: Milan Knížák	144
5.	Kleidung in der Fotografie	148
5.1	Künstler zwischen Kunst und Modefotografie	155
a)	Man Ray	155
b)	Wolfgang Tillmans	162
5.2	Inszenierte Fotografie und Rollenspiel	166
a)	Jürgen Klauke	166
b)	Cindy Sherman	173
5.3	Kleidung als Skulptur	179
a)	Erwin Wurm	179
5.4	Kleiderhülle: Die Abwesenheit des Körpers	180
a)	Kathy Grove	180
b)	Sarah Charlesworth	181
6.	Kleidung in den Intermedia-Künsten: Aktionskunst - Happening - Fluxus - Performance	182
a)	Dadaismus: Hugo Ball	186
b)	Das Happening in den USA: Claes Oldenburg	188
c)	Zerstörung von Kleidung: Yoko Ono	189
d)	Die Herstellung von Kleidung: Teresa Murak	190
e)	Kleidung in religiösen oder rituell erscheinenden Aktionen: Herrmann Nitsch	191
f)	Kleidung als Relikt einer Aktion und Verweis auf den Künstler: Joseph Beuys	194
g)	Kleidung als Ausdruck eines ganzheitlichen Kunstbegriffes: Joseph Beuys	197
h)	Ethnische Kleidungsaspekte: Nikolaus Lang	201
i)	Kleidung als Requisite weiblicher Identitätsbildung: Colette	205
j)	Kleidung auf dem Laufsteg: Salomé und Luciano Castelli	207
k)	Die Einheit von "Kunst und Leben" als Form der Selbstdarstellung: Eva & Adele, Gilbert & George	208
7.	Die Kleidung in der Plastik und Objektkunst	210
7.1	Kleidung in der Plastik und Objektkunst des 20. Jahrhunderts	213
7.2	Kleidungs fremdes Material: Die Form assoziiert Kleidung	217
a)	Bronze: Judith Shea	219
b)	Wachs: Robert Gober	220
c)	Vergängliches Material: Hans Peter Adamski	221
d)	Plastik: Oliver Herring	223
7.3	Stoff, der wie Kleidung verarbeitet werden kann (Material und Form entsprechen der Kleidung)	226

a)	Haut: Micha Brendel.....	227
b)	Tragbare 'Kleidung' aus Kunststoff: Stephen Willats.....	230
7.3.1	Kleidung und Schrift.....	231
a)	Ironie: Ben Vautier.....	232
b)	Zitat: Ingeborg Lüscher.....	232
c)	"Binsenwahrheiten": Jenny Holzer.....	233
7.3.2	Strickkleidung in der Kunst.....	234
a)	Rosemarie Trockel.....	234
7.4	Industrielle oder vorgefertigte Kleidung als einzelnes Objekt präsentiert.....	238
a)	Persönliche Kleidung: Rosemarie Trockel.....	239
b)	Erwin Wurm.....	240
7.4.1	Veränderung der industriellen Kleidung.....	241
a)	Veränderung durch Hinzufügen: Christiane Möbus.....	242
b)	Kleidung als erweiterte Malerei: Andreas Exner.....	246
7.4.2	Kleidung als Bildträger.....	248
a)	Bemalung von Designermode: Stefan Szczesny.....	249
b)	Aufträge an Künstler: Die Modefirmen Bogner und van Laack.....	250
8.	Kleidung in der Installation und im Environment.....	252
8.1	Kleidung aus 'kleidungsfremdem' Material.....	255
a)	Nachgeformte 'Kleidung': Ulrike Kessl.....	255
b)	Environment: Marina Abramovic.....	258
c)	Nachgeformte 'Kleidung' und andere Objekte: Wiebke Siem.....	261
8.2	Text über Kleidung: Millie Wilson.....	265
8.3	Wie Kleidung gefertigte Kleidungsobjekte: Alba d'Urbano.....	267
8.3.1	Kleidung in der Installation mit Internet: Eva Grubinger.....	270
8.4	Industrielle und vorgefertigte Kleidung.....	272
a)	Charles LeDray.....	273
b)	Christine und Irene Hohenbüchler.....	273
8.5	Kleidung als "Dienstleistung": Christine Hill.....	279
9.	Kleidung in der Videokunst.....	280
a)	Videoprojektion: Gudrun Teich.....	284
b)	Videoprojektionen innerhalb einer Rauminstallation: Erwin Wurm.....	289
10.	Zusammenfassung.....	295

III. Kapitel Das Funktionssystem Kunst - Die Systemtheorie

	Niklas Luhmanns als Instrumentarium zur Betrachtung des Untersuchungsgegenstandes.....	301
1.	Zur Ausdifferenzierung des Kunstsystems am Beispiel der Kleidungskunst.....	301
1.1	Die historische Ausdifferenzierung der Kunst.....	302
1.1.1	Kleidungskunst und Kleidungsmode.....	310
1.1.2	Die Ausdifferenzierung der Kunstwissenschaft.....	315
1.2	Kunst als Funktionssystem der modernen Gesellschaft.....	316
2	Vielfalt der Stile und „Stillosigkeit“ - Über das „Ende der Kunst“.....	324
2.1	Der Stilbegriff in der Kunstwissenschaft.....	324
2.2	Vom „Ende der Kunst“.....	328
2.3	Der Stilbegriff bei Luhmann.....	336
2.4	Medium und Form.....	339
2.4.1	Kleidung als Medium?.....	341
2.5	Der Neuheitsbegriff.....	343
2.5.1	'Das Neue' am Beispiel der Kleidung:.....	349

3.	Die Ausdifferenzierung des Publikums und des Betrachters	353
4	Mode-(Wirtschaft) und Kunst - Zwei Systeme mit struktureller Kopplung	363
4.1	Zwei autopoietische Systeme - Mode-(Wirtschaft) und Kunst	364
4.1.1	Bekleidungsmode als Teilsystem des Wirtschaftssystems	366
4.2	Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Mode-(Wirtschaft) und Kunst	367
4.2.1	Stilpluralismen der Moden.....	369
4.3	Zwischen Mode-(Wirtschaft) und Kunst	369
4.3.1	'Mode' in der Kunst	371
4.3.2	Kunst in der Bekleidungsmode	371
4.3.3	Bekleidungsmode und Kunstmarkt als Teile des Wirtschaftssystems	373
4.3.4	Grenzgänger zwischen Kunst und Mode	374
5.	Schlußbetrachtung.....	377
	Literaturverzeichnis.....	381
	Quellverzeichnis Abbildungen.....	407
	Abbildungen.....	409

Einleitung

1. Erläuterungen zur Methodik und Aufbau der Untersuchung

Die vorliegende Untersuchung über Kleidungskunstwerke im 20. Jahrhundert gliedert sich in drei Hauptkapitel. Zuerst ist anhand einer Darstellung der historischen Entwicklung aufzuzeigen, inwieweit sich Künstler in Abgrenzung zu Modeschöpfern mit Kleidung beschäftigt haben. Um die Vielzahl von Kleidungskunstwerken, die nach dem Ende der Avantgarden geschaffen wurden, bis in die zeitgenössische Kunst weiterverfolgen zu können, wird im anschließenden zweiten Kapitel eine Kategorisierung vorgenommen. Diese richtet sich nach formalen Aspekten bzw. nach den von den Künstlern angewandten Medien. Zur Unterstützung und Erweiterung des vorhandenen Materials sind einige ausgewählte Künstler¹ zu einem Gespräch gebeten worden, so daß zeitgenössische Künstleraussagen in die Betrachtungen des zweiten Teils einfließen können.

Das dritte Kapitel stellt die betrachteten Kleidungskunstwerke unter Anwendung der Systemtheorie von Niklas Luhmann in einen übergreifenden theoretischen Zusammenhang. Dabei dienen die Erkenntnisse der Systemtheorie Luhmanns dazu, die Autopoiesis des Kunstsystems am Beispiel der Kleidung zu verdeutlichen, und im Unterschied zur (Kleider)-Mode zu analysieren.

2. Abgrenzung des Untersuchungsgegenstandes

In nahezu jeder Darstellung wird der Mensch durch die Kleidung in seinen sozialen und kulturellen Kontext eingeordnet. Kleidung in dieser alltäglichen Funktion, wie sie auf Bildern aller Art, auf Fotografien und in anderen medialen Bereichen anzutreffen ist, bleibt in der Untersuchung unberücksichtigt. Statt

¹ An dieser Stelle soll noch darauf hingewiesen werden, daß die maskuline Form der Bezeichnung 'Künstler', sofern nicht auf eine geschlechtsspezifische Unterscheidung hingewiesen wird, Künstler und Künstlerinnen impliziert.

dessen gilt die Betrachtung Kunstwerken, die Kleidung thematisieren oder solche als Kunstmittel einsetzen und die Kleidung durch ihre Bereitstellung im Kunstsystem ihrer ursprünglichen Alltagsfunktion entheben. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen dabei Werke von bildenden Künstlern, die das Thema 'Kleidung' malerisch, skulptural, in einer Aktion oder als Design aufgreifen und zum Bedeutungsträger machen. Darüber hinaus wird Kleidung berücksichtigt, die in einem Kunstwerk zusammen mit anderen Objekten auftritt. Darunter sind Kunstwerke wie z.B. Environments oder Installationen zu verstehen, in denen ein oder mehrere Kleidungsstücke erkennbar einen wichtigen Bestandteil des Kunstwerkes bilden. Dagegen soll die zur Selbstdarstellung des Künstlers dienende Kleidung nur dann Beachtung finden, wenn seine persönliche Bekleidung als ein Teil seines Œuvres anzusehen ist. Themenbereiche der angewandten Kleiderherstellung, wie das Theaterkostüm, sind ebenfalls aus der Untersuchung ausgeschlossen, da sie einen eigenen Untersuchungsrahmen abgeben. Die in dieser Arbeit betrachteten Kunstwerke, die Kleidung als Objekt oder Bild thematisieren, werden mit dem Begriff des 'Kleidungskunstwerks' bezeichnet.

Da „Mode“ ein weitläufiger Begriff für ein allumfassendes Phänomen² darstellt, muß darauf hingewiesen werden, daß es sich in dieser Untersuchung, sofern nicht anders ausgewiesen, um die Kleidermode handelt.

² “Die Mode ist in der Tat ein soziales Totalphänomen (Marcel Mauss) [...]“, René König: Menschheit auf dem Laufsteg, Die Mode im Zivilisationsprozeß, Frankfurt a.M./ Berlin 1988, S. 7.

I. Kapitel

Künstler und Kleidung im kulturhistorischen Rückblick

1. Künstler und Modeschöpfer: Die Trennung von Kunst und Handwerk und die beginnende Autonomie der Kunst

Stellt man die Frage, zu welchen Gegebenheiten sich bildende Künstler an dem Modegeschehen beteiligt haben, so fällt auf, daß es sich dabei jeweils um Zeiten des gesellschaftlichen Umbruchs und der Erneuerung handelte. Dieses läßt sich zumindest für den Zeitraum von der Renaissance bis hin zu den 20er Jahren dieses Jahrhunderts anhand der anführenden Beispiele aufzeigen. Allerdings läßt die Einflußnahme der Künstler auf die Mode mit zunehmender Ausdifferenzierung der Modewirtschaft nach. In dem Maße in dem sich die Modebranche weiter etabliert, bleiben die Künstler mit ihren Entwürfen und Kleiderkreationen dem Bereich der Kunst verhaftet, ohne direkt in das Modegeschehen eingreifen zu können. Eine gegenseitige Einflußnahme zwischen Kunst und Mode im 20. Jahrhundert ist jedoch durchaus zu konstatieren.

1.1 Die Renaissance

Die Renaissance gilt mit ihren kulturellen und sozialen Umbrüchen als Übergangszeit zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit. Zu ihren wichtigsten kunsthistorischen Errungenschaften zählte die einsetzende Trennung der Kunst vom Kunsthandwerk und die Ablösung des Künstlers von seinen bisher ausschließlichen Auftraggebern, Adel, Staat und Kirche.³

Traditionell zählten die Maler und Bildhauer zu den Handwerkern und die Malerei sowie die Bildhauerei zu den sogenannten *artes mechanicae*. Diese wurden als manuell ausführende Tätigkeiten angesehen, an die kein geistiger Anspruch erhoben wurde. Im allgemeinen arbeiteten die Künstler nach überlieferten

Regelbüchern.⁴ Mit dem Fortschreiten der gesellschaftlichen Entwicklung bildete sich seit Beginn der Neuzeit dagegen zunehmend ein neues Selbstverständnis unter den Architekten, Malern und Bildhauern aus. Sie verstanden sich jetzt als Künstler und suchten sich dank ihrer humanistischen Bildung und geistig-schöpferischen Leistung von den Handwerkern abzugrenzen.⁵ Für die Ausbildung dieses neuen Selbstverständnisses war für viele Künstler der Hof, das heißt die Erhebung in den Dienst eines Fürsten, hilfreich, obwohl diese Auszeichnung auch Goldschmiede und andere Handwerkskünstler erlangen konnten, weil für den Fürsten vor allem das „herausragende Können eines Meisters“ ausschlaggebend war.⁶ Die Arbeit für einen Fürsten bedeutete finanzielle Absicherung und persönliche Anerkennung.

„Sie [die Höfe, Y.S.] bieten den Künstlern Ämter und Würden an, die auf deren Einschätzung in den Städten zurückwirken. Diese Wechselbeziehung zwischen Stadt und Hof hat den Künstlern auch in der Renaissance den Weg an die Höfe offengehalten. In den höfischen Positionen gewinnt der Künstler diejenigen Qualitäten, die ihn den handwerklichen Bestimmungen und sozialen Zuordnungen der Zünfte entrücken.“⁷

Der Künstlerberuf sollte nunmehr allerdings nicht mehr allein dem Broterwerb dienen, da sich dies negativ auf die künstlerische Arbeit auswirke.⁸ Da indes auch eine geistige intellektuelle Leistung die Kunst ausmacht, sollte diese zu den *artes liberales* gehören. Viele der Künstler, die sich für die soziale Aufwertung der Künste einsetzten, wie z.B. Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti oder Donatello stammten aus reichen angesehenen Familien, und waren dadurch besonders daran interessiert, die Berufswahl des Künstlers einen gesellschaftlichen Abstieg nicht in

³ Ernst H. Gombrich: Die Geschichte der Kunst, neubearb. u. erw. Ausgabe Stuttgart/ Zürich 1986, S. 228f.

⁴ Siehe: Udo Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft, Wien/Düsseldorf, 1. Aufl. 1966, S. 16f.

⁵ Vgl. Michael Jäger: Die Theorie des Schönen in der Italienischen Renaissance, Köln 1990, S. 16.

⁶ Arno Schönberger: Vorwort, in: Hugh Honour/John Fleming: Lexikon Antiquitäten und Kunsthandwerk, München 1984, o.S.

⁷ Martin Warnke: Hofkünstler, Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, 2. überarb. Aufl. Köln 1996, S. 10.

Kauf zu nehmen. Der Wandel vom Handwerker zum freien Künstler vollzog sich über ungefähr zwei Jahrhunderte.⁹

Mit der Reformation begann die Kirche ihre uneingeschränkte Macht zu verlieren und die zunehmende weltliche Macht lag bei den Fürsten und dem Adel. Diese Entwicklung begünstigte die zunehmende Bedeutung des Kunsthandwerks. Die von den Künstlern im Auftrage der Fürstenhöfe geschaffenen Gebrauchsgüter dienten den Auftraggebern zur Anhebung ihres Ansehens und ihrer Präsentation in der Öffentlichkeit.¹⁰ Die Fürsten waren darauf bedacht, ihrem gesellschaftlichen Stellenwert durch ihren Besitz Ausdruck zu verleihen, und sie versuchten sich insoweit durch die Anhäufung von kostbaren und extravaganten Gütern zu übertrumpfen. Für den Künstler bestand hierdurch die Möglichkeit, sich aus seinem bisherigen Zunftleben zu befreien und für die neuen Auftraggeber zu arbeiten.¹¹ Das brachte ihm zwar eine neue Abhängigkeit von den Auftraggebern ein; dennoch arbeitete er als Selbstständiger, der sich um Aufträge bemühen mußte, und erstmals mit signierten Werken namentlich in Erscheinung trat. Während es in den mittelalterlich organisierten Zünften vorwiegend den anonymen Handwerker gab.¹²

Namhafte Künstler der Renaissance wie Leonardo da Vinci, Michelangelo, Albrecht Dürer oder Lucas Cranach wurden mit der Gestaltung von Gebrauchsgütern beauftragt.¹³ Insbesondere war im 16. Jahrhundert ein zunehmendes Interesse an Kleidung und Tracht zu verzeichnen.¹⁴ Somit wurden die bildenden Künstler an den fürstlichen Höfen als Modeberater hinzugezogen, um

⁸ "Denn schließlich ist kein Künstler verpflichtet zu arbeiten, außer wann und für wen es ihm gut scheint [...]", Vasari, *Le Vite* [...], *Vita di Jacopo die Puntormo*, 2. Aufl. Ausg. Bettarini, 1984, V Testo, S. 328; dt. Übers. 1906, VI, S. 233, hier zitiert nach Warnke, *Hofkünstler*, S. 166.

⁹ Ebd., S. 18.

¹⁰ Herbert Brunner: *Kunsthandwerk*, in: Georg Kauffmann: *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M./ Berlin 1985, S. 291.

¹¹ Vgl. Jäger, *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln 1990, S. 14.

¹² Vgl. Rudolf und Margot Wittkower: *Künstler, Außenseiter der Gesellschaft*, 2. dt. Ausgabe Stuttgart 1989, S. 24ff.

¹³ Vgl. Oskar Eberle: *Schmuck und Mode*, in: René König/ Peter, W. Schuppisser (Hrsg.): *Die Mode in der menschlichen Gesellschaft*, 2. Aufl., Zürich, 1961, S. 477-498, hier S. 491.

¹⁴ Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1966, S. 344ff.

der verstärkten gesellschaftlichen Relevanz von Kleidung gerecht zu werden.¹⁵ Mit den neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen veränderte sich das Weltbild, und es entwickelte sich ein humanistisch gebildetes Bürgertum, das sich - im Gegensatz zum Adel, der sein Ansehen und seinen Reichtum seiner Geburt verdankte - durch seine Erwerbstätigkeit und durch das damit erzielte Vermögen definierte. Vor allem die Kleidung wurde mehr und mehr Ausdruck des tätigen Menschen, des Wissenschaftlers oder eben auch des Künstlers. Künstler wie z.B. Albrecht Dürer malten sich in einer dem gehobenen Bürgertum entsprechenden Kleidung.¹⁶ So entfernte sich in der Renaissance die Mode allmählich vom antiken Trachtenideal, orientierte sich am berufstätigen Bürger und wurde als Ausdruck der individuellen Persönlichkeit verstanden.¹⁷

Die Künstler des 16. Jahrhunderts begannen, sich mit Wissenschaften, mathematischen Gesetzen, der Perspektive und der Anatomie auseinanderzusetzen. Auch die Beschäftigung mit der Kunst der Antike - und damit erstmals eine historisch ausgerichtete Kunstbetrachtung - verschaffte den Künstlern ein neues gesellschaftliches Ansehen. Der Künstler wollte nicht mehr als Handwerker gelten, sondern als begabter Meister, dessen Berufung es war, Künstler zu sein. Ausgehend von diesem Künstlerbegriff, der dem Künstler begnadete intuitive Fähigkeiten zusprach, und der damit einhergehenden neuen Freiheit, fühlten sich die Künstler verantwortlich und befähigt, ihre künstlerische Sichtweise für einen so wichtigen Bereich wie der Kleidung einzusetzen und eine optimale Lösung von Farben, Formen und Körperproportionen zu finden.¹⁸

¹⁵ Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümllexikon, 3. revid. und erweit. Aufl. Stuttgart 1994, S. 332.

¹⁶ Dürer gehörte zu den ersten Künstlern, die sich theoretisch wie auch in der Malerei mit ihrer eigenen Person auseinandersetzen. In seinen Selbstbildnissen zeigt er sich in exotischer, prunkvoller Kleidung eines gehobenen Bürgers. Siehe dazu: Martin Warnke: Geschichte der Deutschen Kunst, Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400 – 1750, München 1999, S. 163f.

¹⁷ Vgl. Thiel, Geschichte des Kostüms, 1997, S. 152.

¹⁸ Harald Brost: Kunst und Mode, Eine Kulturgeschichte vom Altertum bis heute, Stuttgart 1984, S. 134.

1.2 Vom Schneiderhandwerk zum Modeschöpfer

Da es den Modeschöpfer im heutigen Sinne in der beschriebenen Periode noch nicht gab, soll im folgenden kurz die Entwicklung des Schneiderhandwerks skizziert werden, um so zu verdeutlichen, unter welchen sozialen Rahmenbedingungen die Künstler in den Bereich der Kleidungsentwürfe eintraten. Das Schneiderhandwerk, welches sich in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts durch die Schnittverfeinerung aus dem familiären und klösterlichen Handwerk entwickelt und im 12. Jahrhundert zu Zünften zusammengeschlossen hatte, war als profanes Handwerk gesellschaftlich nicht sehr geschätzt. Die Schneider selber übten keinen großen Einfluß auf die Modegestaltung aus und traten namentlich nicht in Erscheinung. Rose Bertin, die Putzmacherin der Königin Marie Antoinette (1774-1793), zählte zu den wenigen bis heute bekannten Schneiderinnen.¹⁹ Im Regelfall erfuhr der Auftraggeber die Anerkennung für die getragene Kleidung, nicht der Schneider. Bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts gab es keine einheitliche Mode: jeder hatte die Möglichkeit, seine Individualität in eigener Kleidung darzustellen.²⁰ Um 1760 hatte sich jedoch aus dem Berufszweig der Kurzwarenhändler eine neue Zunft der Modehändler entwickelt, die zwar nur Mäntel und Umhänge nähen durfte, aber darüber hinaus für das Beiwerk, wie den Aufputz eines Kleides und andere Accessoires zuständig waren. Gerade in diesen Details bestand aber bei einem Kleid die modische Veränderung, und dieses wußten die Modehändler durch ihr wirtschaftliches Geschick auszunutzen. Um 1723, unter der Regierung von Ludwig XV., veränderte sich der Schnitt der Kleidung kaum, und das Beiwerk bestimmte den modischen Wechsel.²¹ Diese Modehändler besaßen einen so großen Einfluß auf das Modegeschehen - sie wurden auch „Modekünstler“ genannt - ,daß sie einen namentlichen Bekanntheitsgrad über die Landesgrenzen hinweg erlangten. Allerdings blieb ihre Domäne vorwiegend die

¹⁹ Brost, Kunst und Mode, 1984, S. 133.

²⁰ Diese neue Individualität stand im Zusammenhang mit der Auflösung mittelalterlicher Lebensauffassung, in der jeder im Ganzen eingebunden war, vgl. Max von Boehn: Die Mode, Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock, Bd. 1, bearb. v. Ingrid Loschek, 3. überarb. Aufl. München 1986, S. 171; und zur Entwicklung des Individuums vgl. Burckhardt, Renaissance, 1966, S. 124f.

²¹ Loschek, Kostüm- und Modelexikon, 1994, S. 237.

Damenmode, da die bürgerliche Herrenmode weniger auf Veränderungen der Details wert legte.²² Einige dieser berühmt gewordenen Pariser Modehändler und auch einige Schneider unterhielten im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts große Modehäuser. Bis zu diesem Zeitpunkt blieb die Kleiderherstellung als solche vorwiegend im Bereich des anonymen Handwerks.²³ Es galt auch im 19. Jahrhundert als Ausnahme, wenn Schneider, wie z.B. der Hofschneider Napoleons I., L. H. Leroy, oder die Schneiderinnen Palmyre, Vignon und Victorine, namentlich bekannt wurden.²⁴ Mit der Ausbildung unter eigenem Namen geführter Modehäuser und der Entwicklung eines eigenen Modestils erfolgte die Entwicklung vom Schneiderhandwerk zum Modeschöpfer und Createur im Gefolge der schon seit der Renaissance begonnenen Trennung von Kunst und Handwerk.

1.3 Die Französische Revolution

Bis zum 18. Jahrhundert spiegelte die Kleidung in allen Epochen das Ständesystem wieder. Die Beschäftigung mit Kleidung und Mode war allein der Aristokratie vorbehalten. Die gesellschaftliche Oberschicht versuchte, sich durch die Kleidung von den unteren Klassen abzugrenzen. Um dem zunehmenden Einfluß des emporstrebenden Bürgertums Einhalt zu gebieten, entstanden bis zum 18. Jahrhundert eine Unmenge von Kleiderordnungen und Luxusgesetzen, die die Kleidung für den jeweiligen Gesellschaftsstand festlegen und allzu große Übertreibungen verhindern sollten.²⁵

Nicht nur in dieser Hinsicht brachte der Ausbruch der Französischen Revolution im Jahre 1789 einschneidende Veränderungen mit sich: Zuvor war das Kleidungsverhalten von den europäischen Adelshöfen bestimmt worden, wobei immer das

²² Ebd., S. 237.

²³ Ingrid Loschek: *Mode, Verführung und Notwendigkeit*, München, 1991, S. 252.

²⁴ Loschek, *Kostüm- und Modellexikon*, 1994, S. 237.

²⁵ Vgl. Edwin Arnet: *Pioniere, Boten und Richter der Mode*, in: König/ Schuppisser, *Mode in der menschlichen Gesellschaft*, 1961, S. 225-267, hier S. 259ff.; und Christiane

politisch und kulturell dominierende Land auch in der Mode tonangebend war. Dabei beeinflusste zumeist Frankreich, wo sich das *textile* Handwerk infolge der hoch entwickelten wirtschaftlichen Bedingungen speziell in Paris schon seit dem 17. Jahrhundert sehr fortschrittlich entwickelt hatte, das Kleidungsverhalten an den anderen europäischen Höfen.²⁶ Nachdem die Französische Revolution „den totalen Zusammenbruch des ständischen Systems, des Absolutismus und seiner Aristokratie“²⁷ ausgelöst hatte, traten auch im Bereich der Kleidungsmode erhebliche Neuerungen ein, die schnell um sich griffen. Zwar hatte Frankreich in den Revolutionswirren gegen Ende des 18. Jahrhunderts vorübergehend seine Stellung als Modediktatur an England abgeben müssen, aber schon zur Zeit des Direktoriums (1795-1799) konnte es die Vormachtstellung im Bereich der Mode wieder aufnehmen.²⁸ Dabei begünstigte die vollständige Abschaffung der Zünfte die Entstehung eines freien Handels und Gewerbes.²⁹ Die Standesgesellschaft wurde zugunsten einer bürgerlichen aufgelöst, und somit konnten nun auch andere Stände sich mit der Mode beschäftigen und diese mit beeinflussen.³⁰ Insofern war im Jahre 1789 mit der politischen Machtübernahme des Bürgertums auch „die Mode frei geworden“³¹. Es entstand ein Nebeneinander von klassischer, bürgerlicher und volkstümlicher Tracht, wodurch sich die Volksvertreter und Künstler genötigt sahen, sich mit einer Kleiderreform auseinander zusetzen.³² In dieser historischen Situation erfuhr der Maler Jacques Louis David (1748-1825) als Künstler eine allgemein hohe Wertschätzung. Vor der Revolution war David mit der künstlerischen Leitung von Volksfesten und Theaterspielen beauftragt worden, deren hohe Breitenwirkung er nutzte, um Einfluß auf das Kleidungsverhalten der Massen zu nehmen. Ganz in diesem Sinne inszenierte er auch am 11. Juli 1791 die feierliche Überführung des Leichnams von Voltaire

Waidenschlager: Schrittmacher des sozialen Wandels, in: Thomas Böhm u.a. (Hrsg): Die zweite Haut, Berlin 1987, S. 8f.

²⁶ Peter W. Schuppisser: Das Modezentrum Paris, in: König/ Schuppisser, Die Mode in der menschlichen Gesellschaft, 1961, S. 269-360, hier S. 269.

²⁷ König, Menschheit auf dem Laufsteg, Frankfurt a.M./ Berlin 1988, S. 213 ff.

²⁸ Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1994, S. 64f.

²⁹ Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1994, S. 66.

³⁰ Waidenschlager, Schrittmacher des sozialen Wandels, a.a.O., S. 9.

³¹ Thiel, Künstler und Mode, 1979, S. 14.

nach Paris nach dem Vorbild eines antiken Triumphzugs.³³ In der Folge derartiger Veranstaltungen verbreiteten sich die Modekreationen von David bald über Frankreich hinaus in ganz Europa. Er galt als einer der einflußreichsten Modeschöpfer seiner Zeit.³⁴

David und seine Zeitgenossen „bilden die 'zweite' Künstlergeneration, deren Leistung darin bestand, daß sie die Modegestaltung bewußt als eine eigenständige Aufgabe des künstlerischen Schaffens verstanden haben.“³⁵ Es lag daher nahe, daß David, nachdem die „Volksgesellschaft der Künste“ im Jahre 1793 über eine Neugestaltung der Mode beraten hatte, den Auftrag erhielt, eine neue Nationaltracht (Abb. 1) zu entwerfen, die den „praktischen und ästhetischen Bedürfnissen des Volkes“ entsprechen und ein „von der Vernunft bestimmtes sowie vom guten Geschmack anerkanntes Kostüm“ darstellen sollte.³⁶ David versuchte, diesen Auftrag durch eine Synthese zwischen alter Kleidung und neuer republikanischer Tracht zu erfüllen - und scheiterte. Seine Kreationen wurden durch das Volk lächerlich gemacht, und es wurde erkennbar, daß die Mode nun nicht mehr, wie zu absolutistischen Zeiten, diktiert werden konnte, sondern darauf angewiesen war, von den Käufern auch akzeptiert zu werden. Die Wiedereinführung der Monarchie, die das Modegeschehen erneut für eine kurze Zeit zum Privileg der Adelligen machte, ließ Davids „antike“ Entwürfe endgültig verschwinden und Napoleon vergab an Künstler und Architekten Aufträge, Entwürfe für Amtskleidung und kaiserlichen Roben anzufertigen.³⁷

2. Die Reformbewegungen in Europa

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich durch die mittlerweile fortschreitende Industrialisierung eine Großbourgeoisie ausgebildet, in der die Frauen

³² Ebd., S. 16.

³³ Erika Thiel: *Künstler und Mode*, Berlin 1979, S. 14.

³⁴ Ebd., S. 14.

³⁵ Brost, *Kunst und Mode*, 1984, S. 134.

³⁶ Ebd., S. 16.

³⁷ Ebd., S. 21.

allein die Repräsentation des großen Lebensstils übernehmen.³⁸ Dies äußerte sich in einer wieder exklusiv gewordenen Mode, die sich an Trachten der französischen Höfe anlehnte. René König weist darauf hin, daß das Bürgertum die elitären Strukturen der ehemaligen Aristokratie nachahmte und die Demonstration des Besitzes zu den Aufgaben der Frauen gehörte.³⁹ Die Männer dagegen nahmen nun kaum mehr am wechselnden Modegeschehen teil. Ihre Bekleidung bestand zum überwiegenden Teil aus einem uniformen und farblosen Anzug.⁴⁰ Da die unteren Gesellschaftsschichten sich an der Kleidung der Bürgerfrauen orientierten und versuchten, diese mit einfachen Mitteln und Surrogaten nachzuahmen, bestand für die Frauen des Großbürgertums die Notwendigkeit, sich wieder einer neuen Mode zuzuwenden, wodurch sich ein Wechsel der Moden begründete.⁴¹ Dieses Großbürgertum bestimmte die Mode bis zum 1. Weltkrieg. Aus seinen Kreisen entwickelte sich auch die wirtschaftliche Bekleidungsherstellung in Gestalt der exklusiven Haute Couture und der Konfektion. War die Frauenmode um 1900 durch den Wegfall der künstlichen Rockaufbauten auch etwas zeitgemäßer und praktischer geworden, so blieb das Korsett dennoch unbedingter Bestandteil.

Die Reformierung der Frauenkleidung stand in engem Zusammenhang mit den Lebensreformbewegungen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Das Bürgertum war bestrebt, soziale Gerechtigkeit und persönliche Freiheit mit umfassenden Reformen durchzusetzen. Die Veränderungsabsichten bezogen sich u.a. auch auf die Lebensgewohnheiten und das Lebensumfeld.⁴² Für eine gesundheitsbewusste und bewegungsfreie Frauenkleidung setzten sich vor

³⁸ Wenn sich auch um die Jahrhundertwende vom 18. auf das 19. Jahrhundert für die Frau an der Seite ihres Mannes die ersten Schritte in eine Gleichstellung ergeben haben, so war sie doch vorwiegend die Repräsentantin seiner gesellschaftlichen Position. Vgl. Brost, Kunst und Mode, 1984, S. 151.

³⁹ René König: Die Mode in der menschlichen Gesellschaft, in: König/ Schuppisser, Mode in der menschlichen Gesellschaft, 1958, S. 103-221, hier S. 187f.

⁴⁰ Siehe dazu Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1994, S. 69; und Erika Thiel: Die Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, 6. verbesserte und erweit. Aufl. Berlin 1997, S. 331.

⁴¹ König, Menschheit auf dem Laufsteg, 1988, S. 228f.

⁴² Brigitte Stamm: Das Reformkleid in Deutschland, Diss. Berlin 1976, S. 12.

allem die Vertreter der Naturheilkunde, der Nacktkultur und der Frauenbewegung ein. Bewegungsfreiheit und hygienisches Material waren die Grunderfordernisse für die neue Kleidung, die verstärkt auch für Aktivitäten wie Sport oder Beruf geeignet zu sein hatte.⁴³ Neben den medizinischen Bestrebungen wurden Stimmen aus der Frauenbewegung laut, die sich im Zuge der Revolution um 1848 formiert hatte. Sie hatte erstmals Erwerbsmöglichkeiten für die bis dahin vom Mann sozial und wirtschaftlich abhängige Frau gefordert.⁴⁴ Von der Frauenbewegung wurde 1896 in Berlin ein „Internationaler Kongress für Frauenwerke und Frauenbestrebungen“ organisiert, auf dem auch die Reformierung der Frauenkleidung zur Sprache kam.⁴⁵ Unter dem Motto „gesund-praktisch-schön“, wurden die Bemühungen um die Verbesserung der Kleidung von dem ebenfalls 1886 gegründeten „Verein für Verbesserung der Frauenkleidung“ fortgeführt und die Ergebnisse 1887 erstmals in einer Ausstellung in Berlin der Öffentlichkeit präsentiert.⁴⁶

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schalteten sich erstmals wieder Künstler in die Modegestaltung ein, um die Frauenkleidung von ihren künstlichen Formen, insbesondere dem Korsett, zu befreien. Gleichzeitig wollten die Künstler dem auch im Schneiderhandwerk verbreiteten Surrogatwesen entgegenreten. Allen Reformbewegungen war der Wunsch gemeinsam, den Kampf gegen das von Paris geführte Modediktat aufzunehmen, indem man eine zeitlose Kleidung schuf, die keines Modewechsels bedurfte. Gleichzeitig war die Beschäftigung der Künstler mit Kleidung dem Gedanken unterstellt, das gesamte Lebensumfeld einer einheitlichen künstlerischen Gestaltung zu unterziehen. Ausgehend von einem fortschreitenden Qualitätsverlust durch das Surrogatwesen war es ihr Anliegen, von der Architektur bis zum Geschirr und eben auch zu der Kleidung alle Gebrauchsgegenstände unter ästhetischen Gesichtspunkten einheitlich zu gestalten und damit die mittlerweile sogenannte „hohe“ Kunst wieder dem Leben näher zu

⁴³ Ebd., S. 16.

⁴⁴ Ebd., S. 18.

⁴⁵ Ebd., S. 46f.

bringen. Die Idee des *Gesamtkunstwerkes*, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Kunstrichtungen bestimmte, sah eine Vereinigung der ökonomisch-politischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Bereiche vor.⁴⁷ Bazon Brock konstatiert, daß das „Gesamtkunstwerk nur als fiktive Größe, als zur Sprache gebrachte gedankliche Konstruktion“ angesehen werden muß.⁴⁸ Die Reformbewegungen verfolgten das Anliegen, die Einzelkünste wieder zu vereinen und die Arbeit eines Kunsthandwerkers der Arbeit eines Malers oder Bildhauers gleich zu stellen. Werner Hofmann sieht diesen Anspruch der Künstler als weitgehend gescheitert an.⁴⁹ Die Gedanken des Gesamtkunstwerkes Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts blieben ein „utopisches Ziel“.⁵⁰ Wie im folgenden näher darzustellen sein wird, fanden die unter dem Anspruch des Gesamtkunstwerkes entstandenen Reform- und Künstlerkleider allerdings kaum Anklang.⁵¹

2.1 Die Präraffaeliten und die Arts and Crafts-Bewegung in England

Die 1848 in England geschlossene Künstlergemeinschaft der *Präraffaeliten*, darunter Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) und William Holman Hunt (1827-1910), war die erste, die sich gegen die Verflachung des Handwerks durch die beginnende Industrieproduktion und gegen die vom Bürgertum bevorzugte Frauenkleidung wandte. England gehörte 1835 aufgrund seines Welthandels mit Baumwolle vor allem in der Textilproduktion zu den führenden Industriestandorten Europas. So zeigten sich dort auch schon früh die Nachteile der industriellen Gestaltung.⁵² Ähnlich den Kunstgegenständen, die um die

⁴⁶ Ebd., S. 48.

⁴⁷ Vgl. Rainer K. Wick: Im Rückspiegel, in: Katalog Global Fun, Kunst und Design von Mondrian, Gehry, Versace and Friends, Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, Ostfildern 1999, S. 11-47, S. 14f.

⁴⁸ Bazon Brock: Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800, in: Susanne Häni (Red.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk, 2. Aufl. Aarau 1983, S. 22-39, hier S. 23.

⁴⁹ Werner Hofmann: Gesamtkunstwerk Wien, in: Häni, Hang zum Gesamtkunstwerk, Aarau 1983, S. 22-39, hier S. 88.

⁵⁰ Wick, Im Rückspiegel, a.a.O., S. 14.

⁵¹ Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1994, S. 76.

⁵² Vgl. Hans Wichmann: Von Morris bis Memphis, Textilien der Neuen Sammlung Ende 19. bis Ende 20. Jahrhundert, Basel 1990, S. 11 u. 16.

Jahrhundertwende zu „sinnentleerten Plagiaten“ alter Epochen verkommen waren, welche der Bourgeoisie zu Repräsentationszwecken diente, machte sich auch in der Kleiderbranche eine zunehmende ‚Geschmacklosigkeit‘ breit, die sich in billigen Stil- und Materialimitationen äußerte. Die überladenen Verzierungen überdeckten häufig die mangelhafte Qualität und Fabrikationsschwächen.

Gegen die zunehmende Geschmacklosigkeit und Materialverflachung ankämpfend, propagierten die Künstler das Kunsthandwerk des Mittelalters und versuchten, das gesamte Lebensumfeld des Menschen einer künstlerischen Gestaltung zu unterziehen.⁵³ Nach ihrer romantischen Auffassung sollte sich eine schöner gestaltete Umgebung auch positiv auf die sozialen Verhältnisse auswirken.⁵⁴ „Schöner“ bezog sich für die Reformkünstler vor allem auf die Funktionalität und die handwerklich hochwertige Ausführung eines kunstwürdigen Materials. Besonders die Konfektionsindustrie litt unter dem schlechten Material und den Surrogaten.⁵⁵ Die Präraffaeliten kreierten Hemdkleider ohne Korsett nach mittelalterlichen Kleidungsvorstellungen, die allerdings nur von ihren eigenen Frauen getragen wurden und ansonsten wenig Einfluß auf die Damenmode nahmen.⁵⁶

Aus diesem Künstlerzusammenschluß der Präraffaeliten formierte sich die von William Morris (1834-1896) angeführte *Arts and Crafts Bewegung*, die sich ebenfalls als Befürworter des mittelalterlichen Kunsthandwerksgedankens für eine ästhetische Reformierung der gesamten Gebrauchsgüter, darunter insbesondere für die Erneuerung der Kleidung, einsetzte.⁵⁷ Ausgehend von den theoretischen Schriften John Ruskins, übernahm es William Morris, das Kunstgewerbe auch praktisch zu reformieren.⁵⁸ Er sprach sich gegen eine Trennung von

⁵³ Annette Hülsenbeck: Künstlermode, Modekünstler, in: Thomas Böhm u. a. (Hrsg.): Die zweite Haut, Berlin 1987, S. 90f.

⁵⁴ Steven Adams: Arts & Crafts, Eine außergewöhnliche Kunstbewegung, Hamburg 1988, S. 9.

⁵⁵ Thiel, Künstler und Mode, 1979, S. 75.

⁵⁶ Ebd., S. 79f.

⁵⁷ Hans-Christian Kirsch: William Morris, ein Mann gegen die Zeit, Dichter, Buchkünstler, Designer, Sozialreformer, Köln 1996, S. 15.

⁵⁸ Vgl. Rainer K. Wick: Bauhaus-Pädagogik, 4. erw. Aufl. Köln 1994, S. 16ff.

Kunsth Handwerk und bildender Kunst aus, da letztere zu nichtssagendem Pomp verkommen sei und es die Aufgabe der Künstler sei, die Dinge des täglichen Lebens zu verschönern.⁵⁹ Funktionalität und körperliche Bewegungsfreiheit waren für ihn oberste Gebote für die Gestaltung. Ein unbequemes Kleid konnte nach seiner Auffassung daher auch nicht schön sein.

Weitreichende Verdienste kommen Morris in der Textilgestaltung zu, die der Inneneinrichtung und Kleiderherstellung diente. Sein sogenanntes Flächenornament entwickelte er in Anlehnung an Naturformen und folkloristische Elemente.⁶⁰ Seine Stoffentwürfe übten auf die deutschen und österreichischen Reformkünstler in der Textilgestaltung nachhaltigen Einfluß aus. Die Stoffdekore wurden kleinteiliger, stilisierter und mündeten in die abstrakte Flächenform. Unter verschiedenen Gestaltungsprämissen griffen die Künstler um Henry van de Velde und Hermann Muthesius wie auch die Mitglieder der Wiener Werkstätte auf die Errungenschaften von Morris zurück. Die deutschen Künstler entfernten sich in ihren Textilentwürfen mehr und mehr von den Naturformen und entwickelten abstrakte Farb- und Formmuster, die einem eigenen Kräfteverhältnis von Linien und Formgebung gehorchten. Neues entstand auch durch die Gleichbehandlung von Grund und Muster. Morris hatte den Grund eher traditionell als leere, zu füllende Fläche angesehen. Dagegen entwickelten die deutschen Reformer kleinteilige geometrische Stoffmuster, die dem architektonischen Element Rechnung trugen und den gestalterischen Gesetzmäßigkeiten eines Kleides entsprachen.⁶¹

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Morris den Weg von dem überladenen zierenden Ornament, das als dienendes Dekor genutzt wurde, zu einem

⁵⁹ Morris sah die Natur als wichtigstes Vorbild für die vom Menschen geschaffene Schönheit an, siehe Kirsch, William Morris, 1996, S. 14.

⁶⁰ Wichmann, Von Morris bis Memphis, Basel 1990, S. 22, 23.

⁶¹ Ebd., S. 27. Vgl. auch Henry van de Velde: Die künstlerische Hebung der Frauentracht, Krefeld 1900, in: Katalog Stern, Gegen den Strich, Bern 1992, S. 98: "Der Blumenschmuck an der Kleidung ist und bleibt ein Gegenstand der Willkür, während das abstrakte Ornament,

immer stilisierter und in den Formen rationaler werdenden Stoffdesign bereitet hat.⁶² Hierbei waren seine Werkstätten vor allem in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts sehr erfolgreich. Bewußt setzte Morris mit seinen Mitarbeitern auf Qualität statt Quantität. Nach seiner Auffassung hatte die Kunst eine soziale Aufgabe. Indem sie alle Lebensbereiche einer einheitlichen Ästhetik unterstellt, sollte sie das Lebensgefühl positiv beeinflussen. In der Ablehnung der maschinellen Produktion war es Morris aber nicht möglich, eine Kunst zuschaffen, an der alle Anteil haben, da die handwerkliche Produktion von Einzelstücken aufwendig und kostspielig war.⁶³ Letztlich mußte er daher feststellen, daß seine in der Herstellung so teuren Produkte genau die Käuferschicht anzogen, gegen deren bürgerlichen Geschmack er hatte angehen wollen und die er auch für die Verflachung des Kunsthandwerkes verantwortlich gemacht hatte.⁶⁴ In seinen späteren Schaffensjahren gab Morris seine Hoffnung auf eine Veränderung der kapitalistischen Industriegesellschaft durch die Kunst endgültig auf.⁶⁵ Ungeachtet dessen hatte die Arts & Crafts Bewegung allerdings bereits großen Einfluß auf andere Künstler und Kunsthandwerker ausgeübt, und sie war für diese ein Symbol für Reform und Wandel geworden. Zudem entfachte sich eine Diskussion um den Selbstzweck der Kunst bzw. ihren Nutzen für die Gesellschaft und über die Trennung zwischen Kunst und Kunsthandwerk.⁶⁶

Auf die Lehren und Theorien von Morris und Ruskin aufbauend, schlossen sich weitere Künstler in Österreich und Deutschland in Künstlervereinigungen zusammen. 1907 wurde in München der Deutsche Werkbund gegründet, der sich - im Gegensatz zu Morris und seinen Anhängern - für ein Zusammenwirken von

das seine Notwendigkeit in sich trägt bestimmten Gesetzen unterworfen ist, die sich aus den Bedingungen ergeben, die die Formen der Kleidung bestimmen."

⁶² Wichmann, Von Morris bis Memphis, Basel 1990, S. 23, 24.

⁶³ Thiel, Künstler und Mode, 1979, S. 81ff.

⁶⁴ Adams, Arts & Crafts, 1988, S. 49; und Kirsch, William Morris, 1994, S. 134.

⁶⁵ Adams, Arts & Crafts, 1988, S. 50.

⁶⁶ Ebd., S. 99ff.

ästhetischen und industriellen Anliegen einsetzte.⁶⁷ Auch das 1919 von Walter Gropius in Weimar ins Leben gerufene Bauhaus verfolgte den Gedanken, Künstler und Kunsthandwerker auszubilden, die in der Lage waren, Kunst und Produktgestaltung in Einklang zu bringen.⁶⁸

2.2 Deutsche Reformkünstler um Henry van de Velde

Obwohl die aus England stammende Reformbewegung in Deutschland etwas später aufgenommen worden war als im übrigen Europa, erhielt sie hier ihre stärkste Ausprägung. Auch in deutschen Künstlerkreisen machte sich Unwille über die allgemeine Verflachung des Handwerks durch die Industrialisierung breit. Die Reformkünstler, allen voran der belgische Maler und Architekt Henry van de Velde (1863-1957), sahen die Mode bzw. den Wechsel der Moden als unmoralisch, unästhetisch, unsozial und ungesund an. Ihr Kampf galt dem aus Paris von der Haute Couture initiierten Modediktat, das die Frauen ihrer Meinung nach zu „Opfern der Mode“ machte.

„Seit dem Tage, da die Mode ihre Herrschaft antrat, ist die Kleidung niemals wieder Ausdruck persönlicher Schönheitspflege, noch Äußerung des allgemeinen Kunst-Vermögens gewesen.“⁶⁹

Nach Meinung der Reformen hatte der Wechsel der Moden allenfalls Vorteile für die Industrie und den Handel. Sie glaubten, daß die Differenzierungen der Mode die sozialen Klassenunterschiede unterstreichen und das Korsett die Frauen in ihrer Bewegungsfreiheit und Gesundheit beeinträchtigen würde.⁷⁰ In Paris propagierte man 1902 noch die sogenannte S-Form, für die sich Frauen in

⁶⁷ Julius Posener: Zwischen Kunst und Industrie, der Deutsche Werkbund, in: Lucius Burckhardt (Hrsg.): Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Form ohne Ornament, Stuttgart 1978, S. 7-15, hier S. 7ff.

⁶⁸ Vgl. Wick, Bauhaus-Pädagogik, 1994, S. 28ff.

⁶⁹ Henry van de Velde: Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung, in: Katalog Gegen den Strich, Kleider von Künstlern 1900-1940, Lausanne/ Zürich 1992, S. 102-107, hier S. 103.

⁷⁰ Radu Stern: Gegen den Strich: Künstler und Kleider 1900-1940, in: Katalog Gegen den Strich, Lausanne/ Zürich 1992, S. 8-56, hier S. 14.

Korsetts zwingen mußten.⁷¹ Dagegen suchten die Reformkünstler nach einem neuen Schönheitsideal, das auf das Korsett verzichtete. Henry van de Velde, der wie sein Vorbild William Morris an eine Verbesserung der Lebensqualität durch schöne und ästhetische Dinge glaubte, baute die Villa Bloemenwerf in Uccle bei Brüssel nach seiner Vorstellung im Sinne eines Gesamtkunstwerkes.⁷² Darunter verstand er die völlige Abstimmung in der Gestaltung von der Architektur über die Inneneinrichtung und die Gebrauchsgüter bis hin zur Kleidung seiner Frau Maria.⁷³ In der Überzeugung, daß er nur durch eine von ihm geleitete Produktion etwas gegen den ästhetischen Verfall der industriell gefertigten Gegenstände ausrichten könne, stand van de Velde anders als sein Vorbild Morris, einer industriellen Fertigung nicht vollständig ablehnend gegenüber.⁷⁴

Henry van de Velde hatte die Vorstellung von einem idealen Kleid, einem „Eigenkleid“. Dieses ideale Kleid sollte einem allgemeingültigen Anspruch gerecht werden und für jede Frau kleidsam sein. Weiterhin forderte er, für die unterschiedlichen Funktionen alltäglicher Betätigungen entsprechende Kleidertypen zu entwickeln.⁷⁵ Den Schnitt seiner Entwürfe entwarf van de Velde ausgehend vom menschlichen Körper. Dabei bevorzugte er fließende Stoffe wie z.B. Samt, um durch die Betonung der Nähte die Struktur des Kleides sichtbar zu machen und dieses mit abstrakten Ornamenten zu schmücken.⁷⁶ Dieses Vorgehen entsprach dem Bestreben van de Veldes, die Linie als grundlegendes konstruktives Mittel sichtbar zu machen.⁷⁷

⁷¹ von Boehn, Die Mode, Bd. 2, 1986, S. 301.

⁷² Klaus-Jürgen Sembach/ Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, Ein europäischer Künstler seiner Zeit, Köln 1992, S. 24f.

⁷³ Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 10f.

⁷⁴ Schuppisser, Modezentrum Paris, a.a.O., S. 301; und Thiel, Künstler und Mode, 1979, S. 308.

⁷⁵ Henry van de Velde: Die künstlerische Hebung der Frauentracht, Krefeld 1900, in: Katalog Gegen den Strich, Lausanne/ Zürich 1992, S. 90-100, hier S. 97f.

⁷⁶ Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 19 und vgl. Marina Schneede: Henry van de Velde, in: Katalog Anziehungskräfte, Variété de la Mode 1786-1986, Stadtmuseum München 1987, S. 580-582, hier S. 581.

⁷⁷ Klaus Weber: "Der Dämon der Linie", Frühe Arbeiten von Henry van de Velde zwischen Bild und Ornament, in: Sembach/ Schulte, a.a.O., S. 118f.

„Von den sichtbaren Nähten erwarte ich die Aufrichtigkeit in der Betonung dieser Ausführungsmittel und die Tendenz, dieselbe Aufrichtigkeit auf alle angewandten Mittel zu übertragen.“⁷⁸

Anlässlich des „Deutschen Schneidertages“ organisierte der Museumsdirektor Friedrich Deneken mit Hilfe von Henry van de Velde im August 1900 im Kaiser-Wilhelm Museum in Krefeld die „Sonderausstellung moderner, nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damenkleider“, an der deutsche Jugendstil-künstler wie u.a. Alfred Mohrbutter, Richard Riemerschmid und Peter Behrens teilnahmen.⁷⁹ Es handelte sich um die erste öffentliche Präsentation künstlerischer Reformkleider in Deutschland.⁸⁰

„Von heute an sind Ausstellungen von Damenkleidung in die Kategorie der Kunstausstellungen eingereiht. Sie werden sicherlich von Zeit zu Zeit stattfinden neben den Gemälde- und Skulpturen-Ausstellungen und den in letzter Zeit anerkannten Vorführungen von Werken der angewandten Kunst“⁸¹

Deneken verfolgte seit seinem Amtsantritt in Krefeld eine Gewerbeförderung durch die künstlerische Reformierung und Aufklärung bezüglich des Geschmacks und der Ausführung.⁸² Für die Kleidung sollten die Künstlerkleider Vorbildfunktion für die nachfolgend von den Frauen selbst zu nähenden Kleidern, die sogenannten „Eigenkleider“, haben. Nach der Ausstellung entstand ein Album mit Entwürfen und Anleitungen der Künstler, die als Vorlage zum Nachschneiden dienen sollten.

Zusammen mit van de Velde wollte Deneken Künstler und Industrie für eine Zusammenarbeit im Bereich des Stoffdekors gewinnen, um so auch den Jugendstil in das Textilgewerbe einzubringen. Für ihn bestand die Möglichkeit, durch die

⁷⁸ van de Velde, Hebung de Frauentracht, a.a.O., S. 97.

⁷⁹ Stamm, Das Reformkleid, 1976, S. 51ff.

⁸⁰ Gerda Breuer: Deneken und die Krefelder Textilindustrie, in: Der westdeutsche Impuls 1900 – 1914 Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet, Von der Künstlerseite zur Industriefotografie, Das Museum zwischen Jugendstil und Werkbund, hrsg. Krefelder Museen, S. 89-97, hier S. 93.

⁸¹ Van de Velde, Die künstlerische Hebung der Frauentracht, a.a.O., S. 104.

⁸² Siehe dazu Gerda Breuer: Geschmacksveredelung am Ort – Auswirkungen einer restaurativen Kulturutopie, Friedrich Denekens Programm der Gewerbeförderung durch das Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld in: Der westdeutsche Impuls 1900 – 1914, a.a.O., S. 23ff.

Ausstellung von Künstlerkleidern im Museum, die positive Einflußnahme von Kunst auf das alltägliche Leben, im Sinne von William Morris, deutlich zu machen. Da die Industrie bisher kaum Interesse an der Ausführung von Künstlerentwürfen gezeigt hatte, sollte die Ausstellung mit Künstlerkleidern am Deutschen Schneidertag im Jahre 1900 zu einer Annäherung beitragen.⁸³ Die ausgestellten Kleider entsprachen durchweg den Forderungen der Reformbewegung. Der Schnitt war schlicht, locker fallend und den Körper nicht einengend. Das sachliche Dekor unterstrich die Funktionalität des Kleides. In seinem Aufsatz „Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung“⁸⁴ erläutert van de Velde wie sich seine Vorstellung vom Künstlerkleid von derjenigen der Reformbewegung unterscheidet. Seiner Meinung nach richtete sich das klassische Reformkleid allein nach gesundheitlichen Vorgaben und ließ die Schönheit außer acht. Demgegenüber wollten er und die Künstler aus seinem Kreis die Kleidung in Funktionalität und Schönheit verbessern. Von den ausgestellten Arbeiten fanden die Kleider von Henry van de Velde am meisten Anklang in der Öffentlichkeit. Er war mit sechs Modellen in der Ausstellung vertreten, die für verschiedene Gelegenheiten vorgesehen waren, darunter ein Hauskleid, ein Straßenkleid und ein Gesellschaftskleid.⁸⁵ (Abb. 2) Diese Beschränkung auf einige wenige, für bestimmte Funktionen vorgesehene Kleidungstypen, ähnlich sogenannten Prototypen, stieß in der Textilindustrie auf Ablehnung, da diese vom modischen Wechsel und von der Vielfalt der Kleidung profitierte.⁸⁶ Trotzdem ergaben sich einige Angebote an Künstler, Dessins für industrielle Stoffentwürfe anzufertigen. Insgesamt erging es Henry van de Velde und seinen Kollegen aber mit ihren Bekleidungen kaum anders als William Morris und seinem Kreis. Die Kleiderentwürfe entsprachen zwar den Vorstellungen der Reformbewegung,

⁸³ Breuer, Henry van de Velde, a.a.O., S. 217ff.

⁸⁴ Henry van de Velde: Das Neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung, erschienen in: Deutsche Kunst und Dekoration, V. 8, Mai 1902, zitiert nach Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 102 - 107, hier S. 103f.

⁸⁵ Ebd., S. 222.

⁸⁶ In einem Brief wies Deneken van de Velde darauf hin, daß die Fabrikanten die 'Abschaffung der Mode' nicht mit ihren Verkaufsinteressen verbinden konnten, in: Akte XI, 1,1,139, Deneken an van de Velde, 11.11.1900, in: Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld, zitiert nach Breuer, Henry van de Velde, a.a.O., S. 222, Anmerk. 26.

scheiterten jedoch an der viel zu teuren Einzelanfertigung, für die als Käuferschicht wiederum nur das gehobene Bürgertum in Frage gekommen wäre. Dieses orientierte sich mit seinen modischen Interessen dagegen an der von Paris bestimmten Haute Couture. Dementsprechend fanden auch die Kleider der Reformkünstler keine große Verbreitung. Somit blieb der Einfluß von Henry van de Veldes Reformvorstellungen auf die Damenmode sehr gering. Für dieses Scheitern lassen sich weitere Erklärungen finden. Für einen so hohen Anspruch der Kleiderkonstruktion von dauerhaftem Wert bedurfte es schneidertechnischer Kenntnisse, die im Umfeld van de Veldes nicht ausreichend vorhanden waren.⁸⁷ Ebenso wenig gab es zum damaligen Zeitpunkt Möglichkeiten, ein handwerklich aufwendiges Verfahren auf ein möglichst kostengünstiges, breites Herstellungsverfahren zu übertragen. Insgesamt blieben die Künstlerkleider daher nur einer kleinen Klientel von Käuferinnen vorbehalten. Häufig wurden die Kleidungsstücke nur von den Ehefrauen der Künstler getragen. Ein anderer Grund für das geringe Interesse an den Kleiderentwürfen lag sicherlich darin, daß Henry van de Velde und die anderen Künstler sich gegen den Modemarkt richteten, indem sie nur normierte Kleidungsstypen schufen, die von allen getragen werden sollten und vor allem zeitlos zu sein hatten. Die Bekleidungsindustrie benötigte jedoch den ständigen Wechsel der Moden und förderte ihn. Ferner entsprach es kaum dem Interesse der Käufer, ihr äußeres Erscheinungsbild typisieren und vereinheitlichen zu lassen und sich jeder modischen Veränderung zu verschließen. Vielmehr erscheint das Bedürfnis nach modischem Wechsel, der sich mit zunehmender Schnelligkeit vollzieht, als ein Kennzeichen der Moderne, dem die Reformer keinen Einhalt gebieten konnten.⁸⁸

Anfang des 20. Jahrhunderts zogen viele der deutschen Reformkünstler, wie z.B. Mohrbutter und Else Oppler, nach Berlin, das dadurch zum Mittelpunkt der Reformbestrebungen wurde. Zu dem Kreis gehörten das Ehepaar Anna und

⁸⁷ Schneede, van de Velde, a.a.O., S. 582.

Hermann Muthesius sowie Emil Orlik und Peter Behrens, die späteren Mitbegründer des Deutschen Werkbundes. Ihre Entwürfe publizierten die Künstler in dem 1904 erschienenen Buch „*Das Kleid der Frau*“. Anna Muthesius setzte sich in besonderem Maße für die Bewegung der Reformkleidung ein und veröffentlichte neben verschiedenen Artikeln auch ein Buch über „*Das Eigenkleid der Frau*“.⁸⁹ Der 1907 gegründete Deutsche Werkbund sah seine Aufgabe darin, die einzelkünstlerischen Reformbestrebungen in einer Institution zu organisieren. Vor allem Muthesius ging davon aus, daß die Kunst und die Industrie sich aufeinander einstellen mußten, sollten Veränderungen in der künstlerischen Formgestaltung durchsetzbar sein.⁹⁰ Darin unterschied er sich grundlegend von William Morris, der die Maschine völlig abgelehnt hatte und auch von Henry van de Velde, der ein sehr ambivalentes Verhältnis zur industriellen Produktion führte. Die Künstler des Werkbundes hatten eingesehen, daß die Maschinenproduktion nicht aufzuhalten war und suchten nach Möglichkeiten, hieraus positive Nutzen für die Gestaltung der Gebrauchsgegenstände zu ziehen. Es sollte eine formale Versachlichung der maschinell produzierten Erzeugnisse vorgenommen werden.⁹¹ Eine Reinheit der Form, ohne überflüssiges Ornament, die allein auf Nützlichkeit ausgerichtet ist, war das erklärte Ziel.⁹²

Auf diese Prämissen aufbauend forderte Muthesius auf der 1914 in Köln stattfindenden Werkbundtagung als Leitgedanken des Werkbundes eine Typisierung, um eine hohe Qualität der in serieller Produktion hergestellten Produkte gewährleisten zu können. Daraufhin wurde er von Henry van de Velde, der sich

⁸⁸ Siehe zu Modewandel Thomas Schnierer: Modewandel und Gesellschaft, Die Dynamik von "in" und "out", Opladen 1995, S. 24f. Siehe auch René König: Menschheit auf dem Laufsteg, Die Mode im Zivilisationsprozeß, Frankfurt a.M. 1988, S. 55f.

⁸⁹ Thiel, Künstler und Mode, 1979, S. 111f.

⁹⁰ Vgl. Wick, Im Rückspiegel, a.a.O., S. 20.

⁹¹ Ebd., S. 21.

⁹² Siehe Kurt Junghanns: Der deutsche Werkbund, Sein erstes Jahrzehnt, Schriften des Instituts für Städtebau und Architektur, Berlin 1982, S.17.

mit 10 Gegenleitsätzen auf die Freiheiten des Künstlers berief, heftig kritisiert.⁹³ Im folgenden zeigte sich, daß die Zusammenarbeit mit der Industrie sich für die Reformkünstler als problematisch erwies. Einerseits waren die Unternehmen an die Modelle der französischen Modeschöpfer gewöhnt und nicht gewillt, Künstlerentwürfe zu produzieren, zum anderen lehnten es viele der Reformkünstler ab, für die Industrie und Großproduktion zu arbeiten.⁹⁴ Um ihren Lehren Durchsetzung zu verschaffen, versuchten einige der Reformkünstler daher, diese an den verschiedenen Kunstgewerbeschulen zu vermitteln. Van de Velde leitete die Kunstgewerbeschule in Weimar, aus der 1919 das Bauhaus hervorging. Albert Reimann eröffnete in Berlin eine Fachschule für Modezeichner mit einer angeschlossenen Schneiderwerkstatt, damit die Entwerfer gleichzeitig Kenntnisse über die Umsetzung erhielten und keine unrealisierbaren Entwürfe zeichneten. Andere Künstler wandten sich einem beinahe vergessenen Genre zu, dem Modebild.⁹⁵

2.3 Die Wiener Werkstätte

Die österreichischen Reformkünstler waren mit ihren Kleiderentwürfen international erheblich erfolgreicher als Henry van de Velde und sein Kreis, da die Modeabteilung für kurze Zeit mit der Haute Couture des tonangebenden Paris konkurrieren konnte. Eine jüngere Künstlergeneration beabsichtigte, den zum leeren, schnörkelhaften Pomp verkommenen traditionellen Stilrichtungen, die das Wiener Bürgertum als eine Möglichkeit angesehen hatte, sich mit der Aristokratie auf eine Stufe zu stellen, eine ästhetische, gleichsam sachliche und praktische Kunst entgegenzusetzen.⁹⁶ Auch sie waren von der Idee des Gesamtkunstwerkes fasziniert.⁹⁷ Ein wichtiges Betätigungsfeld bestand für die österreichischen Künstler im Bereich des Kostümentwurfes und der Dekoration für das Theater.

⁹³ Hans Eckstein: Normierung, Typisierung, Bauen für das Existenzminimum, Der Werkbund und die neuen Aufgaben im sozialen Staat, in: Burckhardt, Werkbund, 1978, S. 81-84, hier S. 81.

⁹⁴ Thiel, Künstler und Mode, 1979, S. 115ff.

⁹⁵ Ebd., S. 118.

⁹⁶ Gabriele Fahr-Becker: Wiener Werkstätte 1903-1932, Köln 1994, S. 9f.

Die Gewänder im Ausdruckstanz forderten eine elegante Silhouette aus Formen und Linien, die für die Künstler eine Herausforderung darstellten.⁹⁸

1903 gründeten die Künstler Josef Hoffmann (1870-1956) und Kolo Moser (1868-1918) zusammen mit dem Unternehmer Fritz Wärndorfer die Wiener Werkstätte-Produktiv-Gemeinschaft.⁹⁹ Deren erklärtes Ziel war es, das Kunsthandwerk qualitativ zu verbessern und eine Unabhängigkeit der Reformkünstler von der industriellen Produktion zu garantieren. Die Künstler und Kunsthandwerker sollten die Möglichkeit erhalten, vom Entwurf bis zur Ausführung die Entstehung des Produktes selbständig zu kontrollieren, um so einer „Schundproduktion“ entgegenwirken zu können. Die in den Künstlerwerkstätten entstandenen Werke sollten unabhängig vom späteren Gebrauchswert angefertigt werden können. Die Wiener Werkstätte behielt sich aber das Vorrecht des Ankaufs bei entsprechender Qualität vor.¹⁰⁰ Wenn auch die Wiener Werkstätte kein allein auf Gewinnmaximierung ausgerichtetes Unternehmen war, so übte sie doch einen nicht zu übersehenden Einfluß auf das Kunsthandwerk aus und es gelang, einen eigenen Stil zu prägen.

Die Künstler der Wiener Werkstätte verfolgten unter Berufung auf die Lehren von William Morris und John Ruskin wiederum den Gedanken einer umfassenden künstlerischen Gestaltung von der Architektur bis zu den Gebrauchsgütern im Sinne eines Gesamtkunstwerkes.¹⁰¹ Der Architekt Josef Hoffmann vertrat die Auffassung, daß der Künstler jedes Objekt im Hinblick auf das Ganze zu gestalten habe, um eine vollständige Harmonie zu erreichen. Seiner Meinung nach

⁹⁷ Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 20.

⁹⁸ Hansen, Wiener Werkstätte, 1984, S. 13ff.

⁹⁹ Werner J. Schweiger: Meisterwerke der Wiener Werkstätte, Kunst und Handwerk, Wien 1990, S. 5f.

¹⁰⁰ Die Künstler bekamen die Räume und das Material unentgeltlich zur Verfügung gestellt, um dort produktionsunabhängig experimentieren zu können. Allerdings nahmen sie eine wirtschaftliche Unsicherheit in Kauf, da es bis 1922 keine Gehaltzahlungen gab. Nur für die von der Wiener Werkstätte gekauften Produkte wurde ein Honorar bezahlt. siehe Werner J. Schweiger: Wiener Werkstätte, Kunst und Handwerk, 1903-1932, Wien 1982, S. 97f.

¹⁰¹ Völker, Wiener Werkstätte, a.a.O., S. 604; und vgl. Kirk Varnedore: Wien 1900, Kunst Architektur und Design, Köln 1983, S. 105.

war die Kleidung ein sehr wichtiger Bereich, der nicht den Modeschöpfern oder den Frauen allein überlassen bleiben durfte, sondern den Künstler vor die Aufgabe stellte, seine gestalterischen Fähigkeiten für die Reformierung der Formenwelt zur Verfügung zu stellen.¹⁰² Bevor die Modeabteilung der Wiener Werkstätte eröffnet wurde, hatten sich die Künstler - u. a. auch Josef Hoffmann - mit Kostümentwürfen und der Ausstattung für das von der Wiener Werkstätte initiierte *Cabaret Fledermaus* beschäftigt.¹⁰³ Die Modeabteilung, die an der Popularität der Wiener Werkstätte maßgeblich beteiligt war und diese auch während der Kriegsjahre finanziell stützte, wurde erst im März 1911 eröffnet und stand bis 1922 unter der Leitung des Architekten Eduard Josef Wimmer-Wisgrill (1882-1961), einem Schüler von Josef Hoffmann.¹⁰⁴ Die Frage, inwieweit Hoffmann eigenständig Kleidung entworfen hat, ist in der Literatur nicht geklärt. Der 1898 von ihm publizierte Aufsatz „*Das individuelle Kleid*“ gibt lediglich Aufschluß über seine theoretische Auseinandersetzung mit der Modereform.¹⁰⁵

Im April 1911 stellten Hoffmann und Wimmer-Wisgrill eine erste zusammenhängende Kollektion vor.¹⁰⁶ Mit ihren Entwürfen langer fließender Hemdkleider verweigerten sie sich den noch überwiegend einengenden Formen der Pariser Kleidermode. Für die Modelle orientierte man sich weitestgehend an einer figurverschleiernenden Silhouette, die durch glatt am Körper herabfallende Schnittformen erzeugt wurde.¹⁰⁷

Gleichfalls im Jahre 1911 besuchte der Modeschöpfer Paul Poiret (1879-1944) aus Paris die Wiener Werkstätte. Er war durch eine Ausstellung in Rom auf Entwürfe von Hoffmann und Klimt aufmerksam geworden. Poiret wird der Verdienst zugesprochen, die Frau von den Zwängen des Korsetts befreit und damit

¹⁰² Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 22f.

¹⁰³ Schweiger, Wiener Werkstätte, 1982, S. 211.

¹⁰⁴ Hansen, Wiener Werkstätte, 1984, S. 38f.

¹⁰⁵ Josef Hoffmann: Das individuelle Kleid., in: Die Wage, Wien, Jg. 1, 1898, Nr. 15, v. 9. April, S. 251-252, zitiert nach Schweiger, Wiener Werkstätte, 1982, S. 256, Anmerk. 20.

¹⁰⁶ Hansen, Wiener Werkstätte, Wien 1984, S. 46.

¹⁰⁷ Völker, Wiener Werkstätte, a.a.O., S. 604.

geschafft zu haben, was den Künstlern nicht gelungen war - das Reformkleid zur anerkannten Mode zu machen.¹⁰⁸ Poiret brachte viele Stoffe und Accessoires nach Paris und ließ sich auch in seinen weiteren Entwürfen von der Mode der Wiener Werkstätte inspirieren.¹⁰⁹ Im Gegenzug arbeitete Wimmer-Wisgrill an einer eigenständigen, von Paris unabhängigen Kleidermode. Trotzdem ist eine Beeinflußung durch die exotisch-orientalische Mode Poirets in den Entwürfen der Wiener Werkstätte zu entdecken. Dieser doch eigenständige Kompromiß zwischen den strengen Grundsätzen der Reformier und der verspielten Art der Haute Couture war sicherlich ein Grund für den Erfolg und die Anerkennung der Wiener Modeabteilung. Insofern ergab sich für die Modeabteilung eine Position, die „zwischen Künstlerkleid und Haute Couture“¹¹⁰ lag. Ähnlich den großen französischen Modesalons stellte die Modeabteilung der Wiener Werkstätte ab 1912 regelmäßig zwei Kollektionen im Jahr vor und erlangte auf internationalen Modenschauen (wie z.B. in Berlin, Köln, Stockholm und Amsterdam) hohes Ansehen sowie einen Platz in der Modebranche. In einer Zeitungsrezension über eine in den Räumen des Palais Esterházy vorgeführten Modenschau der Wiener Werkstätte konnte man lesen:

„Was diesmal geboten wurde, war einwandfreier Genuß. Ihre Sturm- und Drangjahre hat die „W.W.“ auf dem Gebiete der Mode hinter sich. Jetzt ist jedes Modell dadurch ein kleines Kunstwerk, daß mit ganz auserlesenem Material nach gemäßigten Künstlerentwürfen Toiletten voll diskreter Originalität geschaffen werden.“¹¹¹

Es gab allerdings auch negative Stimmen, wie die geringschätzige Äußerung von Adolf Loos: „Man kann Euch ein gewisses Talent nicht absprechen, aber es liegt auf einem ganz anderen Gebiet, als Ihr glaubt. Ihr habt die Phantasie des Damenschneiders. Macht Damenkleider.“¹¹² Loos wandte sich in seinen

¹⁰⁸ Ley, Paul Poiret, a.a.O., S. 414.

¹⁰⁹ Schweiger, Wiener Werkstätte, 1982, S. 224, 227.

¹¹⁰ Völker, Wiener Mode, 1984, S. 64.

¹¹¹ Modenschau der Wiener Werkstätte, in: Neues Wiener Journal, Jg. 26, 1918, Nr. 8751 v. 14. März, S. 6; zitiert nach Schweiger, Wiener Werkstätte, 1982, S. 233.

¹¹² Adolf Loos: Sämtliche Schriften, 1. Bd., Wien/ München 1962, S. 437., Loos polemisierte ständig über die Arbeiten der Wiener Werkstätte. Er vertrat die Unvereinbarkeit von Kunst und Handwerk und hatte zudem aus Secessionszeiten persönliche Differenzen mit Josef Hoffmann, zit. nach Schweiger, Meisterwerke der Wiener Werkstätte, 1990, S. 20.

Äußerungen vor allem gegen die Mode als solche, in der er eine Facette des von ihm abgelehnten Ornamentes zu erkennen glaubte.¹¹³

Mit Ausbruch des Krieges konnte die Wiener Werkstätte aufgrund ihrer isolierten Lage Eigenheiten in den Entwürfen weiter ausbauen, wodurch sie sich in verstärktem Maße von den österreichischen und französischen Vorgaben - gemäß dem Motto: „Los von Paris!“ - abgrenzen konnte und internationale Erfolge errang.¹¹⁴ Auch während der Kriegsjahre 1916 und 1917 hatte die Modeabteilung große Erfolge vorzuweisen. Sie zeigte ihre Modelle auf internationalen Modeschauen neutraler Länder und eröffnete Filialen in Zürich und im Palais Esterhazy in Wien.¹¹⁵ Bis auf eine Verkürzung der Röcke und eine an die Situation angepaßte, bedeckte Farbigkeit der Modelle vollzogen sich in der Mode auch nach Kriegsende 1918 keine gravierenden Veränderungen. Anfang der 20er Jahre erlangte die Mode der Wiener Werkstätte in den USA solche Aufmerksamkeit und Anerkennung, daß 1922 eine Filiale in New York eröffnet wurde.¹¹⁶ Nach dem Weggang von Wimmer-Wisgrill übernahm Max Snischek die Leitung der Modeabteilung bis zu ihrer Auflösung. Trotz anhaltender Erfolge scheint nach dem Führungswechsel in den 20er Jahren die Originalität der Entwürfe deutlich nachgelassen zu haben.¹¹⁷ Gerade in der Anpassung der Künstlerkleider an die allgemeingültigen Modekriterien bzw. „an die Eigengesetze der Mode“¹¹⁸ sehen einige Autoren den Grund für das lange Bestehen der Wiener Modeabteilung trotz vielfacher finanzieller Belastungen. Anhaltende finanzielle Schwierigkeiten führten zu verschiedenen Wechseln der Firmenform. So wurde z.B. 1924 die Modeabteilung zum Modehaus der Wiener Werkstätte Primavesi & Co erklärt und nach einem geglückten Vergleich 1927 wieder als

¹¹³ Adolf Loos: Damenmode, in: Franz Glück (Hrsg.): Sämtliche Schriften, Bd. 1, Wien 1962, S. 157ff, zitiert nach Völker, *Kleiderkunst und Reformmode*, a.a.O., S. 146.

¹¹⁴ Hansen, *Wiener Werkstätte*, 1984, S. 59.

¹¹⁵ Völker, *Wiener Werkstätte*, a.a.O., S. 605, 607.

¹¹⁶ Die Initiative ging von dem in Amerika lebenden Architekten und Bühnenbildner Josef Urban aus, der 1922 die "Wiener Werkstätte of America Inc" eröffnete, in: Schweiger, *Meisterwerke der Wiener Werkstätte*, 1990, S. 20.

¹¹⁷ Vgl. Angela Völker: *Wiener Mode und Modephotographie: Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte, 1911-1932*, München/ Paris 1984, S. 22.

Modeabteilung der Wiener Werkstätte angegliedert. Dennoch unterlag die Wiener Werkstätte ab 1930 beständigen Verkleinerungsmaßnahmen, bevor sie dann 1932 endgültig geschlossen wurde.

Abschließend kann man der Wiener Werkstätte zugestehen, daß es ihr gelang, sich mit ihrer künstlerischen Mode in dem Bereich der angewandten Kleidungsbranche erfolgreich durchzusetzen. Der Erfolg, den die Wiener Werkstätte mit ihren Modellen weltweit errungen hatte, gründete zum Teil auch auf die schon erwähnte Anpassung an die Modebedürfnisse. Hierdurch war eine gegläckte Mittlerposition erreicht worden zwischen den ersten, zumeist von Architekten entworfenen, allzu strengen Reformkleidern und den etwas sinnlicheren Modellen, die durchaus eine Inspiration von Poiret zugelassen hatten. Diese Stellung zwischen dem Künstlerkleid, das eine „Gegenmode“ deklarierte, und den bestehenden Bedürfnissen des Modemarktes macht das Interesse an der Wiener Mode erklärbar. Angela Völker sieht den Erfolg ebenfalls in der Anpassung an die „Eigengesetze der Mode“, die die doch häufig fehlende Qualität der Ausführungen in den Hintergrund drängte.¹¹⁹ Insgesamt geht Völker von der Annahme aus, daß die Künstler der Wiener Mode-Abteilung sich nicht wesentlich von der Idee der Reformkleidung haben leiten lassen, sondern die Orientierung eindeutig auf Mode und modische Tendenzen ausgerichtet war.¹²⁰ Trotzdem sind viele Kleiderideen, vor allem diejenigen von Wimmer-Wisgrill, Max Snischek und Dagobert Peche, nicht über Entwurfsskizzen hinausgekommen und niemals in tragbare Modelle umgewandelt worden. Ein Grund hierfür liegt, ähnlich wie bei den deutschen Reformkünstlern, in der mangelnden Beherrschung des Schneiderhandwerks, wodurch sich bei der Umsetzung mit den Materialien Probleme ergaben. Marianne Zells konnte als einzige qualifizierte Schneiderin die Probleme allein nicht lösen.¹²¹ Auch den Künstlern der Wiener Werkstätte gelang

¹¹⁸ Ebd., S. 64.

¹¹⁹ Ebd., S. 64.

¹²⁰ Völker, *Kleiderkunst und Reformmode*, a.a.O., S. 152f.

¹²¹ Stern, *Gegen den Strich*, a.a.O., S. 24. Auch Angela Völker bemerkt die Vielzahl an Entwürfen und Skizzen und die jedoch nur geringe Anzahl an ausgeführten Modellen, die es

es bei alledem nicht, auf einer breiteren Produktionsbasis eine Kleidung für die Masse statt für eine ausgesucht finanzkräftige, extravagante Klientel zu fertigen.¹²² Zuletzt war es wiederum der Anspruch der Künstler nach Exklusivität, der über der Massenproduktion stand. Erneut waren damit die Produktionskosten zu hoch, als daß sich die Wiener Werkstätte auf Dauer in der Bekleidungsindustrie einen Platz hätte sichern können.

2.4 Gustav Klimt

Ein Künstler, der im Zusammenhang mit dem Secessionsstil und der Wiener Werkstätte genannt werden muß, ist der Maler Gustav Klimt (1862-1918). Ihm kommt eine besondere Bedeutung zu, da er kein direktes Mitglied der Wiener Werkstätte war, aber durch seine Bekanntschaft mit Josef Hoffmann und Kolo Moser dennoch zeitweise dort mitgearbeitet und wichtigen Einfluß genommen hatte. Unter der Leitung Klimts schloßen sich einige Künstler aus der Genossenschaft bildender Künstler 1897 zur Wiener Secession zusammen. Gemeinsam verfolgten sie das Ziel, sich gegen die Bevormundung durch die Anhänger des Akademismus und eine rein kommerzielle Ausrichtung der Kunst zur Wehr zu setzen.¹²³ Die Künstler der Wiener Secession suchten Kontakt zu ausländischen Künstlern und angemessenen Ausstellungsorten, um sich gemeinsam der Öffentlichkeit zu präsentieren.¹²⁴ Gleichzeitig strebten sie im Zuge eines künstlerisch-sozialen Engagements für die Gestaltung des alltäglichen Lebensumfeldes eine Gleichstellung von Kunsthandwerk und bildender Kunst an. Ihre neuen Ziele und Vorstellungen für die Kunst veröffentlichten die Mitglieder in

in den Sammlungen heute zu sehen gibt. Ein weiteres Problem, scheint die nur ungenügende Quellenlage über die Mitarbeiter in der Modeabteilung darzustellen. Marianne Zels hat Wimmer-Wisgrill von Beginn an als Schneiderin zur Seite gestanden, dagegen haben ansonsten viele Künstler nur sporadisch in der Modeabteilung mitgearbeitet. Völker, Wiener Werkstätte, a.a.O., S. 606f.

¹²² Fahr-Becker, Wiener Werkstätte, 1994, S. 12.

¹²³ Vgl. Gilles Néret: Gustav Klimt 1862-1918, Köln 1993, S. 17.

¹²⁴ Philip Ursprung: Die Wiener Secession, in: Toni Stooss/ Christoph Doswald (Hrsg.): Gustav Klimt, Stuttgart 1992, S. 322.

ihrer Zeitschrift „VER SACRUM“.¹²⁵ Wie Angela Völker bemerkt, sucht man Äußerungen zur Reformkleidung in den Secessionsschriften vergeblich.¹²⁶

1905 kam es innerhalb dieser Gruppe zum Bruch zwischen den sogenannten „Stilisten“, wie die Künstler um Klimt genannt wurden und den traditionellen „Impressionisten“, deren Protagonist der Künstler Josef Engelhart war. Klimt und seine Kollegen wollten enger mit dem Kunsthandel und dem Kunstgewerbe, vor allem mit der Wiener Werkstätte zusammenarbeiten.¹²⁷ Daher verließ Klimt nach vielen Streitigkeiten zusammen mit einigen anderen die von ihm begründete Wiener Secession.¹²⁸ Er stimmte in seinem Ziel einer künstlerischen Gestaltung der gesamten Lebenswelt im Sinne eines Gesamtkunstwerkes mit den Verantwortlichen der Wiener Werkstätte überein.¹²⁹ In diesem Zusammenhang übernahm auch die Kleidung in seiner Arbeit eine wichtige Rolle.

Gustav Klimt veröffentlichte 1906 in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* eine fotografische Reihe, die seine Lebensgefährtin Emilie Flöge in von ihm entworfenen Kleidermodellen zeigt.¹³⁰ Klimt fotografierte sie in verschiedenen Kleidermodellen der Kollektion, die als Haus-, Sommer- und Konzertkleider jeweils für eine bestimmte Gelegenheit vorgesehen waren, vor einem landschaftlichem Hintergrund.¹³¹ Seine Verbindung mit Emilie Flöge, die seit 1903 zusammen mit ihren Schwestern in Wien einen von den Architekten der Wiener Werkstätte ausgestatteten Modosalon betrieb, trug sicherlich dazu bei, daß sich Klimt intensiver mit dem Entwurf von Kleidern auseinandersetzte. Seine Entwürfe konnten in Emilie Flöges Modosalon ausgeführt werden, dessen

¹²⁵ Ebd., S. 322.

¹²⁶ Angela Völker: *Kleiderkunst und Reformmode im Wien der Jahrhundertwende*, in: Alfred Pfabigan (Hrsg.): *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien 1985, S. 142-155, hier S. 146.

¹²⁷ Ursprung, a.a.O., S. 322.

¹²⁸ Gerbert Frodl: *Klimt*, Köln 1992, S. 27.

¹²⁹ Marina Schneede: *Gustav Klimt*, in: *Katalog Anziehungskräfte*, München 1987, S. 292-294, hier S.292.

¹³⁰ Frodl, *Klimt*, 1992, S. 82.

¹³¹ Schneede, *Klimt*, a.a.O., S. 293.

originelle und extravagante Mode als Vorläufer der Modeabteilung der Wiener Werkstätte anzusehen sind.¹³²

Die von Klimt entworfenen Kleider, weite, herabfallende Gewänder, zeichneten sich durch Druckstoffe mit üppigen Ranken, die an seine Gemälde erinnern, oder durch schwarz-weiße geometrische Motive aus. Für die gelungene Ausführung und Wirkung der Kleider kamen Klimt sicherlich die handwerklichen Kenntnisse und die Zusammenarbeit mit den in der Modeschneiderei ausgebildeten Schwestern Flöge zugute. Angela Völker hebt hervor, daß die Kleidermodelle von Klimt sich in ihrer Ausführung weniger streng als die deutschen Reformkünstlerentwürfe von Henry van de Velde und Peter Behrens an der geforderten Materialaufrichtigkeit und Konstruktionsbetonung des Schnittes orientierten¹³³ und statt dessen bewußt modische Anregungen aufgriffen, was den Kleidern insgesamt einen ästhetisch ansprechenderen Ausdruck verlieh.¹³⁴

Eine weitere Besonderheit stellen die von Klimt kreierte Entwürfe seiner eigenen Arbeits- und Freizeitkleidung dar. Es handelt sich um braune oder blaue Hemdkleider mit einer bestickten Schulterpasse (Arabeske), die er auch in ähnlicher Form für einige Kollegen entwarf und die an rumänische Bauernhemden erinnern. Klimt ließ sich um 1905 in seinem Garten oder seinem Atelier in diesen langen „Malerkitteln“ von Moritz Nähr fotografieren.¹³⁵ Zudem zeigt eine weitere Fotografie Emilie Flöge in einem gestreiften, weiten Hemdkleid, das mit einem orientalischen Kaftan vergleichbar ist. Diese von Klimt entworfenen Hemdkleider haben nichts mit der Mode seiner Zeit gemein. Sie sind als ein Versuch zu

¹³² Der Modesalon der Geschwister Flöge war schon vor der Modeabteilung der Wiener Werkstätte eine wichtige Adresse für Kundinnen aus der Aristokratie und des Geldadels. Ihr Erfolg bestand darin, daß sie im Gegensatz zu den strengen Reformkleidern sich durchaus an den Vorbildern der Pariser Modeschöpfer orientierten und dies zusammen mit eigener Originalität zu einer neuen Kreation verbinden konnten. Siehe: Hansen, Wiener Werkstätte, 1984, S. 18f.

¹³³ Henry van de Velde forderte, daß die Verzierungen eines Kleides seine Architektur betonen und daher an "'strategis chen' Stellen plaziert werden muss[t]en, an Saum, Hals und Ärmeln", Stern, a.a.O., S. 19.

¹³⁴ Völker, Kleiderkunst und Reformmode, a.a.O., S. 151.

verstehen, sich außerhalb einer modischen Fragestellung auf eine ursprüngliche und funktionale Kleidform zu konzentrieren, die als Symbol von Unabhängigkeit und Freiheit verstanden werden kann.¹³⁶ Die von Klimt entworfenen Roben weisen eine wohl beabsichtigte Nähe zu japanischen Kimonogewändern auf. Von Klimt ist auch ein schwarz-weißfarbener, seidiger Morgenmantel im Kimonostil bekannt, den er selbst getragen hat.¹³⁷ Die Japanische Kunst und Geisteshaltung hatte um die Jahrhundertwende einen großen Eindruck bei den Künstlern hinterlassen. Der japanische Künstler-Handwerker verkörperte die Gleichstellung von angewandter und „hoher“ Kunst. Die Japan-Rezeption wurde begünstigt durch die Suche nach unbekanntem und unverbrauchtem Formen und Motiven sowie nach einer Haltung, die sich der neuen, durch die Industriegesellschaft entfremdeten Lebenswelt widersetzen konnte.¹³⁸ Es ist bekannt, daß die schon von Künstlern wie van Gogh hochgeschätzten japanischen Holzschnitte auch von William Morris bewundert worden sind.¹³⁹ Allem Anschein nach nahm sich auch Klimt auf der Suche nach einem „Urkleid“ diese schlichten eleganten Formen des japanischen Gewandes zum Vorbild. Er besaß eine wertvolle Sammlung alter chinesischer und japanischer Kostüme, die 1945 durch einen Brand vernichtet wurde.¹⁴⁰ Wenn Klimt mit den für sich und seine Kollegen entworfenen Hemdkleidern, wie Marina Schneede feststellt, vielleicht auch keine programmatischen Ziele verfolgte, so waren sie gerade durch ihre freie, nicht öffentliche Funktion eine Möglichkeit, gegen die Anforderungen an Kleidung und Mode, ein in seiner Funktion bedingtes und der Person des Trägers entsprechendes Kleidungsstück zu entwerfen.¹⁴¹ Daß Klimt der Kleidung als Ausdrucksträger und Charakterisierung der Persönlichkeit eine wichtige

¹³⁵ Wolfgang Georg Fischer: Gustav Klimt und Emilie Flöge, Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit, Wien 1987, S. 89f.

¹³⁶ Hansen, Wiener Werkstätte, 1984, S. 14.

¹³⁷ Schneede, Klimt, a.a.O., S. 293.

¹³⁸ Fischer, Klimt und Flöge, 1987, S. 91; Fahr-Becker beschäftigt sich ausführlich mit dem Einfluß des Japanismus auf die Künstler der Jahrhundertwende. Sie stellt fest, daß schon William Morris von der Einstellung der Japaner gegenüber dem Kunsthandwerk fasziniert gewesen war, Fahr-Becker, Wiener Werkstätte, 1984, S. 16ff.

¹³⁹ Ebd., S. 16 ff.

¹⁴⁰ Schneede, Klimt, a.a.O., S. 293.

¹⁴¹ Ebd., S. 293.

Bedeutung zumaß, läßt sich an seinen bekannten Frauenporträts ablesen. Hier benutzte er die flächig und ornamental durchgearbeiteten Kleider, die den Körper in eine ornamentale Flächigkeit überführen, zur Überhöhung der Person. Die Darstellung individueller Züge war für Klimt demgegenüber nicht von vorrangiger Bedeutung. Mit dieser Art der künstlerischen Darstellung wurden die Frauenbildnisse der Wirklichkeit entrückt und schufen ein Pendant zu dem in der Literatur gleichzeitig behandelten Thema „Traum und Wirklichkeit“.¹⁴²

2.5 Die Reformbewegungen in Frankreich

In Frankreich schenkte man den Reformbewegungen erst ein Jahrzehnt später als im übrigen Europa Beachtung. Die Pariser Modeszene verhöhnte die reformerischen Tendenzen, die ihr durch Werkschauen nahegebracht wurden. Als Grund dafür läßt sich das Fehlen einer kunstgewerblichen Revolution, wie sie in England, Deutschland und Österreich stattgefunden hatte, anführen. In Frankreich arbeiteten die Künstler schon traditionell im Bereich der Kleidung und Mode, und Anfang des 20. Jahrhunderts war es der Modeschöpfer Paul Poiret, der das Modegeschehen innovativ anführte.¹⁴³ Einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die französischen Künstler und Modeschöpfer übten aus Amerika und England stammende Kabarettisten und Tänzer aus, die dadurch der französischen Öffentlichkeit die Reformkleidung näherbrachten.¹⁴⁴ Ebenfalls nicht unbedeutend war die Tatsache, daß die berühmte Schauspielerin Sarah Bernhardt, zuvor eine der wichtigsten Kundinnen der französischen Modemacher, sich Kleider von Poiret aus Wien mitbrachte. Ähnlich wie Gustav Klimt hatten Künstler der Gruppe Nabis, zu denen u. a. Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel und Edouard Vuillard zählten, für bestimmte Gelegenheiten Hemdkleider entworfen, die den österreichischen und deutschen Reformkleidern ähnelten.¹⁴⁵ Auch der tschechische, in Paris lebende Maler Alfons Mucha erregte Aufsehen mit seiner

¹⁴² Fischer, Klimt und Flöge, 1987, S. 78.

¹⁴³ Hansen, Wiener Werkstätte, 1984, S. 186.

¹⁴⁴ Thiel, Künstler und Mode, 1979, S. 119f.

¹⁴⁵ Ebd., S. 120.

eigenen Kleidung, einer roten Rubaschka (einem aus der Volkstracht seiner Heimat entlehnten Hemd). Er fertigte ein Musterbuch der Art Nouveau an, in dem er Entwürfe für modisches Beiwerk publizierte. Als Mucha 1904 nach Amerika ging, übte er einen großen Einfluß auf die amerikanische Mode aus. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begannen sich auch französische Künstler für das Reformkleid zu interessieren, u.a. der Maler Georges de Feure, der mit seinen Kreationen gleichfalls breite Anerkennung fand.¹⁴⁶

3. Die Avantgarden: Futurismus, Russische Avantgarde, Bauhaus, Marcel Duchamp und der Dadaismus

Als historische künstlerische Avantgarde¹⁴⁷ werden Kunstrichtungen bezeichnet, die wie der Futurismus, Konstruktivismus, Dadaismus und Surrealismus eine radikale Abwendung von den traditionellen Kunstformen proklamierten und sich jeweils in gegenseitiger Ablösung als die einzig wahre Kunstform darstellten. Sie setzten sich, wenn auch mit unterschiedlichen Ausrichtungen, für eine Überführung der Kunst in die Lebenspraxis, d.h. gegen eine Autonomie der Kunst, ein.¹⁴⁸ Allen diesen Kunstformen liegt der utopische Gedanke zugrunde, durch die Kunst und mit der Kunst unmittelbaren und umfassenden Einfluß auf die menschlichen Verhaltensweisen nehmen zu können. Vor diesem Hintergrund sahen ihre Vertreter Kleidung als besonders geeignete Form der Einflußnahme an. Eine Gemeinsamkeit der einzelnen Avantgarderichtungen liegt in dem Anliegen, der Mode und dem damit verbundenen ständigen Modewechsel entgegenzutreten, in dem eine Art künstlerische Anti-Mode entworfen wurde. In der gemeinsamen Intention, ein künstlerisches Gesamtkonzept zu entwerfen, findet man einen engen Austausch zwischen den europäischen Avantgardebewegungen. Dennoch stößt man auch auf recht kontroverse Haltungen, die sich in dem im folgenden

¹⁴⁶ Ebd., S. 122.

¹⁴⁷ Peter Bürger geht für seine Bezeichnung der historischen Avantgardebewegungen von der Historizität der ästhetischen Kategorien (Adorno) aus. Er bezieht sich damit vor allem auf den Dadaismus und den frühen Surrealismus, erweitert die Gültigkeit des Begriffs aber auch auf die russische Avantgarde und den italienischen Futurismus. Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1980, S. 44f.

beschriebenen Gegensatz der italienischen Futuristen und der Vertreter der Russischen Avantgarde manifestieren.

3.1 Der Futurismus: Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla, Tullio Crali und Thayaht

Nicht von einem „Gesamtkunstwerk“, wie die Reformkünstler Anfang des 20. Jahrhunderts, sondern von einer „Totalkunst“, mit der sie ihre Vorstellungen einer modernen Welt in die Lebensbereiche der Menschen bringen wollten, träumten die Künstler des Futurismus. Bazon Brock beschreibt den Begriff der Totalkunst, im Gegensatz zum Gesamtkunstwerk, als Absicht der Künstler, ihre „politischen Utopien und philosophischen Systemkonstruktionen“ in totalitärer Weise durchzusetzen.¹⁴⁹ „Die Totalkunst radikalisiert die Beziehung zwischen Fiktion und Realität.“¹⁵⁰ Zwar machte sich bei Künstlern wie Giacomo Balla und Carlo Carrà der Einfluß des Jugendstils bemerkbar, aber im Gegensatz zu dessen Vertretern lag ihr eher politisches Anliegen darin, den Einfluß der Kunst zu vergrößern, d.h. sie als kämpferisches Mittel zur Verbesserung der Gesellschaft einzusetzen.¹⁵¹ In der Kleidung sahen die Futuristen eine besonders geeignete Möglichkeit, ihren Ideologien und politischen Utopien Ausdruck zu verleihen, da ihrer Meinung nach das menschliche Verhalten und Denken von einer neuen, ästhetisch gestalteten Umgebung beeinflusst wird.

Die futuristische Kleidung soll das persönliche Verhalten beeinflussen und sich gleichzeitig für die gesellschaftliche Kommunikation eignen.¹⁵²

Die Begründung des Futurismus erfolgte durch den Dichter Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), der im Februar 1909 im Pariser *Figaro* das erste

¹⁴⁸ Bürger, *Avantgarde*, 1974, S. 72f.

¹⁴⁹ Brock, *Gesamtkunstwerk*, a.a.O., S. 28.

¹⁵⁰ Ebd., S. 28.

¹⁵¹ Gisela Framke: *Künstler ziehen an-eine Einführung*, in: *Katalog Künstler ziehen an*, Dortmund 1998, S. 9-15, hier S. 12.

¹⁵² Giovanni Lista: *Die futuristische Mode*, in: *Katalog Künstler ziehen an*, Dortmund 1998, S. 28-47, hier S. 32.

futuristische Manifest veröffentlichte.¹⁵³ Er initiierte damit eine neue Bewegung, die ihre Blütezeit in den Jahren 1910 bis 1914 erlebte, deren Ausläufer des „primo und secondo futurismo“¹⁵⁴ allerdings bis ins Ende der 30er Jahre hineinreichten. Marinetti proklamierte in diesem Manifest eine neue Weltanschauung, eine auf der ganzen Welt gesehene Fusion von Kunst, Alltag, Politik und Technik.¹⁵⁵ Diese sollte sich in der Moderne durch den technischen Fortschritt, den man in der faszinierenden Schnelligkeit und Dynamik der neuen Verkehrsmittel symbolisiert sah, und in einer einflußnehmenden aggressiven Kunst manifestieren.¹⁵⁶ Auch wenn Marinetti sich mit seinen Idealen zuerst nicht direkt an die bildenden Künstler wandte, fühlten sich doch die italienischen Künstler Umberto Boccioni und Carlo Carrà unmittelbar angesprochen. Zusammen mit dem Musiker, Schriftsteller und Maler Luigi Russolo unterzeichneten sie daher im Februar 1910 in Mailand das „Manifest der futuristischen Maler“¹⁵⁷ und zwei Monate später das „Technische Manifest der futuristischen Malerei“.¹⁵⁸ Kurze Zeit später schlossen sich die Maler Giacomo Balla und Gino Severini an. In Italien war dies die erste avantgardistische Künstlerbewegung, die sich gegen die traditionalistische und in den Konventionen des Akademismus erstarrte Kunst des 19. Jahrhunderts auflehnte. In ihren ersten futuristischen Manifesten forderten die Künstler den totalen Bruch mit der Vergangenheit und die Abschaffung aller Museen und Archive sowie der traditionellen Akademien.¹⁵⁹

„Wir wollen unerbittlich gegen den fanatischen, unverantwortlichen und snobistischen Kult der Vergangenheit kämpfen, der sich aus der unheilvollen Existenz der Museen nährt.“¹⁶⁰

¹⁵³ F. T. Marinetti: Manifest des Futurismus, in: Christa Baumgarth: Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 23-29.

¹⁵⁴ Framke, Künstler ziehen an - Eine Einführung, a.a.O., S. 12.

¹⁵⁵ Vgl. Eva Hesse: Die Achse, Avantgarde - Faschismus, 1993, S. 46f.

¹⁵⁶ Vgl. Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 14f.

¹⁵⁷ In: Baumgarth, Geschichte des Futurismus, 1966, S. 49-52.

¹⁵⁸ Rossana Bossaglia: Futurismus und Pittura Metafisica, in: G. C. Argan (Hrsg.): Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, Berlin 1985, S. 192-198, hier S. 193.

¹⁵⁹ Calvesi, Futurismus, 1988, S. 13.

Das „Technische Manifest“ beschäftigte sich überwiegend mit den formal-ästhetischen Aspekten der futuristischen Malerei. Bewegung und Dynamik waren die zentralen Begriffe, die den Futuristen zufolge die Moderne charakterisierten und die es insofern darzustellen galt.¹⁶¹ Gleichzeitig suchte man nach geeigneten Techniken, um Gefühlszustände, wie insbesondere die „dynamische Empfindung“ des Künstlers, in Farbqualitäten umzusetzen. Zur Darstellung jener Empfindung bediente man sich des Divisionismus, einer Technik, die durch Komplementärfarben ermöglichte, die Lichtwirkung in die dynamische Wiedergabe der Wirklichkeit einzubeziehen.¹⁶² Darüber hinaus entwickelte Boccioni sogenannte „Kraftlinien“, die sich auf die Bewegungstendenzen eines Körpers bezogen.¹⁶³ Vor allem der 'Zweite Futurismus' der Nachkriegszeit widmete sich der angewandten Kunst, um mit ihr „umfassend auf die Umwelt einzuwirken.“¹⁶⁴ Im Zusammenhang mit der Auffassung der Futuristen, durch die Neugestaltung von Alltagsgegenständen das soziale Verhalten der Menschen beeinflussen zu können, entstand die Idee einer Veränderung der Kleidung, die keine Erneuerung der Mode, sondern ihre Abschaffung zum Ziel hatte.¹⁶⁵ Dabei sollte die psychologische Wirkung von Farben und Formen der Kleidung beim Träger zum Einsatz kommen. Mit diesem Gedanken entsprachen die Futuristen den Grundsätzen der Reformer um Henry van de Velde, die ebenfalls nach einer allgemeingültigen Kleidung gesucht hatten, welche einen Modewechsel überflüssig machen sollte. Die Ablehnung des zeitgenössischen modischen Geschmacks bedeutete gleichzeitig eine Ablehnung der vom Bürgertum vertretenen Ideale.¹⁶⁶

¹⁶⁰ Zitiert aus: "Manifest der futuristischen Maler 1910", in: Umbro Apollonio: Der Futurismus, Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, Köln 1972, S. 37.

¹⁶¹ Calvesi, Futurismus, 1987, S. 171ff.

¹⁶² Ebd., S.54.

¹⁶³ Ebd., S. 120f.

¹⁶⁴ Bossaglia, Futurismus, a.a.O., S. 195.

¹⁶⁵ Vgl. Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 25. Radu Stern weist darauf hin, daß der Begriff "Mode" aus Ermangelung eines besseren Begriffs weitergeführt wurde, jedoch die Futuristen ihre Abschaffung anstrebten, indem sie Kleider entwarfen, "die niemals aus der Mode kommen würden.", Ebd., S. 25.

¹⁶⁶ Vgl. Wolfgang J. Mommsen: Bürgerliche Kultur und Künstlerische Avantgarde, Frankfurt a.M./ Berlin 1994, S. 106ff.

Diese zunächst für die Malerei entwickelten Elemente wurden 1912 von Giacomo Balla (1871-1958) auf Stoffe und futuristische Kleidungsstücke übertragen.¹⁶⁷ Er begann mit Herrenkleidung, die seine Frau Elisa Balla nach seinen Entwürfen anfertigte.¹⁶⁸ Indem Balla seine revolutionären Entwürfe auf die Herrenkleidung übertrug, widersetzte er sich dem bürgerlichen Geschmack, der den konservativen Herrenanzug als ein Statussymbol für den rechtschaffenden bürgerlichen Mann sah. Mit seinen schrillen Anzügen initiierte Balla in der Folge einen Skandal, der ihm die gewünschte Aufmerksamkeit einbrachte.¹⁶⁹ (Abb. 3) Darüber hinaus trugen die Futuristen bei offiziellen Anlässen selbstentworfene, stark farbige Anzüge und sorgten hierdurch - getreu ihrem provokanten Programm - für weiteres Aufsehen.¹⁷⁰ Illustrationen von Balla lassen darauf schließen, daß er für seine Kollegen Anzüge in den Nationalfarben Frankreichs oder in den Nationalfarben Italiens entworfen hatte. In einem Brief Ballas von 1912 ist von einem nur noch im Entwurf erhaltenen Anzug die Rede, der keinen Kragen und kein Revers aufweist, sondern nur mit einem großen Dreieck geschlossen wird. Die Dynamik dieses Anzuges verstärkte Balla durch das Hervorheben der Dreieckskonturen mit einer breiten weißen Borde, wodurch die Silhouette in einem Zick-Zack erscheint, das sich auf der Hose wiederholt.¹⁷¹ Die offensichtliche Tendenz zum Ornament, das allgemein als Schmuckform eines Trägerobjektes diente, zeigt Ballas Nähe zum Jugendstil. Seine Darstellungen beruhen weniger auf einer wissenschaftlich begründeten Haltung, als vielmehr auf einem „magisch-theosophischen Prinzip der Entsprechung“, demzufolge der Künstler das Gesamtprinzip des Kosmos oder der sogenannten göttlichen Schöpfung ausschnitthaft in parallelen Bildelementen abbildet.¹⁷²

¹⁶⁷ Lista, Die futuristische Mode, a.a.O., S. 30.

¹⁶⁸ Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 26f.

¹⁶⁹ Ebd., S. 26.

¹⁷⁰ Viele Anekdoten überliefern das provokante und schrille Auftreten der Futuristen in der Öffentlichkeit. So setzten sich Boccioni und Severini mit hochgezogenen Hosenbeinen in ein Pariser Café, damit man ihre im Komplementärkontrast unterschiedlich farbigen Socken sehen konnte, in: Lista, Die futuristische Mode, a.a.O., S. 28; An anderer Stelle wird berichtet, daß Balla 1925 in Paris, aufgrund seines futuristischen Anzuges in 31 Hotels abgewiesen wurde, in: Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 34f.

¹⁷¹ Ebd., S. 26.

¹⁷² Vgl. Peter Fassbender: Kupka, Balla, Delaunay/Ferk, Kastellaun 1979, S. 125f.

Besonders für die Mode wurden verschiedene Manifeste mit ähnlichem Inhalt verfaßt. 1914 veröffentlichte Balla das erste futuristische Manifest über die Mode: „*Die futuristische Männerbekleidung (Le Vetement masculin futuriste)*.“ Anstelle der tristen und genormten Männerkleidung sollte nach seiner Vorstellung die futuristische Kleidung dynamisch, asymmetrisch, einfach und bequem, fröhlich, eigenwillig und variabel sein. Die Veränderbarkeit der Kleidung, die durch verschiedene auswechselbare Accessoires leicht genutzt werden konnte, sollte jedermann die Möglichkeit geben, sich seinem Gemütszustand entsprechend zu kleiden und in den vom Künstler abgesteckten Grenzen kreativ mit seiner Kleidung zu beschäftigen.¹⁷³ In dem Manifest heißt es u.a.:

„Wir wollen die Menschheit von der langsamen romantischen Nostalgie und der Last des Lebens befreien. Wir wollen die Massen in unseren Strassen mit Futurismus übergießen und sie damit verjüngen. Schließlich wollen wir unseren Männern schöne Festtagskleider geben.“¹⁷⁴

In einem von Balla und Fortunato Depero 1915 herausgegebenen Manifest wird dieses Konzept der Veränderbarkeit von Kleidung wieder aufgegriffen.¹⁷⁵ Da Balla davon ausging, daß die Kleidung den Menschen in seiner psychischen Haltung beeinflussen könne, sprach er in der französischen Fassung seines Manifests „*Die antineutrale Kleidung*“ von 1914 davon, daß er die Menschen mit der Kleidung glücklich machen wolle und rief die Menschen in der italienischen Fassung desselben Manifestes zur Teilnahme am Krieg auf.¹⁷⁶ Die nationalistische und zeitweise auch faschistische Ausrichtung der Futuristen zeigt sich z.B. in einem Entwurf von Balla für einen Pullover, der ein Dekor in den italienischen Farben Rot, Weiß, Grün aufweist und mit dem Schriftzug

¹⁷³ Giacomo Balla: Die futuristische Herrenbekleidung, Manifest, in: Katalog Gegen den Strich, Lausanne/ Zürich 1992, S. 116f.

¹⁷⁴ Ebd., S. 116.

¹⁷⁵ Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 28.

¹⁷⁶ Ebd., 1992, S. 32f.

FaschistoBalla versehen wurde. Hier zeigt sich der Wille zur politischen Suggestion am deutlichsten.¹⁷⁷

Gleichwohl weisen die Entwürfe Ballas und der anderen Futuristen sehr wohl eine inhaltliche Entwicklung auf: Das futuristische Prinzip der Dynamik - zuletzt noch in dem von Volt 1920 veröffentlichten „*Manifest der futuristischen Damenkleidung*“ gefordert - ist in den Entwürfen der 20er Jahre, die Balla vorwiegend für seine Töchter hatte anfertigen lassen, nur noch durch die Farbe vertreten, wobei der Schnitt nicht weiter variiert wurde.¹⁷⁸ In den Nachkriegsjahren gab es bei den Futuristen eine verstärkte Hinwendung zum Bühnenbild und zur angewandten Kunst. Die dahinterstehende Intention galt wieder dem allumfassenden Einfluß, den die Kunst auf ihre Umwelt nehmen sollte.¹⁷⁹

Tullio Crali (*1910) gehörte der nachfolgenden futuristischen Künstlergeneration an. Er entwarf 1932 eine Reihe „synthetischer Jacken“. Dabei handelte es sich um sehr kurz geschnittene Jacken in kräftigen Farben, die einseitig mit einem andersfarbigen Revers versehen waren, unter dem sich eine kleine Bleistifttasche verbarg. Crali selbst trug eine Jacke ohne Revers, nur mit einem verchromten Knopf besetzt, und darunter ein bestimmtes knopfloses Hemd, das am Hals mit einer Manschette abgeschlossen wurde. Krawatten waren für Crali traditionalistische Kleidungsstücke, die nicht zur futuristischen Weltanschauung paßten. Andere futuristische Künstler wie Balla, Renato di Bosso und Ignazio Scurto, die ein Manifest zur futuristischen Krawatte herausgegeben hatten, waren darin anderer Meinung und sahen in der Gestaltung einer „Anti-Krawatte“ aus atypischem Material eine Möglichkeit, der futuristischen Kleidung zu entsprechen¹⁸⁰ Auch Crali entwarf Damenkleidung, beließ es aber meistens bei der Zeichnung. Seine Entwürfe zeichneten sich durch eine starke Dynamik aus, die er

¹⁷⁷ Faschistische Tendenzen waren eindeutig am stärksten bei Marinetti zu finden, siehe dazu: Framke, *Künstler ziehen an*, a.a.O., S. 10.

¹⁷⁸ Stern, *Gegen den Strich*, a.a.O., S. 35.

¹⁷⁹ Bossaglia, *Futurismus*, a.a.O., S. 195.

¹⁸⁰ Stern, *Gegen den Strich*, a.a.O., S. 36.

durch den Einsatz von Multi-Spiralen oder großen Dreiecken, die sich in beinahe kinetischer Art um den Körper wickelten, erzielte. Der Schwerpunkt dieser Entwürfe liegt sicherlich eher in der graphischen Ausarbeitung futuristischer Themen und Ansprüche als in der Tragbarkeit und Umsetzbarkeit eines Kleidungsstückes.¹⁸¹

Eine vollständige Rationalisierung der Kleidungsmode nahm der sich zeitweise im Umkreis der Futuristen aufhaltende Florentiner Künstler Thayaht (1895-1959)¹⁸² vor, der einen einteiligen Overall ohne jegliche Verzierungen mit dem Anspruch an Bequemlichkeit, Einfachheit und Hygiene entworfen hatte. Diesen Overall, die *tuta*, von dem es ein weibliches und ein männliches Modell geben sollte und den der Träger zu jeder Gelegenheit nutzen konnte, wollte er als Reaktion auf die schwierige Wirtschaftslage der Nachkriegszeit mit ihrer Rohstoffknappheit verstanden wissen. Gleichzeitig vertrat Thayaht die Meinung, daß die *tuta* ein modernes und zeitloses Kleidungsstück sei, daß jede Mode überflüssig machen würde.¹⁸³ Am 17. Juni 1919 veröffentlichte die Zeitung *La Nazione* das Schnittmuster zur *tuta*, das jedem die Möglichkeit gab, sich sein eigenes Exemplar zu schneiden. Der Erfolg zeigte sich in den vielen verkauften Schnittmustern. Eine Variation kreierte Thayaht als *bituta*, eine Kombination aus Jacke und Hose.¹⁸⁴ In seinem 1932 unterzeichneten Manifest zur Veränderung der Herrenkleidung wandte sich Thayaht entschieden gegen jede Art der traditionell geschneiderten Kleidungsstücke und forderte neue Modelle, die nach der Norm des Praktischen und Bequemen konstruiert werden sollten und auf jede unnötige Verzierung zu verzichten hätten.¹⁸⁵ In dieser Radikalität konnte er sich allerdings ebensowenig wie seine Mitstreiter durchsetzen. Er ging daher in die

¹⁸¹ Ebd., S. 36f.

¹⁸² *Thayaht* ist das Pseudonym von Ernesto Michahelles, siehe Viviana Benhamou: Ernesto Thayaht, in: Katalog Künstler ziehen an, Dortmund, 1998, S. 98, hier S. 90.

¹⁸³ Ebd., S. 90ff.

¹⁸⁴ Ebd., S. 90.

¹⁸⁵ Lista, Die futuristische Mode, a.a.O., S. 28.

Modewirtschaft, um seine Modelle einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen zu können.¹⁸⁶

Der Futurismus, der als Italiens Beitrag zum Beginn der modernen Kunst in Europa gilt, machte durch seine künstlerisch-experimentellen Techniken seinen Einfluß auf einige parallele und nachfolgende Kunststile geltend. Die Suche nach einer „Totalkunst“, die alle sinnlichen Ebenen simultan zusammenschließt, fand ebenso wie das provokante Auftreten in der Öffentlichkeit ihre Entsprechung bei den Dadaisten. In den ersten futuristischen Manifesten sind die Einflüsse des Symbolismus und Jugendstils deutlich spürbar, die gerade im Bereich der Kleidung Ähnlichkeiten zu den Forderungen der Reformkünstler aufzeigen, wie Henry van de Velde sie vertrat. Im Gegensatz zu den Reformern, deren Anliegen sich auf eine Verbesserung des handwerklichen Ideals konzentrierte, lag die Ausrichtung der Reformierung von Seiten der Futuristen auf einem politischen und ideologischen Kontext. Reformen wie auch Futuristen gingen von einer pädagogischen Wirkung ihrer Kleiderkreationen aus, die die jeweilige Ideologie transportieren sollten.

Ist der Grund für das Scheitern des Reformgedankens in Bezug auf die Kleidung bei den Reformern nicht zuletzt in der Ablehnung aller technischen und produktivistischen Hilfsmittel zu suchen, so standen die Futuristen der Moderne und vor allem der Technik verherrlichend gegenüber. Da die Reformen eine Zusammenarbeit mit der industriellen Produktion weitgehend ablehnten, blieb es bei Einzelanfertigungen von Kleidungsstücken. Die Futuristen, die theoretisch der Moderne und ihrer Technisierung gegenüber aufgeschlossen waren, blieben trotzdem bei handwerklichen Familienbetrieben für die Herstellung. Die Gebrauchsgüter wurden in den sogenannten Case D'Arte - den handwerklichen

¹⁸⁶ Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 37.

Familienbetrieben - hergestellt.¹⁸⁷ Grundlegend hierfür waren sicherlich die den Künstlern fehlenden wirtschaftlichen und handwerklichen Kenntnisse, die für eine Produktion der Kleidung notwendig gewesen wären. Wie die Reformer, so hatten auch die Futuristen das erklärte Ziel, die Mode überflüssig zu machen. Die Künstler um die Jahrhundertwende orientierten sich an den traditionellen Gepflogenheiten, die Kleidertypen nach Jahreszeiten und Freizeittätigkeiten einzuteilen. Dagegen standen die ersten Entwürfe der Futuristen unter dem Aspekt, die Kleidung von ihren traurigen Farben und konventionellen Formen zu befreien. Sie setzten durchweg schrille Farben und asymmetrische Formen ein, um die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zu ziehen. Der große Aufwand in der Herstellung und vor allem bei den futuristischen Entwürfen die hohe Extravaganz standen einer breiten Akzeptanz und Verbreitung im Wege. Dagegen bildet die *tuta* von Thyaht in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahme. Ihre große Resonanz in der Bevölkerung läßt sich sicherlich damit begründen, daß sie an den zeitgenössischen Gegebenheiten und Bedürfnissen der Nachkriegszeit ausgerichtet war. Die Herstellung war ohne teure Stoffe für jeden einfach zu handhaben. Die klare, helle Farbigkeit des Stoffes setzte in der tristen, bisher von Braun- und Grautönen beherrschten Umwelt einen positiven Akzent. Als modernes einfaches Kleidungsstück, das zu jeder Gelegenheit getragen werden konnte, wurde die *tuta* sogar von den Florentiner Adelskreisen akzeptiert.¹⁸⁸

Nach alledem bleibt jedoch festzuhalten, daß es auch den futuristischen Künstlern nicht gelungen ist, Kleidung für die Masse herzustellen. Auch Thyahts Entwurf der *tuta* fand unmittelbar in Form der Schnittmusteranleitung Verbreitung. Zur weiteren Umsetzung seiner Ziele hätte es seiner Mitarbeit in einem Modeunternehmen bedurft. Für die meisten Kreationen der Futuristen blieb es bei den Entwürfen oder Einzelmodellen, die von den Künstlern und deren Familien selber angefertigt und getragen wurden. Auch dieser Umstand scheint darauf

¹⁸⁷ Unter Casa d'Arte verstand man die von einzelnen Künstlern eröffneten familiären Handwerksbetriebe, die Geschenke und Gebrauchsartikel verkauften, siehe dazu: Lista, Die futuristische Mode, a.a.O., S. 38.

zurückzuführen zu sein, daß es sich um Künstler aus den Bereichen Malerei und Bildhauerei handelte, die über keinerlei Erfahrung im Schneiderhandwerk verfügten und schon gar keine Möglichkeiten hatten, das Gewerbe für ihre auffälligen und provokanten Modelle zu gewinnen. Somit läßt sich feststellen, daß es sich bei der futuristischen Kleidung um eine „Anti-Mode“ handelte, mit der vorwiegend die Künstler dieser Stilrichtung identifiziert wurden, nicht aber um allgemein verbreitete Kleidung, oder gar um Mode. Allein die Resonanz, die den tuta-Schnittmustern von Thayaht entgegengebracht wurde, muß insoweit wohl als Ausnahme angesehen werden.

3.2 Die Russische Avantgarde

Im Gegensatz zu den italienischen Futuristen arbeiteten die Künstler der Avantgarde im Russland nach der Oktoberrevolution an einer Kunst für die industrielle Produktion. Um am Aufbau einer neuen Gesellschaft teilzuhaben, sahen sie ihre Aufgabe in der Entwicklung einer Kunst, die in ihrer Funktionalität und Ästhetik den neuen Menschen positiv beeinflussen sollte. Ein wichtiger Bestandteil hierzu war wiederum die Kleidung, an deren Erneuerung viele russische Künstler arbeiteten. Auch hier sollte die Mode ein Ende finden und an ihre Stelle zeitlose Kleiderformen treten, die keine soziale Differenzierung zuließen sondern den Bedürfnissen der arbeitenden Bevölkerung gerecht wurden.

Zu einem adäquaten Verständnis der Geschehnisse und Veränderungen in der russischen Kunst nach der Oktoberrevolution 1917, ist eine kurze Erklärung der historischen Vorgängersituation notwendig. Im vorrevolutionären Russland waren in der Mitte des 19. Jahrhunderts zwei kulturell gegensätzliche Tendenzen in der Kunst vertreten, die die Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Identität in sich trugen.¹⁸⁹ Die eine Kultur berief sich auf die russisch-orthodoxe Tradition,

¹⁸⁸ Benhamou, Thayaht, Neue Perspektiven, a.a.O., S. 90.

¹⁸⁹ Vgl. Evelyn Weiss: Ein Jahrhundert russischer Kunst, Die Sammlung Ludwig, in: Evelyn Weiss (Hrsg.): Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert, Die Sammlung Ludwig, München 1993, S. 9-17, hier S. 10.

nach deren Prämissen, die breite Bevölkerung lebte. Die andere, von Intellektuellen und Privilegierten vertretene Schicht verehrte den aus dem Westen stammenden positiven Materialismus und orientierte sich an ihm.¹⁹⁰ Vertreter dieser materialistischen Sichtweise wollten nur noch eine Kunst zulassen, die ihre Existenzberechtigung in der Nützlichkeit für die Umerziehung des Volkes nach einer westlichen Ideologie sah. Die Gruppe „Wanderer“, eine umherziehende, aus Malern gebildete Künstlergemeinschaft, versuchte eine Reformierung der Landbevölkerung im Sinne der westlichen Ideen.¹⁹¹ Diese Gruppe fand allerdings bei dem einfachen Volk keine Anerkennung, und auch der Schriftsteller Dostojewski wandte sich entschieden gegen ihre Kunst und setzte sich statt dessen für die traditionelle russische Kultur ein, deren „höherem Realismus“ er mehr Bedeutung zumaß, als dem „westlichen Realismus“, der neuen Kunstrichtung. Die Auseinandersetzung zwischen den beiden Gruppen wurde von dem Kritiker Nikolai Tschernyscheski als Vertreter der neuen intellektuellen westlichen Kunst angeführt. Sein Widersacher Dostojewski fand längere Zeit kein Gehör, bis Sergej Diaghilew sich für die Wiederbelebung der eigenen russischen Tradition auf seine Seite schlug und auf die jüngeren Künstler großen Einfluß ausübte. Diese, darunter Michail Larionow, Wladimir Tatlin, Naum Gabo und Kasimir Malewitsch, die alle aus dem bäuerlichen Milieu stammten, suchten ausgehend von der traditionell geprägten Ikonenmalerei, nach einer Kunst, die die reine Abbildfunktion im Sinne von Dostojewskis „höheren Realismus“ verlassen sollte.¹⁹² Auf diesem Wege gelangten die Künstler zur gegenstandslosen Kunst des Konstruktivismus und Suprematismus.¹⁹³

¹⁹⁰ Noemi Smolik: Avantgarde contra Revolution, in: Weiss, Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert, 1993, S. 19-22, hier S. 19.

¹⁹¹ Die um den Künstler Sawa Manontow gegründete Künstlergruppe hatte sich zum Ziel gesetzt, eine neue russische Kultur zu begründen. Auf Wanderausstellungen versuchten die Künstler, ihre Idee "Kunst für das Volk" publik zu machen, vgl. Camilla Gray: Das große Experiment, Die russische Kunst, 1863-1922, Köln 1974, S. 11.

¹⁹² Vgl. Nicoletta Misler/ Jochen E. Bowl: Der Primitivismus und die russische Avantgarde, in: Jewgenija Petrowa/ Jochen Poetter (Hrsg.): Russische Avantgarde und Volkskunst, Stuttgart 1993, S. 15-26, hier 16f.

¹⁹³ Smolik, Avantgarde contra Revolution, a.a.O., S. 20ff.

Die russischen Künstler hatten sich vor der Revolution in romantischer Verklärung zurückgezogen und fühlten sich eher dem 19. Jahrhundert verbunden als dem europäischen Jugendstil. Im Vergleich zu den westeuropäischen Staaten befand sich das zaristische Rußland darüber hinaus in einer politischen wie auch wirtschaftlichen Rückständigkeit. Wie in den meisten Wirtschaftsbereichen, so fehlte es auch in der Bekleidungsindustrie an Maschinen, Rohstoffen und ausgebildeten Arbeitern. Vor der Revolution gab es nur drei Konfektionsfabriken. Die Kleidung wurde überwiegend von den Frauen selbst aus Ersatzstoffen gefertigt.¹⁹⁴ Die Suprematisten, Konstruktivisten und Rayonnisten hatten erste Experimente für die Bekleidungsproduktion geschaffen, waren aber durch den Mangel an Auftraggebern nicht über eine „Protest-Mode“ in Form von grellbunten Jacken mit auffälligen Zeichen, die sie ähnlich den Futuristen selbst trugen, hinausgekommen.¹⁹⁵

Als nach der Oktoberrevolution die wirtschaftliche und politische Macht in die Hände des Volkes gelegt werden sollte, wurde von den Künstlern gefordert, sich in den Dienst des neuen sozialistischen Aufbaus zu stellen. Da sich die Revolution gegen die herrschende Bürgerklasse wandte, die bisher wie in allen anderen westlichen Ländern als Käuferschaft den Kunstmarkt bestimmt hatte, mußten sich auch die Künstler neue Betätigungsfelder suchen, die ihnen eine weitere Existenzberechtigung verschafften.¹⁹⁶ Die neue Daseinsberechtigung der Kunst bestand in ihrem Nutzen für die sozialistische Umformung der Gesellschaft. Somit sahen sich viele Künstler in Russland gezwungen, neue Gebrauchsformen zu schaffen, die für die industrielle Produktion geeignet waren, um somit an der Veränderung zu einer neuen sozialistischen Gesellschaft teilzuhaben.¹⁹⁷ Die

¹⁹⁴ Thiel, Künstler und Mode, 1979, S. 140f.

¹⁹⁵ Ebd., S. 138.

¹⁹⁶ Herbert Gaßner/ Michael Nungesser: Entwürfe einer neuen Gesellschaft, Sowjetische Revolutionskunst, revolutionäre Kunst in Mexiko, in: Monika Wagner (Hrsg.): Moderne Kunst, Bd. 2, Hamburg 1991, S. 378-400, hier S. 376.

¹⁹⁷ Gassner weist darauf hin, daß die Künstler nicht, wie so häufig beschrieben, die Revolution mitinitiiert haben, sondern, daß es eine ganze Zeit gedauert hat, bis die Künstler sich über ihrer Rolle und Position in der neuen Gesellschaft bewußt geworden waren. Hubertus Gaßner: Konstruktivisten, Die Moderne auf dem Weg in die Modernisierung, in:

Autonomie der Kunst hatte keine Berechtigung mehr, und Künstler, die an ihr festhalten wollten, emigrierten.¹⁹⁸ Mit der Veränderung der Gestaltung von Gebrauchsgütern glaubte man, durch den Einfluß auf das Bewußtsein Einfluß auf die sozialistische Massengesellschaft ausüben zu können.¹⁹⁹ Der Künstler wechselte seine Rolle in der russischen Gesellschaft von der eines Beschreibenden zu einem Verändernden.²⁰⁰ Die Neugestaltung der Lebenswelt benötigte neue Objekttypen, die den revolutionären Werten entsprachen und durch ihren Einfluß auf das Denken der Massen im Sinne der neuen Gesellschaft einwirkten.²⁰¹ Der Kleidung kam dabei eine wichtige Rolle zu, da gerade sie durch ihre soziale Bedeutung als ein geeignetes Mittel erschien, die neuen Werte in die Öffentlichkeit zu tragen. In der Kleidung kamen die bisherigen Klassenunterschiede zum Ausdruck. Da diese nun abgeschafft werden sollten, kam der Kleidung zu, in ihrer neuen Form den revolutionären Neuanfang zu demonstrieren.²⁰² Ebenso wie die Reformkünstler und die Futuristen wollte man den Begriff der Mode im westlichen Sinn mit seinen saisonalen Wechseln und seiner bürgerlichen Ästhetik abschaffen. Das „bourgeoise Phänomen der Mode“, galt als unästhetisch und unmoralisch. Statt dessen wollten die russischen Künstler durch die künstlerische Produktion eine gesellschaftlichen Umorientierung und Verbesserung erreichen. Anders als bei den bisherigen Avantgarden, die sich vor allem der handwerklichen Einzelanfertigung gewidmet hatten, stand das russische Bestreben im Zeichen der Massenproduktion. Die neue, von den „Produktions“-Künstlern entworfene Kleidung sollte vor allem den funktionalen Ansprüchen des Arbeiters genügen und zur industriellen Produktion geeignet sein. Die sogenannten Produktionskünstler hatten die Möglichkeit, sich an verschiedenen Institutionen, Werkstätten und Hochschulen mit der Kleiderherstellung zu beschäftigen. Ihr

Katalog Die große Utopie, Die russische Avantgarde 1915-1932, Frankfurt a.M., 1992, S. 109-149, hier S. 109ff.

¹⁹⁸ Marina Schneede: Produktionskunst, in: Katalog Anziehungskräfte, München 1987, S. 425-430, hier S. 425.

¹⁹⁹ Vgl. Radu Stern: Nicht zum Neuen, nicht zum Alten, sondern hin zum Notwendigen, Tatlin und die Frage der Kleidung, in: Katalog Künstler ziehen an, Dortmund 1998, S. 54-56, hier S. 54.

²⁰⁰ Stern, Gegen den Strich, a.a.O., 1992, S. 38.

²⁰¹ Ebd., S. 39.

Hauptanliegen bestand darin, für die verschiedenen beruflichen Tätigkeiten eine passende Bekleidung zu finden, die Hygiene, Beweglichkeit und dem Beruf angemessene Funktionen beinhaltet.²⁰³

Darüber hinaus suchten einige der Künstler nach neuen Formen für die Alltags- oder Sportbekleidung. Eine der Wegbereiterinnen hierfür war Nadèzda Lamànova, die in Moskau seit 1919 die staatlichen Werkstätten für moderne Bekleidung leitete und der Sektion Bekleidung bei der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften²⁰⁴ angehörte. Lamànova übte in Theorie und Praxis großen Einfluß auf die Künstler aus²⁰⁵. Sie war der Auffassung, daß sich die Kleidung immer nach den Zweckmäßigkeiten der jeweiligen beruflichen Tätigkeit richten sollte. In ihren Modellen strebte sie danach, volkstümliche Formensprache mit den praktischen Bedürfnissen der Arbeiter zu verbinden und gleichzeitig dem Anspruch einfacher Produzierbarkeit gerecht zu werden. Sie kreierte u.a. eine schlichte, auf einem Rechteck basierende Kleiderform, die man durch Applikationen individuell gestalten und variieren konnte.²⁰⁶ Zu den anderen Künstlerinnen, die sich für die Befreiung der Kleidung von der Mode einsetzten, zählten die Malerin Alexandra Exter (1882-1949), die bis zu ihrer Emigration 1924 zweckmäßige Berufs- und Sportkleidung entwarf, sowie Warwara Stepanowa (1894-1958) und Ljubow Popowa (1899-1924). Letztere arbeiteten seit 1921 in der ersten Moskauer Kattunfabrik. Popowa erklärte 1921 ihr neues Kunstverständnis wie folgt:

„Die neue industrielle Produktion, an der sich die Kunst beteiligen soll, wird sich in ihrer Einstellung zum Gegenstand grundlegend vom traditionellen ästhetischen Ansatz unterscheiden: Hauptaugenmerk wird nicht länger die Ausschmückung des Gegenstandes mit künstlerischen Mitteln (angewandte Kunst) sein, sondern die Ver-

²⁰² Ebd., S. 39.

²⁰³ Thiel, Künstler und Mode, 1979, S. 140.

²⁰⁴ Näheres in: Kat. Die große Utopie, Die Russische Avantgarde 1915-1932, Frankfurt a.M., 1992, S. 710.

²⁰⁵ Ebd., S. 143.

²⁰⁶ Vgl. T. Strizenova: Die Konfektion, in: Vladimir Tolstoj (Hrsg.): Kunst und Kunsthandwerk in der Sowjetunion 1917-1937, München 1990, S. 263-298, hier S. 268f.

knüpfung des künstlerischen Moments der Konstruktion des Gegenstandes mit dem Prinzip der Herstellung des eigentlichen Gebrauchgegenstandes.²⁰⁷

Im Gegensatz zu Exter und Popowa, die beide als Malerinnen begonnen hatten, war Stepanowa als Gebrauchsgrafikerin ausgebildet worden und setzte die notwendigen technischen Kenntnisse ein, um für die Produktion geeignete Entwürfe zu schaffen. Stepanowa kreierte drei Kleidertypen: die Prozodeschka, die Spetsodeschada und die Sprotodeschda.²⁰⁸ Es handelte sich um Prototypen für Berufskleidung in der Produktion, für Spezialberufe wie Flieger oder Chirurgen und für den im neuen Staat eine wichtige Rolle spielenden Sport. Dabei war die Bewegungsfreiheit oberstes Gebot. Für die Mannschaftssportarten mußte mit verschiedenartiger Farbigkeit und Applikation gearbeitet werden, um die Spieler von weitem der entsprechenden Mannschaft zuordnen zu können.²⁰⁹ Zusammen mit ihrem Mann Alexander Rodtschenko (1891-1956) entwickelte sie den berühmt gewordenen Overall, einen Arbeitsanzug, den Rodtschenko und einige seiner Künstlerfreunde trugen. Rodtschenko bezeichnete sich selbst und die Produktionskünstler als eine Art „Künstler-Ingenieure“ und posierte auf einigen Fotografien mit dem Anzug.

Der Konstruktivist Wladimir Tatlin (1885-1953) galt als der konsequenteste Vertreter der Produktionskleidung. Im Gegensatz zu Rodtschenko, Stepanowa und Popowa, die sich auf verschiedene Kleidermodelle für Berufsgruppen spezialisiert hatten, widmete sich Tatlin mehr der Alltagskleidung, in der er Arbeits- und Festtagskleidung vereinigte.²¹⁰ Nach seiner Auffassung bestimmte das Material die Gesetzmäßigkeit der funktionsbedingten und ökonomischen Form. Auch in seinen Lehrveranstaltungen vermittelte er seine Vorstellungen von

²⁰⁷ Ljubow Popowa, Moskau Dezember 1921, Handschriftenabteilungen der Tretjakow-Galerie, Moskau, zitiert nach Magdalena Dabrowski (Hrsg.): Ljubow Popowa 1889-1924, München 1991, S. 157.

²⁰⁸ Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 43.

²⁰⁹ Angela Völker: Ist die Zukunft ein Ziel?, in: Peter Noever (Hrsg.): Alexander R. Rodtschenko, Warwara Stepanowa, Die Zukunft ist unser einziges Ziel, München 1991, S. 23-31, hier S. 31.

²¹⁰ Larissa Alexgewna Shadowa (Hrsg.): Tatlin, Weingarten 1987, S. 99.

der „Materialkultur“.²¹¹ 1924 entwarf er einen Arbeitsanzug und einen Mantel. Dieser Mantel aus wasserabweisendem Stoff bestand aus drei nach Bedarf und Abnutzung austauschbaren Teilen. Der Schnitt beeinträchtigte nicht die Bewegungsfreiheit und verengte sich an den Beinen und Armen, so daß die Wärme nicht entweichen konnte. Ein austauschbares Futter machte das Tragen des Mantels unter verschiedenartigen klimatischen Verhältnissen möglich.²¹² Damit entwickelte Tatlin ein für die Massenproduktion durchaus geeignetes Kleidungsstück und nahm dabei auch auf die zu der Zeit herrschende Textilknappheit Rücksicht. Leider kam es zu keiner Produktion des Mantels. Lediglich der Arbeitsanzug wurde am Institut für Künstlerische Kultur in Leningrad entwickelt und im Industriebetrieb Kleidung-Leningrad produziert.²¹³ In einer Fotomontage von 1923/24 zu dem Programm *Neue Lebensweise* sollte Altes und Neues gegenüber gestellt werden. (Abb. 4) Tatlin ist oben rechts in seinem entworfenen Anzug und links in seinem Mantel zu sehen. Darunter ist senkrecht eine Abbildung - ebenfalls mit einem neu entworfenen Arbeitsanzug - zu erkennen, auf der die älteren traditionellen Modelle, die jeweils in waagerechter Position geklebt wurden, überschritten und damit symbolisch als überholt und veraltet dargestellt werden.²¹⁴

Der Begründer des Suprematismus Kasimir Malewitsch (1878-1935) beschäftigte sich aus anderen Gründen als die Produktionisten mit Kleidung. Er war ein vehementer Gegner dieser produktivistischen Kunst, in der er eine Gefahr für die Autonomie der Kunst sah. Für ihn war die Gegenstandslosigkeit die „ureigene Idee der Kunst“ und der Suprematismus ein Stil des „befreiten Nichts“.²¹⁵ Produzierte Kleidungsstücke der russischen Avantgardenkünstler bildeten allerdings weitgehend die Ausnahme. Es sind kaum Entwürfe von Stepanowa, Popowa oder Exter aufbewahrt worden, und von den Kleidungsstücken

²¹¹ Shadowa, Tatlin, 1987, S.98.

²¹² Shadowa, Tatlin, 1987, S. 98.

²¹³ Schneede, Produktionskunst, a.a.O., S. 430.

²¹⁴ Shadowa, Tatlin, 1987, S. 98.

existieren meist nur Prototypen. Die Hoffnung der Avantgarde-Künstler auf eine Serienproduktion erfüllte sich nicht. Es fehlte an Maschinen und Material sowie an ausgebildeten Fachkräften. Den Künstlern blieb die Hoffnung, durch ihre publizierten Entwürfe und Schnittmuster die Frauen anzuregen, Kleider in ihrem Sinne zu schneiden.

So versuchten Künstlerinnen wie Stepanova und Popowa während ihrer Tätigkeit in der Textilfabrik ihre Vorstellungen zumindest für die Stoffdekore durchzusetzen. Dafür entwarfen sie Embleme, die sie dem Linien- und Formenrepertoire der Konstruktivisten entlehnten und mit Motiven der Produktion verbanden.²¹⁶ Vor dem ersten Weltkrieg hatte man hauptsächlich Stoffe nach Musterbüchern französischer Entwürfe produziert. Daneben wurden einfache traditionelle Blumendekore auf Baumwolle gefertigt. Der Erste Weltkrieg, die beiden Revolutionen und der Bürgerkrieg zerstörten die Textilindustrie vollständig, so daß nur wenige Fabriken, die 1913 existiert hatten, 1921 wieder in Betrieb genommen werden konnten und erst 1927 das Produktionsniveau von 1913 zurückerlangt war.²¹⁷ Die Künstlerinnen mußten enttäuscht feststellen, daß die technischen Gegebenheiten eine zukunftsorientierte, neue industrielle Ästhetik scheitern ließen. In ihrer Lehrtätigkeit an den Wchutemas, den staatlichen künstlerisch-technischen Werkstätten, war es Stepanowa und Popowa möglich, ihre künstlerischen Vorstellungen für den Stoffentwurf zu vermitteln.²¹⁸ Dennoch griff die Generation ihrer Schüler wieder auf gegenständliche Motive, wie u.a. kollektives Landleben, Sport und Maschinenbau zurück, da diese nach ihrer Auffassung die gesellschaftlichen Ideale der Gegenwart deutlich machten.²¹⁹ Zwischen 1928 und 1931 kam es insofern heftigen Auseinandersetzungen um die Weiterentwicklung der Stoffentwürfe, bei denen die jüngeren Textilkünstler auf aggressive Weise für eine agitatorische ideologische Kunst eintraten, die sie mit

²¹⁵ Willy Rotzler: Konstruktive Konzepte, Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Zürich 1977, S. 38.

²¹⁶ Thiel, Künstler und Mode, 1979, S. 147.

²¹⁷ Ebd., S. 252f.

²¹⁸ Vgl. Bonito-Fanelli, a.a.O., S. 126.

den Mitteln der Objektdarstellungen durchzusetzen versuchten. Ein 1929 von den politisch organisierten Textilkünstlern eingerichteter Kunstrat übernahm die Kontrolle über die Stoffentwürfe, die zugelassen werden durften. Dabei kam dem ideologischen Test und nicht etwa der Qualität die Hauptbedeutung zu. Diese ständigen Querelen bedeuteten letztendlich keine zukunftsweisenden Veränderungen in der Textilproduktion, die zudem noch bis 1931 mit ständiger Stoffknappheit zu kämpfen hatte. Auf der Konferenz von 1931, die zum Thema: „Was Sowjetische Textilentwurfskünstler sein sollten“ stattfand, vertrat David Arkin von der Akademie der Wissenschaften die Ansicht, daß die Stoffe nicht wie Plakate oder Bilder gehandhabt werden könnten, da sich der Träger eines Kleides oder der Benutzer eines Gebrauchsgegenstandes sehr schnell von der politischen Botschaft gelangweilt fühle und zudem der zugrundeliegenden Form nicht Rechnung getragen würde.²²⁰ Der Wandel vollzog sich 1933, nachdem weitere Stimmen gegen die mit ideologischen Emblemen versehenen Entwürfe laut geworden waren. Es wurden wieder Blumenmuster entworfen, so daß die auch Idee eines avantgardistischen Textildesigns entgültig als gescheitert angesehen werden mußte.²²¹

3.3 Künstlerkleidung und Bauhaus

Auch wenn die Lehren des Bauhauses mit den sozialen und kulturellen Erneuerungsbestrebungen²²², die seit Ende des 19. Jahrhunderts ausgehend von John Ruskin und William Morris eine Einheit von Kunst und Handwerk propagierten, einhergingen²²³, hat die ganzheitliche Reformierung von Gebrauchsgegenständen am Bauhaus nicht dazu geführt, daß dort Kleidung entworfen und hergestellt wurde. Von der Gründung des Bauhauses 1919 bis zu seiner Schließung 1933 durch die Nationalsozialisten existierte lediglich eine

²¹⁹ Vgl. Douglas, a.a.O., S. 249, 253.

²²⁰ Ebd., S. 255f.

²²¹ Ebd., S. 259.

²²² Vgl. Rainer K. Wick: Von der Utopie zur Realität, Das frühe Bauhaus 1919-1923, in: Ders. (Hrsg.): Bauhaus, Die Frühen Jahre, Kontext, Schriftenreihe für Kunst, Kunsterziehung und Kulturpädagogik an der Bergischen Universität Gesamthochschule Wuppertal, Bd.1, S. 9ff.

Webwerkstatt. 1921 übernahm Johannes Itten (1888-1967) die künstlerische Leitung der aus der „Frauenabteilung“ hervorgegangenen Werkstatt.²²⁴ Grundlegend ging es in der vorwiegend von Frauen besuchten Webwerkstatt um die Entwicklung von Stoffen. Vor allem wurden experimentelle Studien über die Anwendung von neuen Stoffdruckverfahren, modernen Materialien und Webtechniken durchgeführt.²²⁵ Selbstverständlich blieben die Textilarbeiten nicht unbeeinflusst von Ittens und Klees Farbenlehre, die sich insbesondere in Applikationsarbeiten von einigen Schülerinnen widerspiegelt.²²⁶

Ein weiteres häufig thematisiertes Mißverständnis besteht in der Verbindung des Bauhauses mit einer besonderen „Bauhaus-Tracht“, die es allerdings nicht gegeben hat. Eine Fotografie, die Johannes Itten in einer mönchsartigen Bekleidung zeigt, hat dazu beigetragen, daß dies als eine am Bauhaus übliche Bekleidung gewertet wurde. Itten ist auf der Fotografie in einem langärmeligen Kittel mit Samtkragen zu sehen, der durch einen Kordelzug am Hals geschlossen ist, und trägt den Kopf kahl rasiert. Hans M. Wingler hat dieses Foto mit dem Kommentar „in der von ihm entworfenen Bauhaus-Tracht, Um 1921“ versehen.²²⁷ Dagegen ist das gleiche Foto in einer Publikation von Willy Rotzler und der Witwe von Itten mit der Unterschrift versehen: „Johannes Itten im Malkittel, 1920 im Weimarer Atelier“²²⁸. Auf den meisten Fotografien sieht man Itten in der typisch „bürgerlichen“ Herrenbekleidung dieser Zeit (bestehend aus Anzug mit weißem Hemd und Krawatte) über der er noch einen weißen Arbeitskittel trägt. Auch Künstler wie Klee und Kandinsky fielen durch ihre elegante, gepflegte und wiederum betont bürgerliche Erscheinung auf. Diese

²²³ Vgl. Wick, Bauhaus-Pädagogik, 1994, S. 16ff.

²²⁴ Sigrid Wortmann-Weltge: Bauhaus-Textilien, Kunst und Künstlerinnen der Webwerkstatt, Schaffhausen 1993, S. 54.

²²⁵ Vgl. Gabriele Mahn: Kunst in der Kleidung: Beiträge von Sophie Taeuber, Johannes Itten und der verwandten Avantgarde, in: Katalog Künstler ziehen an, Avantgarde-Mode in Europa 1910-1939, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 1998, S. 68-76, hier S. 74.

²²⁶ Wortmann-Weltge, Bauhaus-Textilien, 1993, S. 56.

²²⁷ Hans M. Wingler (Hrsg.): Das Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin, Wiesbaden 1962, S. 231.

²²⁸ Willy Rotzler (Hrsg.): Johannes Itten, Werke und Schriften, Werkverzeichnis Anneliese Itten, Zürich 1972, S. 35, Abb. 4.

Kleidungsweise galt als eine typische Erscheinungsform der Avantgarde-Künstler.²²⁹ Die als „Bauhaus-Tracht“ bezeichnete Aufmachung von Itten ist letztendlich mit seiner zeitweisen Anhängerschaft zu der „Mazdaznan Bewegung“ erklärt worden.²³⁰

3.4 Marcel Duchamp und der Dadaismus

Mit seinen Ready-mades²³¹ hat Duchamp den Grundstein für viele moderne Künstler gelegt, die sich eines industriell hergestellten Produktes in ihren Kunstwerken bedienen. In Duchamps Gesamtwerk läßt sich allerdings nur ein Kleidungskunstwerk finden, das erst 1958 entstanden ist, einer Zeit, in der die Pop Art ihn schon eingeholt hatte. Es handelt sich um eine auf einen Bügel gehängte gestreifte Herrenweste mit dem Titel *Gilet pour Benjamin Péret*. Diese Art des Kunstwerkes, ein auf einen Bügel an die Wand gehängtes Kleidungsstück, läßt sich bei verschiedensten zeitgenössischen Künstlern finden, und es zeigt sich hieran, wie wichtig der Wegbereiter Duchamp für die aktuelle Kunst ist. Obwohl von Duchamp kein weiteres Kleidungsbeispiel bekannt ist, wird es deshalb notwendig sein, seine Kunstwerke und deren Wirkungsgeschichte im Hinblick auf seine Schlüsselrolle für Künstler der Gegenwart, die vorgefertigte Kleidung in ihren Werken verwenden, einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Duchamps Verdienst ist es, daß sich die Kunst von einer auf Komposition beruhenden Bildlichkeit löste, der Kunstbegriff um neue Wahrnehmungsebenen erweitert und die Funktion der Kunst sowie die Authentizität des Künstlers in Frage gestellt wurde.²³²

²²⁹ Magdalena Droste: Bauhaus, in: Katalog Anziehungskräfte, München 1987, S. 52.

²³⁰ Karin Thönnissen: Bauhaus-Tracht-Mythos oder Realität, in: Katalog Künstler ziehen an, Dortmund 1998, S. 78-83, hier S. 80.

²³¹ "Ready-made" bezeichnet bereits vorgefertigte Gegenstände. Duchamp benannte erstmals 1916 in einem Brief aus New York an seine Schwester den Flaschentrockner als ein Ready-made. In der Kunstliteratur wird dieser Ausdruck erst in den 30er Jahren publik. Vgl. Dieter Daniels: Duchamp und die anderen, Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992, S. 167, 169.

²³² Gerhard Graulich: Weder visuell noch zerebral, in: Katalog Marcel Duchamp, Respirateur, Staatliches Museum Schwerin 1995, S. 79-86, hier S. 79, 85.

Mit verstärktem Interesse hat sich die Kunstwissenschaft seit den 60er Jahren dem Künstler Marcel Duchamp (1889-1968) und seinem Werk gewidmet und in zahlreichen Publikationen und Ausstellungen seiner bahnbrechenden Bedeutung für die Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts Rechnung getragen.²³³ Bis in die 50er Jahre hinein war Duchamp vorwiegend in Zusammenhang mit dem Surrealismus Aufmerksamkeit geschenkt worden. Eine erneute Aufmerksamkeit seiner Leistungen für die Kunst des 20. Jahrhunderts erhielt er von den seit 1960 auftretenden Stilrichtungen der Pop-Art, des Nouveau Réalisme und der Konzept Kunst, deren Künstler sich in ihren Werken zunehmend auf Duchamp beriefen. Gleichwohl ist sein Einfluß bis heute für Künstler noch von Bestand.²³⁴

Die künstlerischen Anfänge von Duchamp entstanden in Frankreich um 1911 unter dem Einfluß des sich in Europa ausbreitenden Kubismus. Die Öffentlichkeit nahm jedoch keine Notiz von ihm, und die Kubisten lehnten 1912 sein später berühmt gewordenes Bild *Nu descendant un Escalier n° 2* für die Ausstellung im *Salon des Indépendants* ab.²³⁵ Da er der Meinung war, daß vom Kubismus keine Neuerungen mehr ausgehen würden, begann er sich ab 1912 bewußt von der Malerei zu entfernen und nach anderen Darstellungsformen zu suchen. 1915 reiste er von Paris nach New York, wo er bald zum Mitglied und wichtigsten Mäzen des avantgardistischen Künstlerkreises wurde, der sich um das Ehepaar Louise und Walter Arensberg formiert hatte.²³⁶ In den folgenden Jahren entstanden zwei der wichtigsten Werkgruppen von Marcel Duchamp - zum einen die Arbeit an dem „Großen Glas“²³⁷ und zum anderen die ersten Ready-mades.

²³³ Vgl. Daniels, Duchamp, 1992, S. 7.

²³⁴ Vgl. William Camfield: Marcel Duchamp's Fountain: Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art?, in: Thierry De Duve: The Definitively Unfinished Marcel Duchamp, Massachusetts 1991, S. 133-178, hier S. 161.

²³⁵ Diese Ablehnung nahm Duchamp, wie er später selber sagte, zum Anlaß, sich vom Kubismus zu distanzieren. Siehe Daniels, Duchamp, 1992, S. 28f.

²³⁶ Katalog Marcel Duchamp, Respirateur, Schwerin 1995, S. 200.

²³⁷ Zwischen 1912 und 1923 arbeitete Duchamp an diesem Werk, dem er den Titel gab: "La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même". Es bestand aus zwei großen Glasscheiben, die er miteinander verschweißte und auf die er nach langen Vorstudien mit Bleiliniem umrissene Formen malte. Schließlich entschied er sich, die Arbeit unvollendet zu lassen. Nach seiner ersten öffentlichen Präsentation 1926/1927 im Brooklyn Museum New York zerbrach "Das Große Glas" und wurde erst 1936 wieder repariert. Vgl. Daniels, 1992, S. 73ff.

Es handelt sich bei diesen Werkgruppen um zwei gegensätzliche Versuche, eine Antwort auf seine vielgedeutete Frage „Kann man Werke schaffen, die keine Kunst sind?“²³⁸ zu finden: Zum einen die handwerklich technisch präzise Ausarbeitung des „Großen Glases“, durch die er die sinnlich ästhetische Wahrnehmung zugunsten einer intellektuellen Lösung ablösen wollte, und zum anderen die „indifferente Akzeptanz des Zufalls und des bereits Fertigen“²³⁹ der Ready-mades. Beide Werkgruppen sind Ausdruck der Suche Duchamps nach einer Möglichkeit, mit neuen künstlerischen Mitteln den bestehenden Kunstkontext zu verlassen. Dazu bedurfte es seiner Meinung nach eines Objektes, das sich der ästhetischen Beurteilung 'schön' oder 'häßlich' entzog. Sein Bestreben war es, die rein retinal verhaftete Malerei mit einer konzeptuellen Kunst zu überwinden.²⁴⁰

Seine ersten Ready-mades erwarb Duchamp in den Jahren 1913/1914 in Paris. Dazu gehörten das Vorderrad eines Fahrrades, das er umgekehrt auf einen Schemel montiert, der Kunstdruck einer Winterlandschaft, den er *Pharmazie* betitelte und ein Flaschentrockner. Diese Objekte blieben zunächst im Privatraum von Duchamp, der, wie er selber sagte, zu diesem Zeitpunkt noch nicht die Absicht hatte, aus ihnen einmal Kunstwerke zu machen.²⁴¹ 1916 stellte er die Ready-mades erstmals in New York aus, allerdings ohne nennenswerte Resonanz.²⁴² Eine erste öffentliche Reaktion provozierte Duchamp 1917 mit dem Objekt *Fountain* - einem auf den Rücken gelegten Urinoirbecken, das mit dem Namen „R. Mutt“ signiert war. Er hatte es für eine Ausstellung der neu gegründeten *Society of Independent Artists*, der er angehörte, eingereicht.²⁴³ Als es von der Jury abgelehnt wurde, trat Duchamp zusammen mit Walter

²³⁸ Eine Arbeitsnotiz von Duchamp von 1913, in: Serge Stauffer: Marcel Duchamp, Die Schriften, Zürich 1981, S. 125.

²³⁹ Daniels, Duchamp, 1992, S. 72.

²⁴⁰ Ebd., S.69ff.

²⁴¹ Vgl. Ebd., S. 169f.; und Pierre Cabanne: Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1972, S. 66.

²⁴² Daniels, Duchamp, 1992, S. 172f.

²⁴³ Vgl. Camfield, Marcel Duchamp's Fountain, a.a.O., S. 136f.

Conrad Arensberg aus der Gesellschaft aus. Bis 1919 entstanden, weitgehend unter Ausschluß der Öffentlichkeit, noch einige andere Ready-mades.

Duchamps Anliegen, eine Kunst außerhalb des bestehenden Kunstrahmens zu schaffen und damit dem bürgerlichen Kunstverständnis des guten Geschmacks und der rein retinalen Wahrnehmung eines Werkes durch den Betrachter etwas Neues entgegenzusetzen, wurde von verschiedenen Kunsttendenzen für das eigene Kunstschaffen okkupiert. So sind Duchamps Kunstwerke der Öffentlichkeit im Zusammenhang mit der New Yorker Dada-Bewegung und später mit dem Surrealismus bekannt geworden. Er selbst hat sich nicht mit einer dieser Kunstrichtungen identifiziert.²⁴⁴

„Dada und den Surrealismus habe ich unterstützt, weil sie hoffnungsvolle Zeichen waren, aber sie besaßen nie genügend Anziehung, um mich voll zu absorbieren. Ich wollte dem Menschen den beschränkten Platz seines Verstandes aufzeigen, aber Dada wollte den Unverstand dafür einsetzen. Diese Einsetzung war keine große Verbesserung. [...] Der Surrealismus gab sich anderen Dingen hin, Kommunismus, Freud zum Beispiel. Es war eine Schande. [...] Sie hätten ihre eigenen Utopien erfinden, ihre eigenen Theorien formulieren sollen, statt die Ideen anderer Leute zu übernehmen. So hätten sie vielleicht etwas getan.“²⁴⁵

Die Dadaisten vereinnahmten Duchamp aufgrund seiner Ablehnung des traditionellen Kunstbegriffs und der provokanten Wirkung, die er mit dem signierten Urinoir ausgelöst hatte.²⁴⁶ Hiermit hatte er den Mythos vom individuellen Schaffensprozeß des Künstlers in Frage gestellt.²⁴⁷ Der sich im Surrealismus während der 30er Jahre vollziehende Wandel zur Objektkunst brachte Duchamp in den Kreis der Surrealisten, dem er allerdings niemals als offizielles Mitglied beitrug.²⁴⁸ Mit einer Verspätung von 20 Jahren fanden seine Ready-mades durch seine Beteiligung an den surrealistischen Ausstellungen den Weg in die

²⁴⁴ Siehe Graulich, Weder visuell noch zerebral, a.a.O., S. 81.

²⁴⁵ Zitiert nach Duchamp, *Respirateur*, Schwerin 1995, S. 98.

²⁴⁶ "Bei diesen Veranstaltungen [der Dadaisten, Anmerk. Y.S.] geht es jedoch um weit mehr als um die Liquidierung der Werkkategorie, nämlich um die Liquidierung der Kunst als einer von der Lebenspraxis abgespaltenen Tätigkeit.", Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M., 1974, S. 77.

²⁴⁷ Bürger, 1974, S. 70.

²⁴⁸ Daniels, Duchamp, 1992, S. 130f.

Öffentlichkeit. Vor allem Duchamps Einbeziehung des Zufalls als eine Arbeitsmethode, die auch von den Surrealisten propagiert wurde, brachte ihm bei diesen die Rolle des Vorbildes ein. In der absoluten Beliebigkeit in der Auswahl seiner Ready-mades manifestiert sich das von Duchamp eingesetzte Prinzip des Zufalls.²⁴⁹ Das große Bestreben der historischen Avantgardebewegungen - Aufhebung des Gegensatzes von Kunst und Leben - sah André Breton bei Duchamp gewährleistet, der seiner Meinung nach in Handlungen, Einstellungen und seinen Werken ein untrennbares Zusammenspiel von Kunst und Leben dokumentierte, so daß er sich jeder Festlegung in einer Theorie oder Kategorie entzog.²⁵⁰

Als Ende der 50er Jahre und in den 60er Jahren Künstler eine neue Ästhetik der Alltagsgegenstände entdeckten und nach schönen Formen in den Massenprodukten suchten, beriefen sich Künstler des Nouveau Réalisme, wie Arman, Daniel Spoerri und Pop-Art Künstler wiederum auf Duchamp, dem es ursprünglich nicht um eine Ästhetisierung der Alltagsobjekte gegangen war.²⁵¹ Diese Entwicklung hatte großen Anteil an der in den folgenden Jahren erneut aufflammenden Popularität der Ready-mades.²⁵²

Auch die Ende der 60er Jahre auf die Pop Art folgenden Konzept-Künstler mit Künstlern wie z.B. Joseph Kosuth oder Lawrence Weiner sahen in Duchamp einen Vorreiter ihrer künstlerischen Vorgehensweise.²⁵³ Duchamp wollte weg von

²⁴⁹ Ebd., S. 70.

²⁵⁰ Breton 1922, zitiert nach Daniels, Duchamp, 1992, S. 191.

²⁵¹ Johannes Meinhardt: Eine andere Moderne, in: Kunstforum international, 1993, Bd. 123, S. 172-176, hier S. 173, 174.

²⁵² Daniels, Duchamp, 1992, S. 222. Erstmalig wies Katherine Dreier, eine als Mäzenin für Duchamp engagierte Dame, in ihrer ersten Abhandlung über die Ready-mades auf die verborgene Schönheit dieser Objekte hin. Allerdings wurde sie von Duchamp selber dafür kritisiert, der ihr vorwarf, seine Absichten mißzuverstehen und die offensichtliche Ironie in seinen Werken zu übersehen., Daniels, 1992, S. 193, 194.

²⁵³ Vgl. Klaus Honnef: Concept Art, Köln 1971, S. 9. Siehe hierzu auch die folgende Stellungnahme von Duchamp, zitiert nach Meinhardt, Eine andere Moderne, a.a.O., S. 174: "Meine Malerei wurde konzeptionell, sie hatte also nur noch wenig mit der Netzhaut zu tun. Denn im Grunde ging es mir nur um einige wenige Ideen." Zum Zusammenhang von Duchamp und der Konzeptuellen Kunst siehe ferner Thierry De Duve: Kant nach Duchamp, in: Kunstforum, 1989, Bd. 100, S. 187-206.

der rein visuellen Ästhetik und sah in seiner Kunst eher die Formulierung einer neuen Kunsttheorie. Erstmals hatte ein Künstler die Funktion der Kunst mit dem ihr zugrunde liegenden Anschauungsprinzip thematisiert und in Frage gestellt. Eben dieses retinale Anschauungsprinzip stellten auch Künstler der Konzeptuellen Kunst in Frage, in dem sie unter Einbeziehung philosophischer und technologischer Erkenntnisse die visuelle Abbildung in ihrer Informationsbegrenztheit vorführten.²⁵⁴ Am Beispiel der Ready-mades wird deutlich, daß kunstgeschichtliche Prozesse eine Eigendynamik entwickeln können. So wird durch die Rezeption bzw. Nichtrezeption eines Werkes eine Veränderung der Deutung möglich. Duchamp selber kam zu dem Schluß, daß der Betrachter die Kunst „macht“.²⁵⁵

„Und das bringt mich dazu zu sagen, daß ein Werk vollständig von denjenigen gemacht wird, die es betrachten oder es lesen und die es, durch ihren Beifall oder sogar durch ihre Verwerfung, überdauern lassen.“²⁵⁶

Als Duchamp die ersten Objekte kaufte, hatte er erklärtermaßen nicht die Absicht, aus diesen Kunst zu machen. Solange er diese Objekte in seinen Privaträumen aufbewahrte und niemand außer ihm sie wahrnahm, gehörten sie zum allgemeinen Hausinventar wie jedes andere Möbel auch. Duchamp suchte etwas Neues - „Werke, die keine Kunst sind“. Breton hat in seiner Definition von Ready-mades auf einen wichtigen Aspekt hingewiesen: „Vorfabrizierte Objekte, die die Würde eines Kunstwerks erlangt haben durch die Wahl des Künstlers“.²⁵⁷ Ein wichtiges wie banal klingendes Kriterium dafür, daß aus einem normalen Gegenstand ein Kunstwerk wird, ist seine öffentliche Präsentation, d.h. durch seine Ausstellung in einer Galerie oder einem Museum findet ein Ding Eingang in den Kunstkontext.²⁵⁸ Duchamp schuf ein Ready-made, indem er einen Gegenstand auswählte und diesen innerhalb des institutionellen Rahmens 'Kunst'

²⁵⁴ Vgl. De Duve, Kant nach Duchamp, a.a.O., S. 187f.

²⁵⁵ Daniels, Duchamp, 1992, S. 205.

²⁵⁶ Zitiert nach Ebd., S. 2; siehe ähnliche Äußerungen in: Serge Stauffer: Marcel Duchamp, Ready-made!, Zürich 1973, S 15.

²⁵⁷ André Breton, zitiert nach Daniels, Duchamp, 1992, S. 197.

²⁵⁸ Ebd., S. 166f.

präsentierte. Da er etwas Neues jenseits des traditionellen Kunstverständnisses schaffen wollte, also etwas, das sich der Beurteilung schön/häßlich entzog, suchte er willkürlich Gegenstände aus, die er für absolut neutral und indifferent hielt. Durch die Art und Weise, einen Gegenstand zu präsentieren, wie z.B. die Umkehrung des Urinoirs oder die Montage des Fahrrades auf einen Schemel, negierte er die ursprünglich zugewiesene Funktion und schuf eine neue Wahrnehmungsebene. Der Betrachter wird durch die veränderte Aufstellung zur Reflexion von neuen Bedeutungsebenen angehalten. Johannes Meinhardt spricht von einer „Nötigung zur Reflexion“ und einer „Wahrnehmungsfalle“. Ein alltäglicher Gegenstand okkupiert im Kunstkontext den Platz eines Kunstwerkes und macht damit auf die ästhetische Wahrnehmungserfahrung des Betrachters aufmerksam, der es gewohnt ist, ein Kunstwerk in einem musealen Raum zu sehen und nicht einen Gegenstand aus dem Kaufhaus.²⁵⁹ Dies ist ein weiteres Kriterium des traditionellen Kunstbegriffes, welches Duchamp mit seinen serienmäßig produzierten Gegenständen aus der Warenwelt aufgreift und abweist. Indem er sich eines vorgefertigten Objektes bedient, negiert er die traditionell geforderte Authentizität und Originalität des Künstlers. Seine zusätzliche Signatur des Objektes macht die Verwirrung perfekt. Der Künstler als Schöpfer seines Kunstwerkes wird damit radikal in Frage gestellt. Die Signatur des Künstlers erhebt das simple Serienprodukt gleichwohl in den Kunstkontext.²⁶⁰ Duchamp arbeitet mit Widersprüchen und Paradoxien und bezog in diese Vorgehensweise auch die Titel der Ready-mades ein, die augenscheinlich in keinem Zusammenhang zu den Objekten stehen.²⁶¹ Duchamp hat mit seiner Auswahl eines industriell hergestellten Objektes den Weg begründet für die nachfolgenden Kleidungskunstwerke, die aus vorgefertigter Kleidung bestehen oder diese integrieren. Wenn auch die Intentionen der zeitgenössischen Künstler in sehr

²⁵⁹ Meinhardt, Eine andere Moderne, a.a.O., S. 172.

²⁶⁰ "Damit wird die Vorstellung vom Wesen der Kunst, wie sie sich seit der Renaissance herausgebildet hat, als individuelles Schaffen einmaliger Werke provokatorisch in Frage gestellt.", Bürger, Theorie der Avantgarde, 1974, S. 77. Hinzu kommt die von Duchamp selbst initiierte Austauschbarkeit der Ready-made-Objekte, die teilweise bis zu den 30er Jahren verloren gegangen oder zerstört worden waren und welche er einfach durch ein Replik ersetzte. Vgl. Daniels, Duchamp, 1992, S. 203.

vielfältige Richtungen gehen, so besteht erst seit seinen Ready-mades die Möglichkeit, in einer solchen Form mit Kleidung umzugehen. Seit diesem Zeitpunkt konnte die Kleidung, unabhängig von ihrer Alltagsfunktion, als Kunstmittel eingesetzt werden.

Bis heute ist die Diskussion um die Ready-mades und ihre Bedeutung für die Kunst des 20. Jahrhunderts noch nicht abgeschlossen. So heißt z.B. eine Kunstreihe des Bonner Kunstvereins, in der auch Wiebke Siem und Andreas Exner ausgestellt haben, die „Urenkel Duchamps“.²⁶² Im Ergebnis lässt sich daher feststellen, daß der künstlerische Einfluß Duchamps auf die nachfolgenden Künstlergenerationen weiterwirkt und sein Werk für eine bis heute anhaltende Rezeption offen ist.

3.5 Mode und die künstlerische Avantgarde

Konnten die Vertreter der Avantgarde im allgemeinen mit ihren gesamt-künstlerischen Konzepten wenig Einfluß auf die Bekleidungsmode nehmen²⁶³, so fanden einige unter ihnen im Paris der 20er und 30er Jahre eine Möglichkeit, in diesem Bereich mitzuwirken. Auch politische und wirtschaftliche Gründe spielten eine Rolle, warum sie sich als Mitarbeiter in den großen Modehäusern anstellen ließen. Ihre künstlerischen Ideale einer Abschaffung der Mode und ihrer Wechsel mußten sie dabei zwangsläufig aus dem Blick verlieren.

Von den italienischen Künstlern ist wohl Thyra als einer der erfolgreichsten in der Modebranche zu nennen. Seine den künstlerischen Idealen einer Einheitskleidung entsprechenden *tuta* hatte zwar Erfolg als Schnittmuster, fand aber - wie schon erwähnt - nicht den Weg in die Produktion. Nach seiner Rückkehr aus den Vereinigten Staaten, wo er Naturwissenschaften studiert hatte, arbeitete

²⁶¹ Meinhardt, Eine andere Moderne, a.a.O., S. 175.

²⁶² Katalog Wiebke Siem, Projektreihe Duchamps Urenkel, Kunstverein Bonn 1996; siehe auch Ulrich Loock über Andreas Exner, Hose Rock Jacke Malerei, in: artist, Kunstmagazin, 1996, H. 26, S. 4-7.

Thayaht vorwiegend im angewandten Bereich. Zwischen 1921 und 1925 entwarf er als Angestellter für das Modehaus von Madeleine Vionnet in Paris deren Logo und eine Reihe von Kleidermodellen, die als Haute Couture dem Stil des Hauses verbunden blieb.²⁶⁴ Bis 1940, als sich Thayaht aus der künstlerischen Tätigkeit zurückzog, galt sein größtes Anliegen einer Reformierung und Anhebung der italienischen Kleidermode, die er von dem alles beherrschenden französischen Modediktat befreien wollte. Solange er als freischaffender Künstler arbeitete, standen für ihn Funktionalität und die Befreiung von der Mode im Vordergrund.²⁶⁵ Sofern sich auch andere italienische Künstler in Paris zur Mitarbeit in der Mode niederließen, kehrten sie alsbald doch wieder in ihr Heimatland zurück.

Anders stellte sich die Situation für die russischen Künstler dar. Die nach Paris gekommenen russischen Künstler erfreuten sich aufgrund ihrer fundierten handwerklichen Kenntnisse als Mitarbeiter der Modefirmen einer großen Beliebtheit. Da es für sie in Rußland kaum Gelegenheiten gab, ihre künstlerischen und handwerklichen Fähigkeiten in den Dienst einer freien Bekleidungswirtschaft zu stellen, ließen sich Künstler und Künstlerinnen wie z.B. Natalja Gontscharowa (1881-1962), Ilja Zdanewitsch, genannt Iliazd (1894-1975) und Pawel Mansurow (1896-1983) in Paris nieder.²⁶⁶ Natalja Gontscharowa hatte ihre künstlerische Ausbildung an der Moskauer Akademie erhalten. Während sie in Deutschland an verschiedenen Ausstellungen u.a. des Blauen Reiters in München und am Ersten Deutschen Herbstsalon der Galerie *Der Sturm* teilnahm und zusammen mit ihrem Mann Michail Larionow 1913 das Manifest des Rayonismus und des Futurismus verfaßte, arbeitete sie schon an Entwürfen für das Moskauer Modehaus Lamanova und an Bühnenentwürfen für das Ballett Russe von

²⁶³ Guillaume, Die Ästhetik der neuen Kleidung, a.a.O., S. 18.

²⁶⁴ Viviana Benhamou: Ernesto Thayaht: Neue Perspektiven, in: Katalog Künstler ziehen an, Dortmund 1998, S. 90-98, hier S. 92f.

²⁶⁵ Benhamou, Thayaht, a.a.O, S. 94ff.

²⁶⁶ Valérie Guillaume: Die russischen Künstler in Paris, in: Katalog Künstler ziehen an, Dortmund 1998, S. 100-113, hier S. 100.

Diaghilew.²⁶⁷ Als sie 1915 nach Paris kam, um sich dort niederzulassen, bekam sie durch ihn erste Kontakte zu Kunst- und Modekreisen. Noch bevor Sonia Delaunay in Paris mit ihrer Mode Erfolg hatte, entwarf Gontscharowa 1922 Modelle für den Modesalon Myrbor.²⁶⁸ Viele der russischen Künstler und Künstlerinnen haben sich selbständig gemacht, aber nur wenige waren so erfolgreich wie Sonia Delaunay. Sie beschäftigte eine Reihe von russischen Künstlerkollegen, darunter auch Iliasz, der ab 1921 für sie arbeitete.²⁶⁹ Ab 1927 wurde Iliasz leitender Mitarbeiter von Gabrielle Chanel. Er entwarf Stoffe und übernahm die Organisation und Leitung ihrer Fabriken und Filialen.²⁷⁰ Für die Verbesserung der Herstellung von Jersey erfand Iliasz eine sogenannte „Große Raschelmaschine“, mit der er die kaukasische Webtechnik an einen mechanischen Webstuhl anpasste, um eine Verbesserung der Elastizität von Wirkware zu erzielen.²⁷¹ 1933 verließ Iliasz aus persönlichen Gründen das Haus Chanel. Das aufstrebende Modezentrum Paris und vor allem die 1925 stattfindende „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ waren Treffpunkt und Anziehungspunkt für viele europäische Künstler. Hier fand ein gegenseitiger Austausch von künstlerischen und modischen Idealen statt. Was für die meisten der europäischen Künstler nur ein kurzes Intermezzo bedeutete, nutzten die russischen Künstler, um in Paris sesshaft zu werden.

3.5.1 Sonia Delaunay

Im Gegensatz zu den Künstlern und Künstlerinnen der russischen Avantgarde, deren Entwürfe keinen großen Anklang in der aktuellen Kleidermode gefunden hatten, konnte sich Sonia Delaunay als erste avantgardistische Künstlerin im Gebrauchsgüterbereich - speziell in der Kleidung - eine gewisse Aufmerksamkeit verschaffen.

²⁶⁷ Ebd., S. 108.

²⁶⁸ Ebd., S. 108f.

²⁶⁹ P.B. für Société Chanel: Gabrielle Chanel und die russische Avantgarde, in: Katalog Künstler ziehen an, Dortmund 1998, S. 120-122, hier S. 120.

²⁷⁰ Ebd., S. 120f.

²⁷¹ Ebd., S. 121.

Sonia Delaunay (1885-1979) wurde als Sonia Terk in der Ukraine geboren und wuchs in St. Petersburg auf. In Deutschland absolvierte sie ein Studium an der Karlsruher Kunstakademie und ging dann 1905 nach Paris, wo sie vor Ort die künstlerischen Avantgardebewegungen der Fauves und Kubisten miterlebte. 1910 heiratete sie den Maler Robert Delaunay. Unter dem Einfluß des Kubismus erforschten beide die Kraft der Farbe und Bewegung in der Malerei.²⁷²

Robert Delaunay ist der Hauptvertreter eines Stils, den Apollinaire als „orphistischen Kubismus“ bezeichnete. Sein Anliegen galt der Darstellung von Bewegung und Dynamik mit den Mitteln der Farbe. Dabei versuchte er, eine Verbindung zwischen dem von Picasso und Braque vertretenen „analytischen Kubismus“ und den impressionistischen Farbtheorien zu schaffen.²⁷³ Rückgreifend auf die Erkenntnis der Kubisten, daß die Farbe Form und Inhalt zugleich bestimmt, nahm Delaunay sie in ihrer eigenständigen Wirkung auf setzte bewußt die Wechselwirkung verschiedener Farbflächen ein - im Gegensatz zu Picasso und Braque, die in ihren kubistischen „Papiers collés“ die Wirkung der Farbe minimieren wollten.²⁷⁴ Ähnlich wie die Futuristen gelangte Delaunay zu einer Simultaneität, die er im Bereich der Malerei mit Hilfe von Farbkontrasten herstellte. Diese Simultankontraste legte er seinen Untersuchungen zugrunde und stellte hiervon ausgehend die Forderung nach einer Ausweitung des Simultankontrastes auf sämtliche Lebensbereiche auf.²⁷⁵

Sonia Delaunay verfolgte in vielen Studien ebenfalls das Anliegen, Bewegung und Dynamik mit Hilfe von Farbkontrasten zu erzielen. Ihr Weg führte sie neben der

²⁷² Hajo Düchting: Robert und Sonia Delaunay, Triumph der Farbe, Köln 1993, S. 90f.

²⁷³ Vgl. Ebd., S. 35. Delaunay schuf eine Verbindung von einer denkerischen Methode, wie dem analytischen Kubismus und einer empirisch-wissenschaftlichen Methode, wie den Farbexperimenten der Impressionisten.

²⁷⁴ Siehe Johannes Langner: Der Kubismus, in: G. C. Argan, Kunst des 20. Jahrhunderts, 1985, S. 176-180, hier S. 179f.

²⁷⁵ Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 52. In der Forderung, die Malerei der Farbkontraste auf alle Lebensbereiche zu übertragen, liegt die Nähe der Delaunays zu den Futuristen, welche

Malerei zur Produktion von Gebrauchsgegenständen, darunter Möbeln, Bucheinbänden oder Autos, vor allem aber Kleidungsstücken, auf die sie den Simultangedanken erstmals konsequent übertrug.²⁷⁶ Zuerst begann sie damit, für befreundete Dichter Bucheinbände mit farbigen Collagen zu gestalten oder etwa den Text eines Gedichtes von Blaise Cendrars mit Farbrhythmen zu begleiten, sodaß man Text und Farben simultan betrachten konnte.²⁷⁷ In einem ihrer malerischen Hauptwerke, dem Gemälde *Bal Bullier* von 1913, das den Namen eines Tanzlokals trägt, in dem sich allwöchentlich Pariser Künstlerkreise trafen, fängt Sonia Delaunay in offenen, rhythmischen Farbflächen die Bewegungs- und Lichtsituation der tanzenden Paare.²⁷⁸ Bei einem ihrer Besuche 1913 im „Bal Bullier“ trug sie ihr erstes selbstgeschneidertes „Simultan-Kleid“ und wurde von ihrem gleichfalls simultanistisch gekleideten Ehemann begleitet. Ihr Auftreten in der Öffentlichkeit mit dieser eigens gestalteten Kleidung war Ausdruck eines ganzheitlichen künstlerischen Farbkonzeptes und erregte in Paris großes Aufsehen.²⁷⁹ Guillaume Apollinaire liefert eine genaue Beschreibung von diesem Auftritt des Künstlerpaares:

„Robert erschien in einem „violetten Jackett, leigefarbener Weste und dunkler Hose“ bzw. in einem „roten Mantel mit blauem Kragen, roten Socken, gelb-schwarzen Schuhen, schwarzer Hose, grünem Jackett, himmelblauer Weste und einer winzigen Krawatte“; Sonia trug ein „violettes Kostüm mit einem langen violett-grünem Gürtel und unter der Jacke ein Oberteil aus Stoffstreifen in lebhaften, zarten und verblichenen Farben, einer Mischung von Altrosa, Orange, Nattierblau und Scharlachrot“.²⁸⁰

Während Robert Delaunay seine Farbkontraststudien auf kontrastierende Kreisflächen zu seiner „Simultanscheibe“ erweiterte, setzte Sonia Delaunay ihre

ebenfalls ihr künstlerisches Prinzip der Simultaneität auf alle Bereiche angewandt sehen wollten.

²⁷⁶ Diana Freeland: Foreword, in: George Braziller (Hrsg.): Sonia Delaunay, Art into Fashion, 2. Aufl. New York 1994, S. 8.

²⁷⁷ Diane Waldman: Collage und Objektkunst, 1993, S. 51.

²⁷⁸ Düchting, Robert und Sonia Delaunay, 1993, S. 42f.

²⁷⁹ Ebd., S. 43. Der Forderung nach einem lebbareren ganzheitlichen Konzept beruhend auf Farbkontrasten, kamen die Delaunays auch mit ihrer eigenen Person nach, in dem sie sich in der Öffentlichkeit und im Privatleben mit Kleidern und Dingen umgaben, die ihr künstlerisches Prinzip zum Ausdruck brachten.

²⁸⁰ Zitiert nach: Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 52.

Erkenntnisse weiterhin außerhalb der Leinwand im Objektbereich ein. Auf dem von Herwarth Walden in Berlin 1913 initiierten „Ersten Deutschen Herbstsalon“, einer Ausstellung, die die aktuellen Kunsttendenzen der Kubisten, Futuristen und Simultanisten zeigen sollte, wurden die Kreisformenbilder von Robert Delaunay und die von Sonia Delaunay farbig bemalten Bucheinbände, Lampenschirme und anderen Gegenstände ausgestellt.²⁸¹ In dem Gedanken, die simultanistische Farbgebung auf alle Lebensbereiche auszuweiten, widmete sich Sonia Delaunay besonders der Kleidung und dem Theaterkostüm.

Während des Ersten Weltkrieges zog das Ehepaar 1914 nach Spanien und ließ sich bis 1920 in Madrid nieder, wo Sonia Delaunay die „Casa Sonia“ eröffnete, eine Boutique für Kunsthandwerk und Mode, in der sie mit großem Erfolg Kleidung und Accessoires verkaufte.²⁸² (Abb. 5) Gleichzeitig entwarf sie Kostüme und Bühnenbilder für verschiedene Theater- und Tanzaufführungen. Unter anderem erhielt sie 1918 Aufträge von dem russischen Choreographen Serge Diaghilew, die Kostüme und das Bühnenbild zu dessen Opern „Kleopatra“ und „Aida“ zu entwerfen.²⁸³ Diaghilew hatte sich schon 1909 mit seinem „Ballett Russe“ und seinem damaligen Bühnenbildner Léon Bakst in Paris einen Namen gemacht und durch seine orientalischen Darbietungen den Pariser Couturier Paul Poiret zu neuen Gewändern inspiriert.²⁸⁴ Mit diesen Aktivitäten wurde Sonia Delaunay in den avantgardistischen Kreisen bekannt, und sie hatte die Möglichkeit, sich so ihren Lebensunterhalt zu finanzieren.

1921 kehrten die Delaunays nach Paris zurück wo sie die Kontakte zu den Dichtern der Avantgarde pflegten. Tristan Tzara, ein Begründer der Dadaisten,

²⁸¹ "Der Simultanismus in der Farbe erschafft eine totale, formale Konstruktion ästhetisch in allen Bereichen wirksam: Möbelindustrie, Kleiderentwürfe, Bucheinbände, Plakatkunst, Bildhauerei usw.". Düchting, Robert und Sonia Delaunay, 1993, S. 46.

²⁸² Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 53. Inwieweit finanzielle Gründe für die kommerzielle Vermarktung ihrer Produkte eine Rolle gespielt haben, läßt sich heute nur vermuten. Stern sieht in den finanziellen Problemen der Delaunays einen Grund dafür, daß Sonia Delaunay in Madrid für eine reiche Klientel Kleider und Accessoires anfertigte.

²⁸³ Düchting, Robert und Sonia Delaunay, 1993, S. 52.

²⁸⁴ Ley, Paul Poiret, a.a.O., S. 415.

gehörte zum engen Freundeskreis. Die Dadaisten beschworen ebenfalls die Simultaneität und die Einheit von Literatur, Musik und Kunst. Sonia Delaunay entwarf in dieser Zeit die „robes-poèmes“, Simultankleider, auf die sie die Gedichte der Literatenfreunde aufdrucken ließ.²⁸⁵ Hiermit erweiterte sie die Gedichte der Dadaisten um das Element der Bewegung. Für Tristan Tzara übernahm sie die Gestaltung der Kostüme zu seinem dadaistischen Stück *Le coeur à gaze*.²⁸⁶ Die vielen Skizzen und Entwürfe für Tanzaufführungen zeugen davon, daß Sonia Delaunay ein besonderes Interesse an der Umsetzung der Bewegung in einen entsprechenden Farbrhythmus verfolgte.²⁸⁷ Die Bewegung des Tanzes dynamisierte die in spannungsreiche Verbindung gesetzten Farbflächen auf den Kostümen zusätzlich.

In Paris arbeitete Sonia Delaunay weiter an Kleidungsstücken, die sie mit einer simultanen Farbigkeit überzog. Hier entstanden Simultanwesten, Simultanschals und andere Accessoires. Von einer Lyoner Seidenfabrik erhielt sie 1923 einen ersten Auftrag, Stoffe zu entwerfen. Wenig später übernahm sie selber die Leitung zur Herstellung von Stoffen und bestickten Wollmänteln, von denen ein Exemplar von der Filmschauspielerin Gloria Swanson getragen wurde.²⁸⁸ Delaunays Erfolg in Paris war so groß, daß Joseph Deltail zu ihren Ehren im Jahr 1924 unter dem Motto „La mode qui vient“ ein Fest in Form einer Modenschau mit gleichzeitigen Gedichtvorlesungen organisierte.²⁸⁹ Gemeinsam mit dem Couturier Jacques Heim stellte sie 1925 auf der „Exposition internationale des arts décoratifs“ die „Ateliers simultanés“ aus. Hierbei handelte es sich um Kleidermodelle aus einer Kombination von Stoffen, Pelzen und Metall, auf denen Farben in Simultankontrasten wirkten und deren haptisches Material eine zusätzliche Innovation bedeutete. Die Weltwirtschaftskrise von 1929 zwang Sonia Delaunay zur Schließung der „Ateliers simultanés“. Von nun an wandte sie sich wieder

²⁸⁵ Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 53.

²⁸⁶ Düchting, Robert und Sonia Delaunay, 1993, S. 55, 56.

²⁸⁷ Ebd., S. 56.

²⁸⁸ Marina Schneede: Sonia Delaunay, in: Katalog Anziehungskräfte, München 1987, S. 98-100. hier S. 100.

ausschließlich der Malerei zu.²⁹⁰ Auf Einladung hielt sie 1927 an der Pariser Sorbonne einen Vortrag über „Den Einfluß der Malerei auf die Kunst“. Sie verwies darin auf den Einfluß hin, den die Malerei ihrer Ansicht nach auf die Mode nehme. In ihren Ausführungen ging sie besonders auf die systematische Farbforschung der Impressionisten ein, deren Erkenntnisse, wie etwa die optische Durchmischung der Farben, sie als Grundlage Cézannes und später des Orphismus von Robert Delaunay ansah. Weiterhin referierte Sonia Delaunay über die Möglichkeiten der künstlerischen Einflußnahme auf die Stoffgestaltung und Mode im Hinblick auf die veränderten Bedürfnisse der sogenannten „Neuen Frau“. Anschließend erläuterte sie ihre eigene Erfindung - eine gleichzeitige Herstellung von Schnitt und Muster. In dieser Erfindung zeigte sich Sonia Delaunays Einstellung, keinerlei Unterschiede zwischen Handwerk und Malerei aufkommen zu lassen, da sie das Kunsthandwerk als eine „natürliche Fortsetzung der gleichen Ideen ansah.“²⁹¹

„Der Schnittmuster-Stoff. Der Schnitt des Kleides wurde gleichzeitig mit seinem Muster entworfen. Danach wurden der Schnitt und das entsprechende Muster gleichzeitig auf den Stoff gedruckt. Somit ist dies die erste Zusammenarbeit zwischen einem Modellentwerfer und einem Stoffdesigner.“²⁹²

Delaunays Anliegen war es nicht, sich mit ihren Kreationen der Mode zu unterwerfen; im Gegenteil lag ihr eher an der Zeitlosigkeit ihrer Modelle: „Geometrische Muster werden nie aus der Mode kommen, weil sie nie Mode waren, nur als schlechte Interpretationen von Kopisten und kleinen Dekorateuren wurden sie zum modischen Zierwerk.“²⁹³ Sonia Delaunay nimmt in dieser Hinsicht mit ihrem Werk eine Sonderstellung ein. Sie hat ihre in der Malerei erforschten Farbtheorien nicht nur auf die Leinwand, sondern auch auf andere Bildträger übertragen. Indem sie ihre Malerei auf Alltagsgegenstände wie Möbel, Lampen, Kleidung, Accessoires und sogar einmal auf ein Auto übertrug, überschritt sie die

²⁸⁹ Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 54.

²⁹⁰ Ebd., S. 54.

²⁹¹ Ebd., S. 53.

²⁹² Sonia Delaunay: Der Einfluß der Malerei auf die Mode, in: Katalog Gegen den Strich, Lausanne/ Zürich 1992, S. 145-147, hier S. 147.

traditionellen Grenzen der Malerei. Damit rückte Sonia Delaunay - wie schon die Futuristen - mit ihren Zielen in die Nähe der Forderungen von Henry van de Velde und anderen Künstlern der Reformbewegung, die auf der Suche nach einer künstlerischen, von der Mode unabhängigen Kleidung waren. Im Gegensatz zu deren Ambitionen, eine Form zu finden, die den funktionalen und ästhetischen Bedürfnissen gerecht werden konnte, veränderte Sonia Delaunay die Form nicht, sondern bediente sich schon vorproduzierter Produkte, oder entlehnte die Kleiderformen den zeitgenössischen, von den Modeschöpfern entworfenen Modellen, die sie mit ihren Farbmalereien überzog.²⁹⁴

„Die Mode von heute interessierte uns nicht, ich versuchte nicht, neue Schnittformen zu finden, sondern wollte die Kleiderkunst fröhlicher machen und beleben, indem ich neue Materialien als Farbträger einer breiten Palette verwendete.“²⁹⁵

Mit der grundsätzlichen Eignung der Kleidung durch die Bewegung des Trägers die intendierte Bewegung und Dynamik zu steigern, läßt sich auch Delaunays Vorliebe für tänzerische Bühnen- und Kostümentwürfe begründen. Allein durch Farbe sollte die umrissene Linie des Schnittes aus ihrer Starrheit überwunden werden, um in Bewegung zu kommen. Diese aus dem Orphismus entlehnte Erkenntnis, daß Farbe zugleich Form und Inhalt bestimmen kann, erweitert Sonia Delaunay in eine Dreidimensionalität, indem sie eine gleichzeitige Herstellung von Form bzw. Schnitt und Muster anstrebt.

Um die Bedeutung von Sonia Delaunay im Kleidungs- und Modebereich bewerten zu können, ist es notwendig, die tonangebenden zeitgenössischen

²⁹³ Ebd., S. 147.

²⁹⁴ "Herr und Frau Delaunay sind Wegbereiter. Sie belasten sich nicht mit der Imitation vergangener Moden, und da sie auf der Höhe der Zeit sein wollen versuchen sie gar nicht die Form des Kleiderschnittes zu erneuern und so der zeitgenössischen Mode zu folgen, sondern sie versuchen dadurch Einfluß zu nehmen, daß sie neue, in ihrer Farbgebung unendlich variierte Materialien verwenden," Guillaume Apollinaire: Die Kleiderreform, übersetzt nach: Guillaume Apollinaire: "Revue de la quinzaine", Mercure de France, 1. Januar 1914, S. 219 - 220, hier zitiert nach: Katalog Gegen den Strich, Lausanne/ Zürich 1992, S. 141.

²⁹⁵ Sonia Delaunay, Der Einfluß der Malerei auf die Mode, in: Katalog Gegen den Strich, Lausanne/ Zürich 1992, S. 146.

Modeschöpfer und deren Verhältnis zu den Künstlern genauer zu betrachten. In Paris hatten die Reformbestrebungen der bildenden Künstler weniger Aufsehen erregt und wesentlich weniger Einfluß auf die Kleidung und Mode geltend gemacht als in Deutschland und Österreich.²⁹⁶ Die Haute Couture bestimmte die Mode, und eine Zusammenarbeit von Künstlern und Couturiers beschränkte sich weitgehend auf die Anfertigung von Stoffentwürfen oder Modeillustrationen. Die Durchsetzung des von den Reformern geforderten Reformkleides ohne Korsett schaffte der Modeschöpfer Paul Poiret, der in Paris schon vor dem Ersten Weltkrieg mit seinen extravaganten, häufig orientalisches wirkenden Modellen für Aufsehen gesorgt hatte. Nach dem Krieg konnte er mit seinen immer noch aufwendigen Kleiderentwürfen nicht mehr an seine Erfolge anknüpfen, da sich neben den Bedürfnissen der Frauen auch die ökonomischen Verhältnisse wesentlich verändert hatten.²⁹⁷ Seit dem Krieg standen die Frauen immer häufiger im Berufsleben. Sie waren daher selbständiger geworden und verlangten deshalb nach bequemer und einfacher Kleidung. Diesem Bedürfnis, eine Kleidung für die sogenannte „Neue Frau“ zu entwerfen, war die Modemacherin Coco Chanel mit ihren nach dem Ersten Weltkrieg berühmt gewordenen zweiteiligen Kostümen nachgekommen. Sie gab der weiblichen Kleidung eine funktionale und sachliche Note.²⁹⁸ Sonia Delaunay verkörperte als Künstlerin in ihrem Auftreten eine moderne Frau, die berufstätig war und bequeme Kleidung bevorzugte. Ihre eigene und diejenige Kleidung, die sie schneiderte, entlehnte sie diesen neuen Tendenzen in der Mode.

Vergleicht man Sonia Delaunays Kleidung mit derjenigen einer zeitgenössischen Modeschöpferin wie Coco Chanel, so liegt ungeachtet dessen ein grundlegender Unterschied in der Käuferklientel und der Art der Rezeption vor. Coco Chanel kam aus der Modebranche. Ihre Absicht war es, die zeitgenössische

²⁹⁶ Stern, Gegen den Strich, a.a.O., S. 52.

²⁹⁷ Ley, Poiret, a.a.O., S. 416f.

²⁹⁸ Waidenschlager, Schrittmacher des sozialen Wandels, a.a.O., S. 14f.

Frauenkleidung zu verändern und eine Mode mit möglichst großer Breitenwirkung zu begründen.²⁹⁹

Die simultanfarbene Kleidung von Sonia Delaunay entstand im Kunstkontext. Sie war als Malerin bekannt und trat zuerst mit Bildern an die Öffentlichkeit. Delaunay stellte die Kleider auf Ausstellungen für angewandte Kunst aus - wie z.B. auf der Pariser „Exposition Internationale des Arts Décoratifs“ von 1925. Sie machte keinen Unterschied zwischen bildender Kunst und angewandter Kunst. Anschließend präsentierte sie die Kleiderentwürfe in der eigenen Boutique „Ateliers simultanés“ zum Verkauf. In dieser Zeit, als sie ihre Kleidung in Modegeschäften wie eine Modeschöpferin verkaufen konnte, trat sie in den Mode- bzw. Wirtschaftskontext und in Konkurrenz zu den anerkannten Modefirmen. Heute werden die noch erhaltenen Kleidungsstücke zusammen mit ihrem Gesamtwerk im Kunstkontext rezipiert. Und auch die Käuferklientel, die sich für Sonia Delaunays Kleiderentwürfe interessierte und sich diese, meist einzelnen und aufwendigen Stücke leisten konnte, entstammte sicherlich einer privilegierten Bevölkerungsschicht. Demnach blieb Delaunays Anliegen, mit ihrer Gestaltung von Kleidung und Alltagsgegenständen eine positive Wirkung auf die Menschen ausüben zu können, auf eine kleine wohlhabende Gruppe beschränkt.

Das Œuvre Sonia Delaunays entstand unter dem Einfluß der Avantgardebewegungen, die seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts nach einer Einheit von Kunst und Leben strebten und die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Kunsthandwerk forderten. Als Malerin suchte sie ihre Intentionen von der Zweidimensionalität in die Dreidimensionalität zu erweitern und übertrug ihre in der Malerei gewonnen Erkenntnisse auf den Objektbereich. Damit schloss sie sich anderen Künstlern ihrer Zeit an, die, wie Picasso und Braque oder auch Duchamp, auf unterschiedlichste Art und Weise die engen traditionellen Grenzen der Malerei zu überwinden suchten. Ihr Erfolg und ihre Einflußnahme auf den Bereich der Kleidung in den zwanziger Jahren ist unbestritten. Sonia Delaunay ist

²⁹⁹ Loschek, Kostüm- und Modelexikon, 1994, S. 488f.

als 'Grenzgängerin' zu bezeichnen, wenngleich ihr Ausgangspunkt und der Schwerpunkt ihres Anliegens in der Kunst lagen. Sie hat die Farberkenntnisse des Orphismus auf bestehende Kleidungsformen übertragen. Anders als Modeschöpfern ging es ihr dabei nicht um immer neu zu entwerfende Mode, sondern um ein allumfassendes Organisationsprinzip, das sie in der Kunst angelegt sah.

4. Kleidung im Surrealismus

Anders als die Dadaisten, die sich durch destruktives und nihilistisches Auftreten gegen die Autonomie der Kunst auflehnten, vertrat der Dichter André Breton zusammen mit anderen Vertretern des Surrealismus eine romantische Einstellung: Sie erblickten in der Erforschung des Unbewußten, in der Anwendung sogenannter automatischer Verfahren, die jegliche Vernunftkontrolle ausschließen sollten, und in der Einbeziehung des Zufalls neue Möglichkeiten, zu einer Identität von Kunst und Leben zu gelangen.³⁰⁰ Ein Ziel der Surrealisten war es, unter Berufung auf die Psychoanalyse Freuds durch Auflösung der Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit zu einer „Über-Wirklichkeit“ zu gelangen, die die Welt als Ganzes erfahrbar machen sollte.³⁰¹ Dabei galt Marcel Duchamp, wie bereits erwähnt, als großes Vorbild, da er durch seine Ready-mades gewohnte Kausal- und Funktionszusammenhänge in Frage gestellt und die Darstellung seines Glasgemäldes „Die Neuvermählte, von ihrem Junggesellen entkleidet“ mit Hilfe des Zufalls komponiert hatte.³⁰² Gleichwohl wurde der Surrealismus von vielen verschiedenartigen Künstlerpersönlichkeiten vertreten, so daß er sich nicht durch einen einheitlichen Stil auszeichnete, sondern eine breite Themen- und Stilpalette aufwies, und deren Gemeinsamkeit im wesentlichen darin bestand, im Kampf gegen jede Rationalität Einfluß auf die gesellschaftlichen Verhältnisse zu nehmen.

³⁰⁰ Vgl. Andreas Vowinckel: Surrealismus und Kunst 1919 bis 1925, Hildesheim 1989, S. XXIXf.

³⁰¹ Christa Murken-Altrogge/ Axel Hinrich Murken: Vom Expressionismus bis zur Soul and Body Art, Köln 1985, S. 106.

In der Stilvielfalt des Surrealismus war das Experiment mit verschiedenen Materialien und Techniken führend.³⁰³ Um Gewohnheiten zu durchbrechen, interessierten die Surrealisten Objekte jeder Art, die sie in bisher unbekanntem und unerwarteten Kombinationen zusammenfügten. Sie integrierten reale Alltagsobjekte in ihre Werke, negierten aber gleichzeitig den bekannten kausalen oder funktionalen Sinnzusammenhang.³⁰⁴ Da die Kleidung in der Verbindung zum menschlichen Körper häufig eine erotische Äußerung entstehen lässt, war sie für die surrealistischen Künstler von großem Interesse.³⁰⁵ Liebe, Erotik und Sexualität sind wichtige Themen, mit denen sich der Surrealismus sowohl in der Literatur als auch in den bildenden Künsten auseinandergesetzt hat. Bei Breton lassen sich immer wieder Aussagen über die Einheit der körperlichen und geistigen Liebe finden.³⁰⁶ Alltägliche und banale Objekte werden von den Surrealisten zusammen mit der Darstellung des menschlichen Körpers in der Malerei und Objektkunst in eine erotische Aura gebracht. Die Kleidung als Fetisch bietet sich dementsprechend als erotisches Objekt an.

In der surrealistischen Stilvielfalt lassen sich zwei Richtungen unterscheiden, zum einen die „abstrakte, formalistisch betonte Tendenz“, vertreten von Künstlern wie Hans Arp, Joan Miró und André Masson, die sich den Zufallsmoment zunutze machten, und zum anderen die Maler, wie z.B. Yves Tanguy, Salvador Dalí, Max Ernst und René Magritte, die sich auf erzählende Art und Weise der Absurdität der Ding- und Traumwelt widmeten.³⁰⁷ Ersteren ging es darum, durch Zufall und Automatismus zu einem unverfälschten subjektiven Schöpfungsakt (Sprache der Seele) zu gelangen, der außerhalb der Vernunftkontrolle steht. Die andere Gruppe suchte mit traditionellen malerischen Techniken die verborgenen Welten des Traumes oder der Halluzination in einer Überwirklichkeit mit der Welt der

³⁰² Daniels, Duchamp, 1992, S. 76f.

³⁰³ Günter Metken, Surrealismus, in: Argan, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1985, S. 239-245, hier S. 241.

³⁰⁴ Vgl. Heinrich Klotz: Kunst im 20. Jahrhundert, Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne, München 1994, S. 24.

³⁰⁵ Marina Schneede: Mode in der surrealistischen Kunst, in: Katalog Anziehungskräfte, München 1987, S. 365-369, hier S. 366.

³⁰⁶ Arturo Schwarz: Das surrealistische Liebeskonzept, in: ders. (Hrsg.): Die Surrealisten, Katalog, Kunsthalle Frankfurt a.M., Frankfurt 1989, S. 41-74, hier S. 42f.

Realität zu vereinen und dadurch die Wahrnehmungsgewohnheiten zu durchbrechen.³⁰⁸

Patrick Waldberg weist darauf hin, daß der revolutionäre Ursprung des Surrealismus wissenschaftlich oft zu wenig berücksichtigt werde. Dabei gehörten Losungen wie „Das Leben ändern“ (Rimbaud) und „Die Welt verändern“ (Marx) in den Jahren zwischen 1924 und 1933 durchaus zum surrealistischen Denken.³⁰⁹ In den Jahren nach 1938 läßt die politische Ausrichtung im Surrealismus deutlich nach. Dennoch scheint mir dies keine ausreichende Begründung dafür zu sein, den surrealistischen Kleidungsstücken allgemein einen utopischen und gesellschaftlich verändernden Impetus abzusprechen, wie es Valérie Guillaume unlängst vertreten hat.³¹⁰ Es ist festzustellen, daß die Surrealisten als erste avantgardistische Künstler sich nicht ablehnend der Mode gegenüber verhalten haben, wie es vorherige Kunstströmungen proklamierten. Dennoch wäre es zu kurzichtig, die Zusammenarbeit mit der Mode allein als 'modisches Phänomen' zu bewerten. Im Gegenteil könnte hier die These vertreten werden, daß Künstler wie Dali und Meret Oppenheim die Mode durchaus für ihre Belange nutzten, um diese mit ihren eigenen stilistischen Mitteln zu konfrontieren.

4.1 René Magritte

Sehr viel bewußter als die von den Surrealisten geforderte automatische Maltechnik komponierte der belgische Maler René Magritte (1898-1967) seine bildnerischen Alltagswelten, die durch ihre inhaltlichen Paradoxien eine mysteriöse Wirkung ausstrahlten.

René Magritte geriet während seiner Zeit in Paris zwischen 1927 und 1930 unter den Einfluß der Surrealisten, in deren wichtigsten Ausstellungen er bis 1940

³⁰⁷ Murken-Altrogge/ Murken, Expressionismus, 1985, S. 106f.

³⁰⁸ Siehe auch Enrico Crispolti: Surrealismus, von René Magritte bis Salvador Dalí, Herrsching 1988, S.9.

³⁰⁹ Siehe Patrick Waldberg: Der Surrealismus, 5. Aufl. Köln 1981, S. 16.

³¹⁰ Valérie Guillaume: Die Ästhetik der neuen Kleider, in: Katalog Künstler ziehen an, Dortmund 1998, S. 16-27, S. 20.

regelmäßig vertreten war.³¹¹ Ausgehend von den metaphorischen Bildwelten Giorgio de Chiricos verwirrte Magritte mit seinen Alltagsbildern selbstverständliche und optisch logische Sinneswahrnehmungen. Vertraute Gegenstände und Wirklichkeiten setzte er in unbekannte, dennoch in Ähnlichkeit zur Realität erscheinende Kausalzusammenhänge, wodurch seine Bilder eine verwirrend poetische Wirkung erzielten.³¹² Neben Landschaften, Tieren und menschlichen Darstellungen widmete sich Magritte in seinen Bildern besonders den Alltagsobjekten und Gebrauchsgegenständen und damit eben auch Kleidungsstücken.³¹³ In dem Gemälde *Le Modèle Rouge* von 1947 bildet Magritte ein Paar Schnürschuhe ab, die unterhalb der Schnürung in menschliche Füße übergehen.³¹⁴ Durch diese Anthropomorphisierung eines Gegenstandes will er auf die Macht der Konventionen aufmerksam machen.

„Das Problem der Schuhe zeigt, daß man die schlimmsten Dinge durch die Macht der Gewohnheit für ganz harmlos hält. Auf dem Bild *Le Modèle Rouge* erkennt man, daß die Verbindung von Schuh und menschlichem Fuß auf wahrhaft monströse Angewohnheiten zurückgeht ...“³¹⁵

Schuhe als Kunstobjekt oder als Teil eines solchen spielen in allen Variationen in der Kunst des 20. Jahrhundert bis heute eine große Rolle. Die gemalten Schnür- und Bauernschuhe von Vincent van Gogh Ende des 19. Jahrhunderts sind mittlerweile Standardwerke, auf die sich weitere Kunstwerke mit Schuhen beziehen.³¹⁶ Die Reihe setzt sich bis in die zeitgenössische Kunst fort, in der Schuhe unterschiedlichste Bedeutungen zugewiesen bekommen. Vor allem

³¹¹ Vgl. Argan, Kunst des 20. Jahrhunderts, 1985, S. 251.

³¹² Karl Ruhrberg: Revolte und Poesie, in: Ingo F. Walther (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1998, Bd. I, S. 119-160, hier S. 146.

³¹³ Über die "Rolle der Dinge" siehe Wieland Schmied: Das Mysterium des Sichtbaren, in: Katalog René Magritte, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1987, S. 13-18, hier S. 17f.

³¹⁴ Von diesem Bild malte Magritte seit 1935 ca. sechs, nur geringfügig voneinander abweichende Versionen, Claus Korte: A Propos Magritte, in: Michael Andritzky/ Günter Kämpf/ Vilma Link (Hrsg.): z. B. Schuhe, Vom bloßen Fuß zum Stöckelschuh, Eine Kulturgeschichte der Fußbekleidung, 3. Aufl. Gießen 1995, S. 220-223, hier S. 220.

³¹⁵ René Magritte: "La Ligne de Vie", Vortrag vom 20. November 1938, zitiert nach Harry Torczyner: René Magritte: Zeichen und Bilder, Köln 1977, S. 80.

³¹⁶ Siehe Frederic Jameson: Postmoderne, Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Huysen/ Scherpe (Hrsg.): Postmoderne, Reinbek 1986, zit. in: Andritzky/ Kämpf/ Link, z. B. Schuhe, 1995, S. 224-226, hier S. 224.

(Frauen)-Schuhe weisen in der ihnen häufig zugewiesenen Eigenschaft als Fetisch³¹⁷ auf Sex und Erotik hin. Den starken erotischen Bezug zwischen Kleidung und Körper stellten erstmals die Surrealisten heraus.³¹⁸

Ein Paar hochhackige, von Adern durchzogene Damenschuhe, die sich nach vorne wiederum in menschliche Zehen verwandeln, stehen im Vordergrund des Bildes *La philosophie dans le boudoir (Die Philosophie im Schlafzimmer)* von 1947. Dahinter erhebt sich, vor einer durch deren Holzmaserung angedeuteten Schrankwand, ein auf einen Bügel gehängtes helles Damenkleid, durch das sich zwei weibliche Brüste abdrücken. Man kann diese Darstellung als eine Anspielung auf die Doppelbödigkeit des erotischen Verhältnisses von Verhüllung und Transparenz der gängigen Kleiderpraktiken verstehen.³¹⁹

Die Darstellung von Erotik in der Kunst der Surrealisten greift im Einklang mit einer dominierenden Tendenz in der Kunst des 20. Jahrhunderts auf die Abbildung des weiblichen Körpers zurück; der männliche Körper erhält allenfalls eine nebensächliche Bedeutung zugewiesen. Die Frau als Trägerin des Kleides ist in diesem Bild nicht mehr anwesend, sondern nur durch objekthafte Anspielungen assoziierbar.³²⁰ Wie in dem Gemälde *La Modèle rouge* greift Magritte zu dem Mittel der Anthropomorphisierung - Kleid und Körper verschmelzen zu einer Einheit - um die Erotik, die im Zusammenspiel von Kleidung und Körper entsteht, zur Anschauung zu bringen. Gleichzeitig benutzt Magritte die Kleidung zur Entindividualisierung seiner Personen. Dies gilt insbesondere für den Herrn im dunklen Anzug mit weißem Hemd nebst Krawatte und einer schwarzen Melone als Kopfbedeckung, der in seinen Bildern immer wieder auftaucht. (Abb. 6) Zumeist ist dabei das Gesicht verdeckt, oder der Mann wird nur in seiner

³¹⁷ Valerie Steel: *Fetisch, Mode, Sex und Macht*, Berlin 1996, S. 12, 95ff.

³¹⁸ Schneede, *Mode in der surrealistischen Kunst*, a.a.O., S. 368.

³¹⁹ Ebd., S. 365.

³²⁰ Angelika Muthesius/ Burkhard Riemschneider (Hrsg.): *Erotik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1993, S. 30.

silhouettenhaften Darstellung abgebildet. Diese stereotype Erscheinung nimmt der dargestellten Person jede Eigenschaft und Persönlichkeit.³²¹

Anders als in seinen früheren Darstellungen von Körper und Bekleidung irritiert Magritte in seinem Bild *Le Manteau de Pascal* von 1954 die Wahrnehmung eines bekannten Gegenstandes. Ein zerfetzter Mantel wächst vom unteren mittleren Bildrand nach oben über die Bildmitte wie eine zerbrochene Stein- oder Holzskulptur, die an ihren offenen Stellen den Blick auf den Himmel und eine Landschaft freigibt. Dabei spielt Magritte zum einen mit den Größenverhältnissen, indem er den Mantel als eine überdimensionale Skulptur präsentiert, und schafft zum anderen mit der festen Stofflichkeit Verwirrung, da der Betrachter bei einem Mantel normalerweise von einem weichen stofflichen Material ausgeht.

1966 wagt sich Magritte in den Bereich der Objekt-Kunst und reiht sich in die Nachfolge Duchamps ein. Die schwarze Melone, als Kennzeichen der stilisierten und entindividualisierten Männer in seinen Gemälden taucht nun, nach dem er sie zuvor als einzelnes Objekt gemalt hatte, auch als isoliertes Objekt mit dem Titel: *Le Bouchon d'Epouvante (Der Korken des Erschreckens)* in einem Glaskasten auf. Auf der vorderen Hutseite klebt ein Etikett mit der Aufschrift: „USAGE EXTERNE“ mit Signatur und Jahreszahl.³²² In einem Brief vom 21. Mai 1966 bietet Magritte Marcel Mabile seine Idee dieses Objektes für dessen Sammlung an. Er beschreibt genau, wie Mabile vorzugehen habe:

- „1) Sie kaufen einen schwarzen Bowler
- 2) Sie lassen ein Etikett drucken, wie man es auf alten Apothekerflaschen findet, und kleben es auf den Hut. [...] Ich werde das Etikett an dieser Seite signieren auf Goldpapier, in schwarzen Blockbuchstaben und in schwarzem Rahmen. [...] Mir scheint, es käme unter anderen „Präsentations“-Möglichkeiten eines solchen Objekts auch ein Glaskasten in Frage - eine Art Aquarium: Der Hut liegt auf einem Sockel im Innern des Kastens.“³²³

³²¹ Schneede, *Mode in der surrealistischen Kunst*, a.a.O., S. 366.

³²² Torczyner, *Magritte*, 1977, S. 164.

³²³ Übersetzung des Briefes in: Torczyner, *Magritte*, 1977, S. 262. Originalabdruck des Briefes, S. 164.

Die Isolation des Objektes von seinem bekannten Funktionszusammenhang rückt Magritte in die Nähe Duchamps. So gesehen nimmt Magritte in seinen Denkbildern, „die sich mit Wirklichkeitsabstufungen, dem Verhältnis von Realität und deren Abbildung in bildlicher oder sprachlicher Form befassen,“³²⁴ Aspekte der späteren Concept Art vorweg.³²⁵ Die Durchbrechung der gewohnheitsmäßigen Wahrnehmung hat Magritte vorwiegend in seinen Gemälden vorangetrieben. Dabei bediente er sich auch der Maßstabsveränderung und der Veränderung der Stofflichkeit, oder er brachte zwei bekannte, aber bisher in keinem Zusammenhang stehende Objekte in eine neue Kausalverbindung. Die Melone im Glaskasten ist eine Übertragung dieser „Realitätsverschiebungen“ in den Objektbereich.

Bis in die jüngste Vergangenheit läßt sich bei einigen Künstlern das Interesse an dem Bowler-Hut finden. Der Hut als männliches Bekleidungsstück tritt in der Kunst des 20. Jahrhunderts in ähnlicher Vielfalt auf, wie das Motiv der Schuhe. So ist er etwa sehr häufig im Werk von Robert Filliou anzutreffen, der ganze Werkreihen mit Hüten erstellt hat. Auf einer Fotografie von 1966 sieht man den belgischen Landsmann Marcel Broodthaers zusammen mit Magritte - beide tragen einen Bowler-Hut. Broodthaers Werke orientierten sich allgemein an Magrittes Methode der Bildbefragung und übertrugen diese in den multi-medialen Bereich. Viele Arbeiten von Broodthaers nehmen direkten Bezug auf Werke Magrittes.³²⁶ Es zeigt sich, daß sich die Auseinandersetzung mit diesem typisch männlichen Bekleidungsstück, wenn auch mit anderen Intentionen, bis in die zeitgenössische Kunst fortsetzt.³²⁷

³²⁴ Sabine Dorothee Lehner: "After Magritte", Der Einfluß des Künstlers, in: Magritte, München 1987, S. 49-64, hier S. 49.

³²⁵ Ebd., S. 50.

³²⁶ Ebd., S. 52f.

³²⁷ Einen Überblick über die Geschichte des Hutes in der Kunst gibt: Irene Adelman: Art-Hats, Wiesbaden 1983.

4.2 Salvador Dalí

Von den surrealistischen Künstlern hat sich Salvador Dalí (1904-1989) am stärksten mit Kleidung und Mode auseinandergesetzt. Durch seine 'Ausflüge' in andere Bereiche, wie Werbung, Theater, Mode und Film, gehört er auch heute noch zu den populärsten Surrealisten. Im Gegensatz zu der von Breton postulierten automatischen Methode griff Dalí mit seiner sogenannten „paranoisch-kritischen Methode“, einer halluzinatorischen Übersteigerung seiner Vorstellungen, die er in seinen Gemälden zum Ausdruck brachte, zu einer hyperrealistischen Bilderwelt.³²⁸ Zu den immer wiederkehrenden Themen seiner Malerei gehörten Darstellungen der Erotik und des weiblichen Körpers, wie z.B. seine Gouache von 1936 *Tag und Nacht des Körpers* zeigt.³²⁹ Zu sehen sind zwei nebeneinanderstehende, fensterähnliche Schaukästen, in denen jeweils an einem oben mittig angebrachten Haken ein blaues Kleid- oder mantelartiges Gebilde hängt. Im linken Kasten erkennt man hinter dem Kleidungsstück einen Nachthimmel und im rechten einen Himmel bei Tag. Die Stofflichkeit des dargestellten Kleidungsstücks ist nicht eindeutig zu benennen und das Gestell mit Scharnieren, das es zusammenzuhalten scheint, läßt keine eindeutige Bezeichnung zwischen Stoff des Kleidungsstückes oder Holz eines Schrankes finden. Unter dem linken Kleidungsstück zeichnen sich in leichter Andeutung weibliche Körperformen ab. Im rechten Kleid werden Einzelteile des Kleides an den Schultern und im Vorderteil wie Rollos oder Markisen hochgezogen und geben den Blick auf die weiblichen Schultern, Brüste und Oberschenkel frei.³³⁰ In der mysteriösen Darstellung von Gegensätzlichkeiten zieht Richard Martin einen Vergleich zwischen der Darstellung und dem Leben Dalis.³³¹ Die Verbindung von Schrank, weiblichem Körper und Kleidungsstück ähnelt den Bildern von Magrittes Kleidung als erotischer Fetisch und das Spiel von erotischer Verhüllung

³²⁸ Metken, Surrealismus, a.a.O., S. 243.

³²⁹ *Tag und Nacht des Körpers* ging auf die Initiative der Zeitschrift Harper's Bazaar zurück, vgl. Schneede, Mode in der surrealistischen Kunst, a.a.O., S. 367.

³³⁰ Ebd., S. 367.

³³¹ Richard Martin: Fashion and Surrealism, London 1989, S. 69.

und Entblößung sind Themen, die erstmals in der Kunst von den Surrealisten dargestellt wurden.³³²

In den 30er Jahren widmete sich Dalí im Einklang mit der allgemeinen surrealistischen Tendenz verstärkt der Objektkunst. Ausgehend von Duchamps Ready-mades griffen die Surrealisten auf gefundene Gegenstände zurück, die sogenannten „Objets trouvés“, verfremdeten sie, setzten sie in einen neuen Kontext und schufen dadurch neue Objekte.³³³ Auf der ersten großen Ausstellung surrealistischer Objektkunst 1936 in der Pariser Galerie von Charles Ratton stellte Dalí die *Aphrodisische Jacke* (Abb. 7) aus.³³⁴ An der Wand hängt auf einem Bügel eine schwarze Jacke, die gleichmäßig mit kleinen Likörgläsern bedeckt ist, in denen sich Pfefferminz-Likör befindet. Die rechte und linke Jackenhälfte ist in der Mitte zusammengehalten, d.h. die Seiten überlappen sich nicht, sondern berühren sich nur in einem Punkt. Darunter sieht man ein weißes Hemd, das länger ist als die Jacke und im Reverbereich auf dunklem Grund, gleich einem Etikett, eine Abbildung eines hellen Büstenhalters erkennen läßt. Dalí schrieb dazu:

„Die aphrodisische Jacke erhält ihren Platz in der Kategorie der „Denkmaschinen“. Sie kann bei bestimmten, sehr nächtlichen Spaziergängen, in sehr starken, sehr langsam rollenden Maschinen (damit die Flüssigkeit in den Gläsern nicht vergossen wird), während bestimmter, sehr ruhiger Nächte und bei sehr großen Gefühlskompromissen getragen werden.“³³⁵

In Anlehnung an die Ready-mades Duchamps wählte Dalí zwei alltägliche und unspezifische Kleidungsstücke aus - eine schwarze Jacke und ein Hemd. Durch die vom Betrachter unerwartete Verbindung beider Kleidungsobjekte mit den Likörgläsern stellt Dalí einen bisher unbekanntem Zusammenhang her. Dem Pfefferminzlikör spricht Dalí eine erotisierende Wirkung zu, den er auch im Titel verdeutlicht. Zudem schuf er mit dem geschlechtlichen Widerspruch in der

³³² Robert Short: Dada und Surrealismus, Stuttgart/ Zürich 1984, S. 142f.

³³³ Thomas, Bis Heute, 1988, S. 128.

³³⁴ Katalog Salvador Dalí, Retrospektive 1920-1980, München 1980, S. 424, 227.

³³⁵ Ebd., S. 227.

Kombination von Herrenjacke und Büstenhalter eine weitere erotische Andeutung. Im Sinne der Surrealisten gestaltete Dalí durch die ungewohnte Verbindung von Gegenständen ein neues Objekt, das in seinen Bestandteilen auf die eher unbewußte Verbindung von Kleidung, Körper und Sexualität hinweist. Erst die Kombination der Objekte läßt diese erotischen und sexuellen Assoziationen entstehen. Nach diesem Prinzip arbeiteten auch die anderen surrealistischen Künstler, die auf der als Höhepunkt der Objektkunst deklarierten „Internationalen Ausstellung des Surrealismus“ in der Pariser Galerie des Beaux-Arts 1938 Schaufensterpuppen mit kleidungsfremden Materialien dekorierten und kostümierten. Die Ausstellung bestand aus einer Ansammlung und Präsentation von Objekten und gleichzeitigen Spontanaktionen der Künstler. Man Ray schmückte eine Schaufensterpuppe mit einem Gebilde aus Tonpfeifen und irisierenden Kugeln, Dalí bekleidete eine Puppe mit Teelöffeln und Masson setzte einer Puppe einen Vogelkäfig auf den Kopf. Gewohnte Kleidungsstücke wie Jacke und Hut wurden kombiniert mit kleidungsfremden Materialien aller Art, die bis zur Absurdität als Körperdekoration und Körperbedeckung eingesetzt wurden.³³⁶

In den Objektwerken waren Schuhe ein von den Surrealisten häufig eingesetztes Medium. Dalí gestaltete 1932 das *Objet surréaliste à fonctionnement symbolique*³³⁷, Es handelte sich um eine maschinenähnliche Konstruktion, die um einen in ein Glas Milch gestellten Damenschuh aufgebaut war. Ein wichtiges Kriterium der surrealistischen Objekte war ihre Nutzlosigkeit. Objekte wurden durch den neuen Sinnzusammenhang und Kontext entfunktionalisiert oder einer neuen Funktion zugeführt.

„Das surrealistische Objekt sollte absolut unnütz sein, sowohl vom praktischen wie vom rationalen Standpunkt aus. [...] Das Vorhandensein und der Umlauf solcher Objekte wetteiferten mit dem nützlichen und praktischen Objekt mit einer

³³⁶ Schneede, Mode in der surrealistischen Kunst, a.a.O., 1987, S. 369.

³³⁷ Dalí, Retrospektive, München 1980, S. 219.

Heftigkeit, daß man glaubte, an einem Kampf wütender Hähne teilzunehmen, bei dem das normale Objekt meistens gerupft herauskam.“³³⁸

4.3 Meret Oppenheim

In dem Werk der Künstlerin Meret Oppenheim, die zwischen 1932 und 1938 im Umkreis der Surrealisten tätig gewesen ist, erscheint Kleidung in Form von zwei Schuh-Objekten und zahlreichen Kostümen und Masken. Mit dem Objekt, das sie bekannt gemacht hat, dem *Déjeuner en fourrure (Frühstück im Pelz)* von 1936, war sie im gleichen Jahr auf der „Exposition surréaliste d'objets“ in der Galerie von Charles Ratton vertreten.³³⁹

Für das Objekt *Ma gouvernante* von 1936 arrangierte sie zwei hochhackige weiße Damenschuhe mit den Absätzen nach oben auf einem Silbertablett. Die Schuhe sind mit einer Schnur umwickelt, und auf die Absätze sind weiße Papiermanschetten gestülpt. Beim Anblick des Objektes drängt sich der Gedanke an zwei Hähnchenschenkel mit Serviette auf, die serviert werden sollen. Das andere Schuh-Objekt *Le couple* entstand 1956 und besteht aus einem Paar Damenschnürstiefel, die an den Vorderkappen zusammengewachsen zu sein scheinen. Die Schnürung der Schuhe ist zum Teil gelöst, und die Bänder hängen herab. Die verbundenen Schuhspitzen erinnern an einen Kuß, und die breiten geöffneten Schuhbänder lassen an ein geöffnetes Korsett denken. Mit solchen Objekten spielte Oppenheim auf verborgene Aspekte der Erotik in unserer Kultur an.³⁴⁰

Betrachtet man das Gesamtwerk der Künstlerin, stellt man die immer wiederkehrende Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Rolle und Stellung der Frau fest, die sie häufig mit dem Thema der Erotik in Verbindung bringt. In *Ma gouvernante* spielt Oppenheim in ironischer Weise auf die gesellschaftliche Unterdrückung der Frau durch die ihr traditionell zugewiesene Rolle an. Daneben

³³⁸ Ebd., S. 219.

³³⁹ Vgl. Bice Curiger: Spuren durchstandener Freiheit, in: Dies.: Meret Oppenheim, Spuren durchstandener Freiheit, 3. Aufl. 1989, S. 9-91, hier S. 39.

³⁴⁰ Ebd., S. 65.

nimmt sie in autobiographischer Reflexion kritisch Stellung zu den häuslichen Pflichten einer Frau, zur Erziehung durch ein Kindermädchen und zur gesellschaftlichen Unterdrückung.³⁴¹ Ähnlich wie Dalí entwarf Oppenheim Kostüme und Masken für verschiedene Theaterstücke, u.a. von Daniel Spoerri.³⁴² Weiterhin kreierte sie viele Verkleidungen und Masken, etwa für die Basler Fasnacht und Künstlerfeste. Bei öffentlichen wie privaten Gelegenheiten trug sie diese häufig selber.³⁴³

In der Kunst von Meret Oppenheim deuten sich Tendenzen an, die von nachfolgenden Künstlerinnen aufgenommen und weitergeführt worden sind. So ist die Auseinandersetzung mit der weiblichen Rolle ein in der zeitgenössischen Kunst weit verbreitetes Thema. Nicht selten wird, wie der zweite Teil der Arbeit noch verdeutlichen wird, Kleidung von Künstlern und Künstlerinnen als Mittel zum Rollenwechsel eingesetzt. Gleichzeitig kann sie, wie bei Oppenheim, als Sinnbild für eine spezifisch weibliche Thematik fungieren. Oppenheim bediente sich zudem der Ironie, einer Form, die ebenfalls in zeitgenössischen Werken anzutreffen ist. In dieser Hinsicht wies sie den Weg für Künstlerinnen wie Rosemarie Trockel oder Cindy Sherman, die in ironischer oder theaterähnlicher Manier mit Kleidung in ihrer Kunst umgehen.

4.4 Die Surrealisten und die Mode

Hatten die russischen und italienischen Künstler ihre künstlerischen Ideale weitestgehend aufzugeben, um in Modehäusern arbeiten zu können, so ergab sich für Salvador Dalí und Meret Oppenheim eine vorübergehende Zusammenarbeit mit einigen Modeschöpfern und Vertretern aus den Bereichen Theater, Film und Werbung. Insbesondere mit den beiden Modeschöpferinnen Coco Chanel und Elsa Schiaparelli pflegte Dali einen engen Kontakt, der im Falle Elsa Schiaparellis

³⁴¹ Josef Helfenstein: Meret Oppenheim und der Surrealismus, Stuttgart 1993, S. 127f.

³⁴² Daniel Spoerri inszenierte in Bern 1956 Picassos Stück : "Wie man Wünsche am Schwanz packt", in: Curiger: Meret Oppenheim, 1989, S. 267.

³⁴³ Ebd., S. 261f.

in mehrere gemeinsame Arbeitsprojekte mündete.³⁴⁴ Darüber hinaus entwarf Dalí vor allem in den 40er Jahren für verschiedene Ballett- und Theateraufführungen das Bühnenbild und die Bühnenkostüme. Insgesamt übte die Modebranche auf den sich häufig in der Öffentlichkeit exzentrisch präsentierenden Künstler einen besonderen Reiz aus. Für einige bekannte Modezeitschriften wie *Vogue* oder *Harper's Bazaar* fertigte er Illustrationen und Titelbilder an.³⁴⁵

Die Italienerin Schiaparelli kam 1922 nach Paris und eröffnete dort 1928 eine kleine Boutique. Mit starken Farben und luxuriös extravaganten Kreationen machte sie sich einen Namen als „enfant terrible“ unter den Modeschöpfern. Ihr Name stand in den 30er Jahren für die Verbindung von Kunst und Mode der Haute Couture, wodurch sie einige der bekanntesten Schauspielerinnen zu ihren Kundinnen zählen konnte. Durch ihre Freundschaft mit zahlreichen Künstlern, zu denen neben Dalí etwa Picasso, Cocteau und Berard gehörten, ließ sie sich von den aktuellen Kunststilen wie z.B. dem Kubismus inspirieren und übertrug die Formen auf ihre eher standardisierten Schnitte.³⁴⁶ Sie benutzte für Kleidung ungewöhnliche Materialien, wie z.B. Sackleinen und Wachstuch. Weiterhin war sie für ihre Strickkollektionen und den häufigen Gebrauch der schrillen Farbe Pink bekannt geworden. Daneben entwarfen auch einige der Künstler Stoffe für sie.

Von Dalí ist bekannt, daß er die Werbung und die Schaufensterdekoration für ihr Parfüm *Shocking* übernommen hatte. Schiaparelli fertigte 1937 nach dem Entwurf von Dalí *Das zerrissene Kleid* an. Der Stoff des langen Abendkleides zeigte gleichmäßig aufgemalte herabhängende Fetzen, die einen roten flammenartigen Riß hinterlassen. Der 1938 von Schiaparelli realisierte *Schuhhut* entstand ebenfalls nach den Ideen von Dalí.³⁴⁷ Wie wichtig Dalí das Thema Schuhe war, verdeutlichen folgende Sätze:

„Mein ganzes Leben lang sind Schuhe ein Objekt intensiver Beschäftigung für mich gewesen. Ich bin in meinen surrealistischen und ästhetischen Forschungen so weit

³⁴⁴ Ebd., S. 426f.

³⁴⁵ Ebd., S. 431.

³⁴⁶ Thiel, *Künstler und Mode*, 1979, S. 162, 164.

³⁴⁷ Dalí, *Retrospektive*, München 1980, S. 230;

gegangen, daß ich geradezu eine Art Gottheit aus ihnen gemacht habe. [...] Der Schuh ist das mit den meisten realistischen Kräften belastete Objekt, und das im Gegensatz zu den Instrumenten, die ich stets zerbrochen oder weich gemalt habe.“³⁴⁸

Es sind noch zwei weitere Beispiele bekannt, die zeigen, daß Dalí sich zwischenzeitlich immer wieder dem Entwerfen von Kleidung zugewandt hat, so entwarf er für McCarrach sechs Krawatten, und 1965 ließ er eine Kollektion von Badeanzügen im Pariser Hotel Meurice vorführen, deren Eigenart darin bestand, daß der Busen auf dem Rücken angebracht war.³⁴⁹ Dalí hat sich sowohl in der Malerei als auch in der Objektkunst mit der Erotik der Kleidung auseinandergesetzt. In der dem Surrealismus eigenen Manier bildet das Kleidungsstück in seinen Gemälden eine Einheit von Körper und Objekt. In seinen Objekten weist er durch den Einsatz industrieller Kleidungsstücke immer wieder auf deren erotischen Bezug als Fetisch hin. Dabei fallen vor allem die häufig eingefügten Schuhe auf, deren erotische Ikonografie er sich zu nutze machte. Im allgemeinen lagen den eher verspielt wirkenden surrealistischen Objekten, keine reformerischen Gedanken zugrunde, so daß eine Allianz mit der Mode für Dalí durchaus verwertbar war.

5. Die Entdeckung der Alltagskultur in der Kunst

Nach den Ausführungen zur Kleidung im Surrealismus setzt die Darstellung der Kleidung in der Kunst des 20. Jahrhunderts erst wieder Mitte der 50er Jahre ein. Der maßgebliche Grund hierfür ist darin zu sehen, daß mit dem Beginn des Kubismus der Zeitraum der künstlerischen Auflösung des Gegenstandes eingeleitet und zu den vielfältigsten Stilrichtungen der Abstraktion fortgeführt wurde. Realistische Bezüge zu einem erkennbaren Gegenstand wie Kleidung sind jedoch die Voraussetzung für die hier untersuchten Kunstwerke. War der Kubismus noch von der Zerlegung eines Gegenstandes ausgegangen, so suchten die sich anschließenden abstrakten Kunstrichtungen wie Konstruktivismus,

³⁴⁸ Ebd., S. 230.

³⁴⁹ Ebd., S. 443.

Suprematismus, lyrische Abstraktion bis hin zum Informel nach Gesetzmäßigkeiten, die frei von gegenständlichen Bezügen waren. Den Höhepunkt erreichte die Abstrakte Kunst im europäischen Informel und im amerikanischen Abstrakten Expressionismus.³⁵⁰ Mit Ende des zweiten Weltkrieges formierte sich 1945 neben Paris in New York ein neues künstlerisches Zentrum. Bisher war die amerikanische Kunst von Europa aus beeinflußt worden. Jetzt fand ein Wandel statt, bei dem sich die amerikanischen Künstler von der europäischen Kunstszene emanzipierten. Vor allem im Abstrakten Expressionismus und in der Farbfeldmalerei konnte die amerikanische Kunst ihre Kraft und Originalität beweisen.³⁵¹ Zudem hatte der industrielle Fortschritt und die Verbreitung der Massenmedien den amerikanischen Künstlern zu einem neuen Selbstbewußtsein gegenüber Europa verholfen, so daß die wichtigsten Impulse zur Entstehung der Pop Art aus der US-amerikanischen Künstlergeneration der 40er und 50er Jahre stammten.³⁵² Erst Mitte der 50er Jahre entsteht aus einer oppositionellen Haltung gegenüber der zwischenzeitlich in Stagnation verfallenen Abstraktion international eine neue Hinwendung zum Gegenstand. Diese Rückkehr zur Figuration und Gegenständlichkeit kam vielfach aus den Reihen bisher dem Informel oder dem Abstrakten Expressionismus verpflichtete Künstler.

5.1 New Realism und Nouveau Réalistes

Auf der Suche nach einer Erweiterung künstlerischer Möglichkeiten und angesichts der Hauptforderung der Künstler, die Kunst aus ihrer illusionistischen Scheinwelt in das alltägliche Leben zu überführen, wandten sich die „Schüler“ der Abstrakten Expressionisten wieder gegenstandsbezogenen Kunstformen zu.³⁵³ In Amerika begannen diese Bestrebungen unter der Bezeichnung „Neo-Dadaismus“

³⁵⁰ Vgl. Franz Meyer: Die Skulptur der sechziger Jahre, in: Margit Rowell: Skulptur im 20. Jahrhundert, Figur-Raumkonstruktion-Prozeß, München 1986, S. 242-249, hier S. 242.

³⁵¹ Vgl. Karl Ruhrberg: New York statt Paris, in: Ingo F. Walther (Hrsg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Band I, Köln 1998, S.269-343, hier 269ff.

³⁵² Tilman Osterwold: Pop Art, Köln 1992, S. 83.

oder „New Realism“, neue Gestaltungsformen im Bereich des Happenings, der Objektkunst, dem Environment und der Assemblage zu entdecken. Gleichzeitig sahen in Europa die Vertreter des Nouveau Réalisme in der Verwendung bisher ungenutzter Materialien eine neue Möglichkeit, die Realität in die Kunst zu holen. Dazu wählten sie Produkte des Konsumalltags aus, um diese als künstlerische Ausdrucksform zu nutzen. Dabei sind im Hinblick auf die Collage Anleihen an den Ideen des Kubismus, Futurismus und Dadaismus erkennbar. Aus den Themenbereichen der Urbanität, des Konsums und der Technik neuer Medien wählten die Künstler der neuen Stilrichtungen den banalen Alltagsgegenstand und die alltägliche Situation, um diese ins Kunstwerk zu integrieren bzw. die Grenzen zur Lebensrealität aufzulösen. Künstler wie Picasso und Braque hatten erstmals Realitätsfragmente in ihre Bilder aufgenommen und Collagetechniken begründet, die innerhalb der neuen Kunstformen auf die Werkbereiche Objekt und Aktion übertragen wurden. Im Gegensatz zur nihilistischen Betrachtungsweise der Dadaisten versuchten die Neodadaisten und New Realists, eine ironisch-kritische Haltung gegenüber der modernen, von Konsum, Medien und Technik bestimmten Großstadtwelt einzunehmen. Der Übergang vom New Realism zur Pop Art vollzog sich in Amerika fließend.³⁵⁴ Unabhängig von der amerikanischen Entwicklung hatten in Großbritannien schon in den 50er Jahren Künstler wie Eduardo Paolozzi und Richard Hamilton auf die neuen Massenmedien in Gestalt der Illustrierten und des Fernsehens reagiert.³⁵⁵ Die Pop Art verdeutlicht sehr anschaulich die zunehmende Pluralität, die in der weiteren Kunstentwicklung zur Auflösung eines einheitlichen Stilbegriff führte. Die der Alltagskultur ver-

³⁵³ Jürgen Schilling: Aktionskunst, Identität von Kunst und Leben?, Eine Dokumentation, Luzern/ Frankfurt a.M. 1978, S. 8 ff.

³⁵⁴ Der Kunsthistoriker Lawrence Alloway datiert die Bildung des Stilbegriffs der Pop Art auf die Jahre 1954 bis 1957, welche einhergehen mit der Ausbildung der Trivialkultur in den amerikanischen Großstädten, vgl. Thomas, Bis heute 1988, S. 189. Dagegen sieht Osterwold die Bezeichnung der Pop Art nicht als Stilbegriff, sondern als einen "Sammelbegriff für künstlerische Phänomene, die sehr konkret mit dem Lebensgefühl einer Epoche zu tun haben", Osterwold, Pop Art, 1992, S. 6.

³⁵⁵ Thomas Crow: Die Kunst der sechziger Jahre, Köln 1997, S. 39f.

schriebenen Künstler der 50er und 60er Jahre bildeten jeweils ihr eigenes Formen- und Darstellungsrepertoire aus.³⁵⁶

In engem Kontakt zu den amerikanischen Neo-Dadaisten standen die sich 1960 in Frankreich unter dem Namen „Nouveau Réalistes“ lose zusammengeschlossenen Künstler, zu denen u. a. Jean Tinguely, Arman, Daniel Spoerri und Yves Klein gehörten.³⁵⁷ In seinem ersten Manifest vom 16.04.1960 formulierte der Kunstkritiker Pierre Restany, der den Nouveau Réalisme initiierte, die Absicht der Künstler, unter Einbeziehung der alltäglichen Dingwelt zu einer Gleichsetzung von Kunst und Leben zu gelangen.³⁵⁸ Stellvertretend für Künstler, die mit dem Umfeld des Nouveau Réalisme in Berührung kamen und auf unterschiedliche Weise Dinge der Alltagskultur in ihre Kunstwerke integrierten, sind der Franzose Arman, die Französin Niki de Saint-Phalle und der Bulgare Christo zu nennen.

5.1.1 Fernandez Arman

Für seine Auseinandersetzung mit der Objekt- und Warenwelt benutzte Fernandez Arman (geb. 1928) die Akkumulation, d.h. die Anhäufung von gleichen oder gleichartigen alltäglichen Gebrauchsgegenständen, die er in Schaukästen aus Plexiglas oder einem ähnlichen Rahmen präsentierte. Durch eine scheinbar chaotisch wirkende Zusammenstellung der Objekte erhalten diese eine unbekannt Dimension außerhalb ihrer ursprünglichen Funktion. Die in Schaukästen zusammengepferchten Abfallprodukte des modernen Lebens vermitteln eine eigene, bisher unbekannt Ästhetik des Verfalls.³⁵⁹

³⁵⁶ Ebd. S. 42f.

³⁵⁷ Marco Livingstone: Schöne neue Warenwelt, in: Ders. (Hrsg.): Pop Art, München 1992, S. 10-18, hier S. 10.

³⁵⁸ Manfred Schneckeburger: Die direkte Sprache der Realität, in: Ingo F. Walther (Hrsg.), Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1998, Bd. II, S. 509-523, hier S. 518.

³⁵⁹ Osterwold, Pop Art, 1992, S. 120.

Im Bereich der Bekleidung griff Arman auf Schuhe und Handschuhe zurück, da diese trotz ähnlicher Grundform und Funktion gut geeignet waren, die individuellen Differenzierungen in Form, Farbe und in der Masse zur Geltung zu bringen. 1967 goß er aus Polyester einen durchsichtigen, weiblichen Torso, *Torso aux Giants*, den er mit Handschuhen und Kunststoffhänden füllte. Dieses Einpressen und Einsperren von Gegenständen in eine durchsichtige Form, gleich einer musealen Vitrine, verleiht den ansonsten unscheinbaren Einzelobjekten den Anschein des Besonderen. In ihrer Anhäufung als ihrer Ursprungsfunktion entkleidete Gegenstände werden sie zu Relikten vergangener Zeiten und symbolisieren so die Vergänglichkeit der Alltagskultur. In einem Objekt von 1978 reiht Arman eine Vielzahl von verschiedenfarbigen *Fliegen* in Form eines Flickenteppichs aneinander, so daß das einzelne Objekt sich in der übergeordneten Form auflöst. *Rainy Days* nannte er 1977 die Akkumulation von dunklen Lackstiefeln, die er scheinbar willkürlich nebeneinander und übereinander setzte, deren Fußspitzen aber alle in die gleiche Richtung zeigen, als ob sie gleich losmarschieren wollten. In dieser Anhäufung von funktional und optisch anscheinend gleichen Gegenständen wird ihre dennoch vorhandene Verschiedenheit präsent.³⁶⁰ Ebenso ordnete Arman in dem Schaukasten *Madison Avenue* von 1962 eine Ansammlung hochhackiger Damenschuhe an, die alle im Seitenprofil zu erkennen sind. Der Zeitcharakter spielt in diesen Kunstwerken eine wichtige Rolle, da die vorgefertigten Produkte jeweils dem Kontext der Entstehungszeit entnommen sind und damit wiederum als ein Verweis auf die Konsum- bzw. Modeindustrie dienen.

5.1.2 Christo

Bevor Christo (*1935) nach New York ging, bekam er in Paris Kontakte zum Kreis der Nouveau Réalistes, wo er mittels seiner verpackten Alltagsobjekte eine neuartige Verfremdung und Sichtweise der Dinge herstellte. Der verpackte bzw. verhüllte Gegenstand ist für den Betrachter nur ahnbar. Für diesen zeigt sich das

³⁶⁰ "Arman ästhetisiert das Banale und banalisiert das Ästhetische". Ebd., S. 120.

Gebrauchsprodukt in bisher unbekannter Form und mit neuer Funktion als Kunst.³⁶¹

Für die Eröffnungs-Modenschau im Museum von Merchandise, The Art Council, Philadelphia, 12. April 1967, entwarf Christo in collagenartigen Studien verschiedene Abendkleider und Anzüge.³⁶² Das *Wedding Dress* (1967) - meist glanzvoller Höhepunkt und Abschluß einer Modenschau - fertigte er, in dem er aus glänzendem weißen Satinstoff und dicken Seilen ein lebensgroßes Paket schnürte. Eine Frau, bekleidet mit einem ebenfalls weißen, aus Seide gefertigten Oberteil ohne Ärmel und einer dazu passenden kurzen Hose, die jeweils von den verknoteten Seilen überdeckt werden, ist durch die Seilstränge mit dem Paket verbunden. Ihre nach vorne gelehnte Haltung läßt erkennen, daß sie das Paket hinter sich herziehen muß. Das verschnürte, verpackte Objekt gehört zu dem von Christo in den 60er Jahren bevorzugten Gestaltungsprinzip. Diese szenische Darstellung bietet Spielraum für zahlreiche Assoziationen. In Zusammenhang mit dem Titel erinnert das hinterhergezogene Paket zum einen an ein Brautkleid mit einer langen Schleppe. Es könnte auch als Verweis auf die Güter verstanden werden, die eine Frau als sogenannte Mitgift oder Aussteuer früher und in einigen Kulturkreisen auch heute noch mit in die Ehe bringt. Allgemeiner läßt sich das Paket auch als Metapher des Vermögens interpretieren, das in einen neuen Lebensabschnitt transportiert wird. Insoweit liegt Christos Kunst der verschleiernden Verpackung von Objekten in unmittelbarer Nähe zur Bekleidung überhaupt. In ihrer Funktion als Hülle und Verhüllung kann die Kleidung ebenfalls im erotischen Sinne das „Objekt der Begierde“ verhüllen und Erwartungen wecken oder dasjenige verdecken und verhüllen, was man nicht preisgeben will.

³⁶¹ Ebd., S. 117.

³⁶² Vgl. Katalog Mode und Kunst 1960-1990, Paleis voor Schone Kunsten, Brüssel 1994, S.155.

5.1.3 Niki de Saint-Phalle

Die Assemblagen, auf Leinwand befestigte Gegenstände, die mit Farbe übermalt werden, zählen zu den ersten ausgestellten Werken der Künstlerin Niki de Saint-Phalle (*1930). Durch ihre anschauliche Aggressivität kündigen sie die Reihe der folgenden „Schießbilder“ an.³⁶³ Die beiden Assemblagen *Hors d'œuvre* von 1960 und *Saint Sébastien or the Portrait of My Love* von 1961 ähneln sich im Aufbau und im Gebrauch der Objekte. In *Hors d'œuvre* ist im unteren Drittel ein weißes Hemd auf eine Leinwand montiert. Über dem Kragen trennt ein gezogener „Horizont“ den hellen Bereich des Hemdes von dem oberen dunklen Drittel des Bildes. Das Hemd ist mit Knöpfen und Ösen sowie mit einigen Farbspritzern bedeckt. Über dem Kragen hängt anstelle des Kopfes eine Wurfspielscheibe in der einige Pfeile stecken. Auf der Ausstellung von 1961 im Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris wurden die Betrachter von der Künstlerin dazu angehalten, auf die Zielscheibe zu werfen.³⁶⁴ In der 1961 entstandenen Assemblage *Saint Sebastian or the Portrait of My Love* montierte Niki de Saint-Phalle ein beigefarbenes Hemd, um dessen Kragen eine Krawatte gebunden ist, auf einen gerahmten, dunklen Bildgrund. Auch hier befindet sich anstelle des Kopfes im oberen Viertel des Bildes eine schwarz-weiße Wurfzielscheibe, in der verschiedenfarbige Wurfpfeile stecken. Farbspritzer und eine grau-schwarze, in Kreisen geschwungene Farbspur überziehen das zerknitterte und von Nägeln durchbohrte Hemd. Wie für *Hors d'œuvre* war auch mit dieser Assemblage die Aufforderung verbunden, mit Pfeilen auf die Scheibe zu werfen.

Niki de Saint-Phalles Frühwerke sind von einer intuitiven und emotionalen Herangehensweise geprägt. In ihrer Aggressivität stehen diese Arbeiten im Gegensatz zu ihren späteren, häufig erotischen und sich mit der weiblichen Rolle auseinandersetzenden großen Frauenskulpturen, den sogenannten *Nanas*. Die Assemblage, d.h. die Zusammenstellung von Gebrauchsgegenständen, hier

³⁶³ Pontus Hulten (Hrsg.): Niki de Saint-Phalle, Stuttgart 1992, S. 14ff.

speziell von Kleidungsstücken, entstand unter dem Einfluß ihres künstlerischen Ursprungs, dem Nouveau Réalisme.³⁶⁵ Auf den Gebrauch von vorfabrizierten Kleidungsstücken greift Saint-Phalle in ihren späteren Werken nicht wieder zurück. Diese Kleiderassemblagen sind z.B. mit der Anzugsassemblage *Green Suit* (1959) von Jim Dine zu vergleichen, dessen Kleidungsstücke durch die Art ihrer Darstellung wie bei Niki de Saint-Phalle den dahinterstehenden menschlichen Körper versinnbildlichen.³⁶⁶ Der Titel *Saint Sebastian or the Portrait of my Love* unterstreicht die Aussage, daß das Hemd in Kombination mit der Zielscheibe als Kopf eine Personifikation darstellt.

Als modernes Selbstporträt könnte man die Assemblage von 1962 mit dem Titel *My Shoes* verstehen. Ein Paar Damensandaletten - mit zeittypischen Plateauabsätzen - sind mit Gips auf einer schmalen, hochformatigen Leinwand befestigt. Dazu gruppieren sich am unteren linken Bildrand eine Küchenreihe, oberhalb der Schuhe am linken Rand ein Weihwasserkruzifix und rechts oben ein spachtelähnliches Werkzeug. In senkrechten Bahnen verlaufen Farblinien und Farbspritzer über die Gegenstände und die Leinwandoberfläche. Schuhe als gebrauchtes, sehr persönliches Utensil eines Menschen werden in Darstellungen immer wieder zur Personifizierung benutzt. Insofern wird die Interpretation im Sinne eines Selbstporträts nicht nur durch den Titel des Werkes, der auf die Künstlerin als Schuhbesitzerin verweist, gestützt. Diese Interpretation bestätigt sich vielmehr bei einem Einrücken des Werks in das Gesamtœuvre der Künstlerin, von der bekannt ist, daß sie ihre persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse in ihren Werken zum Ausdruck bringt: so durchzieht insbesondere die Beschäftigung mit ihrer Rolle als Frau und Künstlerin den gesamten Werkkomplex.

³⁶⁴ Ebd., S. 24.

³⁶⁵ Saint-Phalle ging 1960 mit dem Schweizer Künstler Jean Tinguely von Paris zurück nach New York, wo sie aufgewachsen war. Durch Tinguely kam sie in den Kontakt zu den Nouveaux Réalistes, mit denen sie zwischen 1961 und 1963 zusammen ausstellte. Livingstone, Pop Art, 1992, S. 285.

5.2 Intermedia-Kunst: Happening und Fluxus

Blieben die Vertreter des Nouveau Réalisme mehr der Objektkunst und Assemblage verhaftet, so bildete sich in Amerika eine Kunstrichtung der Aktionskunst heraus, die dem Theater nahe stand und durch collageartige szenische Abfolgen Situationen des täglichen Lebens aufgriff, um somit eine neue Annäherung von Kunst und Leben zu erzielen. Der Komponist und Schöneberg-Schüler John Cage war einer der ersten Künstler, der eine neue Art des Klangerlebnisses zelebrierte, indem er in seine Kompositionen neben Zufallsgeräuschen aus der Umgebung auch solche des Publikums integrierte, das damit zum aktiven Bestandteil des Kunstwerkes gemacht wurde. Hierdurch gelangte er zu einer neuen Wechselbeziehung zwischen Kunst und Leben. Macinunas, ein Schüler von Cage, brachte die Experimentalmusik mit der Aktionskunst zusammen, und trug so zur Formierung der europäischen Fluxusbewegung bei. Auch deren Zentralanliegen war es, Alltägliches zu ästhetisieren und damit bisher ungenutzte Erfahrungswelten aufzuzeigen.³⁶⁷ Fluxus sollte sich durch Leichtigkeit im Umgang mit Alltäglichem auszeichnen und ohne große Vorbereitungen durchzuführen sein. Zu den bekanntesten europäischen Fluxus-Künstlern gehörten, Robert Filliou, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Ben Vautier und Nam June Paik. Im Gegensatz zu Fluxus lag der Schwerpunkt der Happeningbewegung weniger auf Klang und Musik als auf der theatralischen Inszenierung. Claes Oldenburg und Jim Dine hatten sich Anfang der 60er Jahre der von Allan Kaprow in New York begründeten Happeningbewegung³⁶⁸ angeschlossen, und viele ihrer Objektarbeiten stehen in direktem Zusammenhang mit einer in der äußeren Form dem Theater ähnlichen Inszenierung, die alltägliche Lebenssituationen zur Grundlage nimmt.³⁶⁹ Für die Protagonisten des Happenings ist die Handlung das „Bild“. Das visuelle und akustische Erlebnis stehen im Mittelpunkt, nicht dagegen das dauerhafte materielle Produkt. Statt dessen soll das einmalige Ereignis an die

³⁶⁶ Ebd., S. 285.

³⁶⁷ Schilling, Aktionskunst, 1978, S. 47.

³⁶⁸ Kaprows 18 Happenings in 6 Parts in der Reuben Gallery, vgl. Marla Prather: Claes Oldenburg: Eine biographische Übersicht, in: Katalog Claes Oldenburg: Eine Anthologie, Kunst- und Ausstellungshalle Bonn 1996, S. 1-13, hier S. 2.

Sinne des Betrachters appellieren und in seinem Gedächtnis gespeichert werden. Aus dieser Absicht entstand für die Künstler der Aktionskunst ein nicht zu unterschätzendes Problem - nach der Aktion bleibt häufig nichts, was im Sinne eines musealen Kunstwerkes konserviert und insbesondere verkauft werden könnte. Viele Künstler bezahlten ihren Idealismus daher mit finanziellen Einbußen.³⁷⁰ Dies war sicherlich nicht der einzige Grund dafür, daß Künstler wie Paik und Vostell ihre Aktionen auf Video und Fotografien festhielten und die Requisiten sowie das benutzte Material oder das in der Aktion entstandene Objekt als Kunstobjekte präsentierten und dem Kunstmarkt zur Verfügung stellten.

5.2.1 Claes Oldenburg

Die Eröffnung von *The Store* am 1. Dezember 1961 gehörte zu Claes Oldenburgs (*1929) ersten spektakulären Inszenierungen. In der 107 East 2nd Street installierte er in einem angemieteten Ladenlokal ein Kaufhaus, Environment und Atelier. Die Waren und Verkaufsgegenstände aus den umliegenden Schaufensterauslagen seines Stadtviertels hatten ihn inspiriert, Objekte aus in Gipsmasse getränkten Musselinstreifen und Drahtgestellen nachzubilden, um diese wie in einem Warenhaus zu präsentieren und zu verkaufen.³⁷¹ Zu den am häufigsten nachgebildeten, mit leuchtenden Emaillack bemalten Objekten gehörten Wäschestücke, Kleidung, Hüte, Werkzeug und Eßwaren. In seinem „Tagebuch all der Dinge“ schreibt er über:

„... all die Dinge, von denen ich denke, daß sie das Potential haben, mit meiner Hilfe in etwas transformiert zu werden, von dem ich behaupten kann, daß es Kunst ist.“³⁷²

³⁶⁹ Thomas, *Bis heute*, 1988, S. 244.

³⁷⁰ Elisabeth Jappe: *Performance, Ritual, Prozeß*, Handbuch der Aktionskunst in Europa, München/ New York 1993, S. 19.

³⁷¹ Prather, Oldenburg, *Biographische Übersicht*, a.a.O., S. 3.

³⁷² Oldenburg zit. aus einem unveröffentlichten Interview mit Paul Cummings, 4. Dezember 1973-25. Januar 1974, in den *Archives of American Art*, Washington, D.C., S. 124, hier zitiert nach Prather, Oldenburg, *Biographische Übersicht*, a.a.O., S. 3.

Die Präsentationsform in der „Geschäftsgalerie“ war vielfältig. Die Kleidung hing an der Wand, im Raum, auf einem Ständer oder wurde in einer industriellen Glasvitrine präsentiert. Anders als in dem dicht gedrängten *store*-Laden wurden die Eßwaren und Kleidungsstücke in der Einzelausstellung der Green Gallery New York 1962 in isolierter Form innerhalb eines begehbaren Raumes präsentiert. Einzelne Objektgruppen wie z.B. ein Tisch mit Eßwaren und zwei Stühlen - auf dem einen hängt eine weiße, mit blauen Streifen versehene Jacke, auf dem anderen liegt eine blau-schwarz gestreifte Hose über Lehne und Sitz - und die wie zufällig auf den Sitzflächen liegengelassenen Taschenobjekte, erwecken den Anschein eines Wohnraumes. Das gewählte Material ist grob in der Form. Der Gips läßt eine krustige Oberflächenstruktur entstehen, und die kräftigen Lackfarben verlaufen und tropfen ineinander. Durch Fragmentierung und Maßstabveränderung schafft Oldenburg einen neuen Gegenstand, der den ansonsten seriell industriegefertigten Produkten ein verändertes Gesicht verleiht. Schon in früheren Jahren beschäftigte Oldenburg sich mit dem objekthaften Gegenstand. In seinen Skulpturen verband er Organisches mit Anorganischem zu einer körperhaft menschlichen Einheit. Durch seine Performances wird der wechselseitige Zusammenhang Mensch und Ding besonders deutlich. „Das Objekt hat sein eigenes Leben“³⁷³.

Vielen der nachgeformten Objekte Oldenburgs haftet eine erotische und sexuelle Komponente an. Der Künstler geht davon aus, daß sich die Erotik und Sexualität weniger auf den Menschen als auf Ersatzgegenstände, sogenannte Fetische, richtet. In diesem Sinne steht er den Surrealisten nahe, die ebenfalls am Fetischcharakter der Kleidung Interesse hatten. Kleidung ist hier ein häufig zitierter Gegenstand, da in ihr Körperlichkeit und Sexualität am offensichtlichsten zum Tragen kommen. Insbesondere weibliche Unterwäsche erscheint besonders

³⁷³ Germano Celant: Claes Oldenburg und das Gefühl der Dinge, in: Oldenburg: Eine Anthologie, Bonn 1996, S. 15-31, hier S. 15.

geeignet, die erotische Dimension als Fetisch der Waren- und Konsumwelt auszudrücken.³⁷⁴

„Heute richtet sich Sexualität... mehr auf Substitute... zum Beispiel mehr auf Kleider als auf die Person, auf fetische Stoffe, und das gibt dem Objekt die besondere Intensität, die ich zu projizieren versuche“³⁷⁵

Oldenburg bildet in seinen Plastiken das Körperhafte heraus, sodaß die Grenzen von Kleidung und Körper fließend ineinander übergehen.³⁷⁶ Das Thema Damenwäsche führte er 1962 in einer Installation mit *Lingerie Counter (Theke mit Damenwäsche)* fort. (Abb. 8) Der Verweis auf den Körper, der durch die Kleidung ersetzt, erweitert oder als Einheit dargestellt wird, ist in den Objekten immer offensichtlich. Es kommt zu einem Vexierbild von Körper und Objekt und Verhüllung und Nacktheit.³⁷⁷ Neben den weiblichen Wäschestücken wird das Thema des männlichen Anzuges, Jackett, Hose und Hemd mit Krawatte, immer wieder variiert.

1962 begann Oldenburg mit der Herstellung von seinen *Soft machines*. Dabei transformierte er banale Gebrauchsgegenstände, wie z.B. einen Lippenstift, ein Telefon oder elektrische Küchengeräte, aus deren fester Konsistenz in eine aus weichem Kunststoff bestehende, fließende Form. Zugleich stellte er sie in einer ungewöhnlichen Vergrößerung dar. Die Weichheit des Materials verleiht den Objekten eine bisher unbekannte Verletzbarkeit und formale Abhängigkeit von der Umwelt. Im Gegensatz zu dem bisherigen lichtdurchlässigen Material, den Musselinstreifen für die *Store*-Objekte, benutzte Oldenburg hier für die Hülle Vinyl, das er mit Kapok füllte. Vinyl ist ein industrielles Produkt, dessen glatte und kalte Oberfläche das Licht reflektiert und Assoziationen zu menschlicher Haut

³⁷⁴ Claes Oldenburg/ Coosje Van Bruggen: Nur ein anderer Raum, Katalog, Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1991, S. 22f.

³⁷⁵ Claes Oldenburg, in: Schilling, Aktionskunst, 1978, S. 72, zitiert nach Kerber, Bernhard: Amerik. Kunst seit 1945 in theoretische Grundlagen, Stuttgart, 1971, S. 138.

³⁷⁶ Celant, Oldenburg und das Gefühl der Dinge, a.a.O., S. 19f.

³⁷⁷ Ebd., S. 26.

erweckt.³⁷⁸ Auch die zusammengesunkene Form erinnert an eine erschöpfte menschliche Haltung.

Auch das Thema 'Hemd und Krawatte' durchzieht die einzelnen Werkgruppen von Oldenburg. So entstand 1963 das *Giant Blue Shirt with Brown Tie*. Ein der Form nach zusammengelegtes, hellblaues Herrenhemd mit zwei großen Brusttaschen und weißen Knöpfen ist quer auf einen fahrbaren, industriellen Kleiderständer montiert. Unterhalb des Kragens hängt eine braune, lange, in Krawattenform geschnittene Stoffbahn auf den Boden herab. Der Stoff des blauen Hemdes ist zur Festigkeit aufgepolstert. Dazu passend waren 1962 *Giant Blue Man's Pants* entstanden, die über einem bügelähnlichen Holz hingen und ebenfalls genäht wie mit Schaumgummiflocken gefüllt waren. Diese überdimensional großen Objekte sind in der Pop Art ein bevorzugtes Mittel, das Produkt oder die Ware zu einer Ikone zu stilisieren. Zugleich werden die Wahrnehmungsgewohnheiten des Betrachters durch den Austausch von festen gegen weiches Material irritiert.

Diese Verfremdung der Dinge übersteigert Oldenburg³⁷⁹ mit der Monumentalisierung einzelner Gegenstände, die er als überlebensgroße Plastiken in Beziehung zur urbanen Stadtarchitektur setzt. Im Juni 1994 kam es in Frankfurt am Main vor dem Büroturm der Frankfurter Deutschen Genossenschaftsbank zur spektakulären Aufstellung des ca. 12 Meter hohen Standbildes *Inverted Collar and Tie*. Diese grau-weiß gestreifte Krawatte besteht aus Glasfiebermatten und Kunstharz. Der Krawattenknoten ist auf einem Sockel befestigt, von dem aus sich die Krawatte entgegen der Schwerkraft nach oben bewegt, als ob sie wie eine Fahne im Wind flattert. Diese Skulptur steht formal wie inhaltlich in Bezug zu dem Bankgebäude, vor dem sie aufgestellt ist. Formal bildet sie einen bewegten Kontrapunkt zu der strengen Fassade des Gebäudes, dagegen ist die graue Farbe

³⁷⁸ Ebd., S. 29.ff.

des Schlipes der Granitfassade angepaßt. Inhaltlich ist die Kunststoffkrawatte als ironische Anspielung auf die typische Arbeitskleidung der Bankangestellten zu verstehen. Darüber hinaus wird sie in ihrer eindeutig männlichen Zuordnung zum Sinnbild eines mittlerweile gewandelten Berufes, der nicht mehr hauptsächlich von Männern ausgeübt wird: so machen nach Aussage von Bankchef Bernd Thiemann, Frauen mittlerweile mehr als die Hälfte der Belegschaft aus.³⁸⁰

5.2.2 Jim Dine

Jim Dine (*1935) gehörte ebenfalls um 1960 in den New Yorker Kreis der Happeningkünstler um Oldenburg und Kaprow. Zudem gilt er als einer der bekanntesten Pop Artisten. Bei seiner ersten berühmten Performance *Car crash*, die er 1960 in der New Yorker Gallery Reuben vorführte, trat Dine in einem silbern besprühten Regenmantel und mit einer silbernen Badekappe auf.³⁸¹ Wie dieses Happening Bezug nimmt auf einen von Dine real erlebten Autounfall,³⁸² so tragen auch seine weiteren Arbeiten im Gegensatz zu den eher objektivierenden und unpersönlichen Pop Art-Tendenzen sehr persönliche Züge.³⁸³ Vom Happening wandte er sich schnell der Malerei, Grafik und Assemblage zu. *Green Suit* von 1959 ist eine frühe Assemblage, in der Dine einen zerfetzten Herrenanzug bemalte. Von 1964 folgen zahlreiche sogenannte „Robe-Assemblagen“ und Gemälde, in denen jeweils das Kleidungsstück im Zentrum des Bildes als autonomer Gegenstand dargestellt wird. Dazu gehört auch eine Serie von Bademänteln, die die Bezeichnung „Selbstporträt“ tragen. Dine benutzte die Kleidung als Chiffre für seine eigene Person.³⁸⁴

³⁷⁹ Seit 1976 arbeitet Oldenburg gemeinsam mit seiner Frau Coosje van Bruggen an seinen Projekten, vgl. Rochus Kowallek: Hier steht der Schlips, Kunst im Stadtraum, Oldenburgs Krawatte für Frankfurt, in: art, Das Kunstmagazin, 1994, H. 8, S. 44-49, hier S. 48.

³⁸⁰ Ebd., S. 48.

³⁸¹ ART-EPO - Internationales Kunstjahrbuch, Erika Billeter, 1987/ 88, Vaduz, 1987, S. 240.

³⁸² Schilling, Aktionskunst, 1978, S. 73.

³⁸³ Livingstone, Schöne neue Warenwelt, a.a.O., S. 11.

³⁸⁴ Diese Arbeiten finden eine genauere Erläuterung im II: Teil, Kap.3.1 e).

5.3 Kleidung in der Pop Art

Die Pop Art setzte die Kleidung zusammen mit anderen Gegenständen als Sinnbild für die Produkt- und Konsumwelt der Werbung und Massenmedien ein. In den 60er Jahren fand erstmals ein intensiver Austausch zwischen Kunst, Musik und Mode statt. Die Jugend und die Straßenkultur bestimmten vorrangig das Geschehen, in dem sie zu ihrer eigenen Musik auch eigene Modetrends kreierten. In diesem Zusammenhang stand auch die Kunst, die sich mit dem neuen Verhalten gegenüber den Massenprodukten und der allseits beherrschenden Werbe- und Medienwelt auseinandersetzte. Indem die Pop Art-Künstler die präsenten Bilder aus Kino, Werbung, Fernsehen und Comics in die Kunst holten, begannen sie die tradierten Begriffe vom Original und vom Wert der 'hohen' Kunst zu entmystifizieren. Duchamp und die Surrealisten hatten mit ihrer Integration des Alltäglichen die Vorgaben gemacht, die die Pop Art-Künstler für ihre Darstellung in das Zeitalter der Medien übertrugen. Sie wollten die Grenzen zwischen der als wertvoll angesehenen bildenden Kunst und der Banalität der Alltagskultur aufheben. Dabei erhoben sie den Alltagsgegenstand zur Ikone. Vor allem in der Musik und der Kleidung drückte sich das Lebensgefühl dieser Generation aus. Daher ist es nicht verwunderlich, daß das Thema Kleidung in der Pop Art recht häufig aufgegriffen wurde. Da Kleidung als Ausdruck der Persönlichkeit und Mittel der Selbstdarstellung eine zunehmende Bedeutung erlangte, trat sie in vielen Werken als Stellvertreter für den Menschen schlechthin oder einen konkreten Menschen auf. Das Kleidungsstück ersetzt damit den Menschen als Metapher und verdeutlicht damit um so mehr die zunehmende Personalisierung der Umwelt und Identifikation der Menschen mit den Dingen des Alltags.

5.3.1 Andy Warhol

Als wohl der bekannteste Pop Artist überhaupt ist Andy Warhol (1929-1987) zu nennen. 1945-49 hatte er am Carnegie Institute of Technology in Pittsburgh studiert und sich darauf in New York als Werbeillustrator vor allem für berühmte

Modezeitschriften einen Namen gemacht. Parallel galt sein Interesse jedoch der Kunst und dem Versuch, sich unter den Künstlern zu etablieren.³⁸⁵

Für die Zeitschrift *Glamour* begann Warhol eine Reihe von Schuhzeichnungen anzufertigen.³⁸⁶ Das Motiv der Schuhe bildete in seinen Werken von 1955 bis Anfang der 60er Jahre ein durchgängiges Motiv. In der Anordnung der Bildelemente verband Warhol seine werbegrafischen Arbeitstechniken mit den abstrakten Kunsttendenzen seiner Zeit. Gemeint ist hiermit der Einsatz gleichwertiger Bildmittel, wie sie in Werken von Elsworth Kelly oder Frank Stella zur Anwendung kamen.³⁸⁷ Neben seinen Schuhzeichnungen für eine Werbekampagne der Firma I. Miller zeichnete Warhol weitere freie Schuhdarstellungen. 1955 entstand die Offsetlithographie: *Auf der Suche nach dem verlorenen Schuh*, in der er 16 Einzelschuhe, jeweils auf einem Feld in der Anordnung 4 x 4, zeichnete. Jeder Schuh ist mit einem kurzen Statement versehen ist und wirkt auf seinem Feld und durch seine individuelle Charakterisierung einzigartig - in der Darstellung mit den anderen Schuhen ist er dagegen nur „ein Gleicher unter Gleichartigen“.³⁸⁸ Hier läßt sich ein Vergleich zu Arman ziehen, der in seinen „Ansammlungen“ den umgekehrten Weg geht, indem er gleichartige Schuhe präsentiert, die durch ihre scheinbare Gleichheit im Nebeneinander ihre Differenz offenbaren. Warhol bediente sich der Werbung, die ihn ein Bestandteil des „social flux“ war, um der Kunst zu einer neuen Identität zu verhelfen.³⁸⁹ Nicht das Objekt interessierte ihn, sondern der dahinter stehende Begriff desselben.³⁹⁰ In seinen Schuhzeichnungen wandte Warhol sein eigens für die Werbegrafik entwickeltes Umdruckverfahren an. Mit einem Bleistift fertigte er eine Zeichnung auf nichtabsorbierendem Papier. Indem er ein weiteres absorbierendes Papier

³⁸⁵ Klaus Honnef: Andy Warhol, 1928-1987, Kunst als Kommerz, Köln 1989, S. 19.

³⁸⁶ Carter Ratcliff: Andy Warhol, München/ Luzern 1984. S. 13; und Osterwold, Pop Art, 1992, S. 171.

³⁸⁷ Antje von Graevenitz: Warhols Tausch der Identitäten, in: Michael Groblewski/ Oskar Bätschmann (Hrsg.): Kultfigur und Mythenbildung, Berlin 1993, S. 75, 77.

³⁸⁸ Antje von Graevenitz: Warhols Tausch der Identitäten, in: Groblewski/ Bätschmann, Kultfigur und Mythenbildung, 1993, S. 69-91, hier S. 72.

³⁸⁹ Ebd., S. 75.

³⁹⁰ Ebd., S. 78.

darüberlegte und die Linien mit Tusche nachzog, ergab sich gleich einem Druck das Abbild der Zeichnung, welches mit dem speziellen Effekt der durchbrochenen Linie, der Zeichnung zugleich etwas zufälliges gibt und dennoch der Planung unterliegt.³⁹¹ Gleichfalls für den bereits erwähnten I. Miller entstanden die aus den Zeichnungen hervorgegangenen Holzschuhskulpturen. Warhol ahmte auf dem Holz der Schuhleisten, die er jeweils auf einen Absatz befestigt hatte, das Umbruchverfahren der durchbrochenen Linie nach und überzog die Schuhleisten mit Blattgold und anderem ornamentalen Zierat.³⁹² Das gleiche Verfahren setzte er für die 1956 entstandene Serie der *Golden Shoes* ein. Hierbei handelt es sich um collageartige, im Profil gezeichnete Schuhillustrationen mit Blattgold, die jeweils den Titel einer aktuellen Hollywood-Persönlichkeit trugen.³⁹³ So umfasste Warhol den *Goldenen Stiefel Elvis Presley* mit einer goldenen Borde. Der breite Schaft und die Rosette auf dem Fußteil des Stiefels deuten einen beinahe königlich barocken Schuh an und spielen hiermit auf die Charakterisierung des Sängers als „King des Rock 'n' Roll“ an, dessen Sinn für prunkvolle, überladene Kleidung bekannt ist. Für die Schuhdarstellung mit dem Titel *Judy Garland* zeichnete Warhol dagegen eine kleine, mit verspielten Stickereien versehene, feenhaft wirkende Stiefelette. Vorn auf dem Schuhschaft steckt eine helle Feder, und die Rückseite ziert ein kleiner sternartiger Sporn. Wie ein Zauberschuh wirkt diese Darstellung und verweist damit auf die Rolle, mit der Judy Garland in dem Filmmusical *Der Zauberer von Oz* berühmt geworden ist. Insofern personalisierte auch Warhol mit den *Golden Shoes* jeweils eine bestimmte Berühmtheit der Zeit. Die Schuhe charakterisieren die Prominenten in dem Bild, das sie in der Öffentlichkeit besitzen.³⁹⁴

³⁹¹ Rainer Crone (Hrsg.): Zu den Zeichnungen von Andy Warhol, in: Katalog *Andy Warhol*, Das zeichnerische Werk 1942-1975, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1976, S. 31-106, hier 52ff.

³⁹² Marco Livingstone: Do It Yourself: Anmerkungen zu Warhols Arbeitstechniken, in: McShine (Hrsg.), *Andy Warhol*, München 1989, S. 60

³⁹³ Honnef, *Andy Warhol*, 1989, S. 18.

³⁹⁴ Crone, *Zeichnungen Warhol*, a.a.O., S. 88.

Nach 1960 schaffte Warhol den Durchbruch zum anerkannten Künstler durch seine Gemälde mit Dollarnoten, Campbell's Suppendosen und Do-it-yourself-Bildern, die er in dem ihm typischen Reproduktionsverfahren des Siebdruckes in großen Auflagen herstellte.³⁹⁵ Neben den trivialen und alltäglichen Dingen des Massenkonsums und Serien berühmter zeittypischer Persönlichkeiten reproduzierte er auch fotografische Serien von Selbstmördern, Autounfällen und dem Elektrischen Stuhl; wobei er seine Vorlagen jeweils in den Medien fand. Gleichheit und Variation blieben in Warhols Werken immer präsent. In den 80er Jahren nahm er das Schuhsujet wieder auf. *Shoes* von 1980 gehört zu einer Serie von Schuhsiebdrucken, deren Bildoberfläche mit industriellem Diamantenstaub bedeckt ist. Der Diamantenstaub fängt das Licht auf und verleiht den Bildern eine schillernde Textur. Farbige Damenpumps sind scheinbar willkürlich, einzeln, nebeneinander oder auch überschritten auf der Bildfläche angeordnet. Die Darstellungen der Schuhe variieren von der Aufsicht bis zur Profilansicht. Diese in Siebdruck gefertigte Darstellung eines modischen Gegenstandes, wertfrei, isoliert, wie eine Aufzählung präsentiert, reiht sich in die von Warhol bevorzugte Kunstherstellung ein. Durch seine Isolation, Reproduktion, Vergrößerung und durch mechanische Verfahren der Wiederholung setzte er den Waren der Konsumwelt ein Denkmal. Gleichzeitig benutzte er sie, um die Ebene der Werbung mit der Kunst verschmelzen zu lassen. Die Kunst wurde von ihrem hohen Anspruch des Kunst-Seins befreit, indem sie vermeintlich gegen Objekte der Werbung ausgetauscht werden konnte.³⁹⁶ Vor allem stellt Warhol aber mit seinen Bildern die Einmaligkeit eines Kunstwerkes und die Fertigung von Künstlerhand in Frage.³⁹⁷ Warhols ambivalente Werke lassen (ebenso wie seine persönlichen Aussagen) Freiraum für verschiedenste Interpretationen, die sich über die Jahre entwickelt haben und einander oftmals widersprechen. Es gehörte zu seiner Rolle als Künstler, daß er dem Klischee, das andere Menschen sich von ihm machten, Raum gab und eine Plattform für mannigfaltige Interpretationen

³⁹⁵ Vgl. Roberta Bernstein: Warhol als Graphiker, in: Frayda Feldman/ Jörg Schellmann: Andy Warhol Prints, Werkverzeichnis Druckgraphik, München/ New York 1985, S. 9-23, hier S. 9ff.

³⁹⁶ von Graevenitz, Warhol, a.a.O., S. 77.

bot.³⁹⁸ Seine Haltung war insofern die eines Demographen, der sich mit Dingen beschäftigte, die er jeden Tag sah und denen er mit Neutralität begegnete.

5.3.2 Andy Warhol und die Mode

Im folgenden sollen deshalb auch die Selbstdarstellung Andy Warhols und sein Verhältnis zur Modeszene Beachtung finden. Mit der Art, sich selbst als Kunstwerk zu vermarkten, prägte Warhol einen neuen Künstlertypus, der seine Person zum Bestandteil des eigenen künstlerischen Schaffens erklärte. Sein Leben und sein Werk bildeten eine seltene Einheit. Sein Hang zur Selbstdarstellung und das Überschreiten der Grenzen zu anderen Sozialbereichen brachten Warhol immer wieder auch in die Nähe der Mode- und Bekleidungsbranche. Nie zuvor war eine Kunstrichtung so eng mit anderen kulturellen Phänomenen verbunden. Die Pop Art fungierte als Seismograph einer neuen Freiheit, die eine Annäherung von „Hochkultur“ und „Unterhaltungskultur“ begründete und damit den bisherigen elitären Kunstbegriff in Frage stellte. Andy Warhol ist in seinem Werk und in seiner Person ein Beispiel für die Wechselbeziehungen von Kunst und Mode. Auf die Frage „Ist Pop Art eine Mode?“ antwortete er: „Ja, sie ist eine Mode, aber ich sehe nicht, was das für einen Unterschied macht.“³⁹⁹ Eben sowenig machte er einen Unterschied zwischen Werbung und Kunst. Negierte Andy Warhol auf der einen Seite in seinen Bildern durch Reproduktion der Reproduktionen die Originalität der Künstlerhandschrift und der individuellen Künstlerpersönlichkeit, so neigte er andererseits dazu, sich selber als „Star“ darzustellen. „Er wollte wie ein Star aussehen - und das tat er auch“, schreibt Christopher Makos über Warhol.⁴⁰⁰ Er berichtet auch, daß Warhol seine Kleidung sehr bewußt auswählte und versuchte, dem Trend ein wenig voraus zu

³⁹⁷ Bernstein, Warhol als Graphiker, 1985, a.a.O., S. 10.

³⁹⁸ von Graevenitz, Warhol, a.a.O., S. 70f.

³⁹⁹ G. R. Swenson: "What is Pop Art?" Teil 1, in: Artnews, LXII, 1963, November, S. 26, 60f.

⁴⁰⁰ Christopher Makos: Warhol, Ein persönliches Photo-Album, Wien 1989, S. 14. Makos war seit 1971 ständiger Begleiter von Warhol. Auch Henry Geldzahler, bestätigt, daß "wenn Andy sich außerhalb seiner gewohnten Zusammenhänge befand, dann spürte er das Bedürfnis, sich wie ein Star zu verhalten [...], in: Makos, Warhol, 1989, S. 9.

sein.⁴⁰¹ 1983 beschloß Warhol, Modell zu werden und ließ sich in den Katalog der Modell-Agentur Zoli aufnehmen. Einen seiner ersten Auftritte hatte er für die Hemdenfirma *van Laack*,⁴⁰² die 1981 mit der Überschrift *Andy Warhol und Das Königliche Hemd* eine Werbeanzeige gestaltete. Auf einer Fotografie sieht man Andy Warhol, in einem hellen Hemd mit Krawatte und Jeans gekleidet, an der Seite eines schwarzen Mannequins scheu und unbeholfen in die Kamera schauen. Hans-Werner Schmidt erblickt in diesem Verhalten eine künstlerische Doppelstrategie Warhols. Indem er sich auf den Starkult seiner Person einläßt, geht er gleichzeitig in Distanz dazu. In der *van Laack*-Werbung wird er dem Anspruch der überzeugenden Präsentation eines Produktes nicht gerecht, da sein Blick und seine Haltung eher Abwehr und Distanz ausdrücken.⁴⁰³

Antje von Graevenitz interpretiert Warhols öffentliches Verhalten als eine Methode der Verweigerung von Individualität. Sie bezieht sich für ihre These vor allem auf einige Interviews der Jahre 1966 und 1967, bei denen Warhol einmal einem Journalisten gegenüber vorschlug, er solle sich die Antworten auf seine Fragen selber geben oder ein anderes Mal mit Gegenfragen antwortete.⁴⁰⁴ Warhol, dessen Aussage „ich will eine Maschine sein“ immer wieder zitiert wird, wollte, daß die ihn Betrachtenden in ihm nur das sahen, was sie in ihm zu sehen meinten.⁴⁰⁵ Anhand von Beispielen untersucht von Graevenitz ihre These, daß sich Warhols künstlerische Strategie der „vertauschten Identität“ auch in seinen Werken wiederfindet. Betrachtet man seine Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit, seine Posen und das Annehmen von Rollen, so z.B. für die Werbung oder in der Fotografie *Altered Image*, die Warhol als Frau zeigt und 1981 in Anlehnung an Duchamp, der sich von Man Ray in Frauenkleidern hatte fotografieren lassen, entstanden ist, so zeigt sich auch hier sein Verwirrspiel mit Identität und die

⁴⁰¹ "[...] indem er sich so makellos wie nur möglich anzog und dann absichtlich seine Krawatte schief hängen ließ oder einen Kragenknopf aufmachte. Seine Liebe für trendige Dinge war ein Teil dessen, was ihn stets so modern aussehen ließ. Ebd., S. 13.

⁴⁰² Ebd., S. 14.

⁴⁰³ Hans-Werner Schmidt: Andy Warhol "Mao" - Joseph Beuys "Ausfegen", in: Groblewski/Bätschmann, Kultfigur und Mythenbildung, 1993, S. 93-114, hier S. 111.

⁴⁰⁴ von Graevenitz, Tausch der Identitäten, a.a.O., S. 70.

Negation von Individualität. Warhol posierte, verkleidete sich, war Spiegel dessen, was die Betrachter sehen wollten - er war Projektionsfläche für seine Umwelt und damit ein Spiegel seiner Zeit.

Wenn Andy Warhol auch selbst neben den Schuhen keine Kleidung entworfen oder im Kunstwerk thematisiert hat, so hat seine Kunst in der Mode doch vielfältiges Interesse gefunden. Besonders Modeschöpfer bedienen sich oftmals bekannter Warhol-Sujets, um diese für ihre Kreationen zu benutzen. Eine 1998 erschienene Publikation mit dem Titel „*The Warhol Look*“ zeigt die Einflußnahme von Andy Warhol auf die Mode. So entwarf z.B. der Modeschöpfer Versace ein Trägerkleid mit dem Motiv der *Marilyn* (Abb. 9), und der Modeschöpfer Jean-Charles de Castelbajac ließ zum Abschluß seiner Modenschau unter dem Motto *Hommage an das 20. Jahrhundert* („Lente-Zomer“ 1984) Models in Kleidern mit den Warhol-Motiven der Campbell's Suspendosen und Dollarnoten den Laufsteg betreten. Hier zeigt sich ein deutliches Beispiel für die wechselseitigen Irritationen von Kunst und Kommerz. Die Pop Art entlehnte ihre Themen der Werbung, den Medien und der kommerziellen Warenästhetik, setzte sie in ihre Bildersprache um, und beeinflusste somit wiederum das gesamte kulturelle Umfeld, zu dem auch die Mode gehört. Im Anschluß entstand in den 60er Jahren eine Industrie des Pop-Nippes, eine Industrie, die Sujets aus der Pop Art aufgriff, um sie zu kommerzialisieren.⁴⁰⁶

6. Zusammenfassung

Die voranstehenden Ausführungen haben belegt, daß die in der Renaissance einsetzende Trennung der freien Kunst vom Kunsthandwerk im 19. Jahrhundert ihren Abschluß gefunden hat.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 70.

⁴⁰⁶ Osterwold, Pop Art, 1992, 102f.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hatten die regional ansässigen Schneider das individuelle Kleidungsverhalten prägen können. Danach folgte das Diktat der Modestadt Paris und ihrer Haute Couture. Die vollständige Abschaffung der Kleiderordnungen und auch der handwerklichen Zünfte ermöglichten zwischen 1840 und 1940 die Entstehung einer Konfektion, die die Bedürfnisse des Kleinbürgertums befriedigte.⁴⁰⁷ Im Zusammenhang mit dieser Entwicklung einer eigenen Modebranche wurden die Künstler aus ihrer Tätigkeit für den Bekleidungssektor entbunden. Damit war die Trennung von Kunst und Handwerk auf einem Höhepunkt angelangt.

Ungeachtet dessen waren bereits um 1900 die Künstler der Reformbewegungen für eine neue Bekleidungsmode eingetreten. Ihr Blick richtete sich auf eine mittelalterliche Ideologie der wiederherzustellenden Einheit von Kunsthandwerk und bildenden Künsten. Die Künstler sahen ihre Aufgabe in einem Gesamtkonzept, das mit dem Begriff des Gesamtkunstwerks belegt wurde, und davon ausging, daß alle Gebrauchsgüter des Menschen und seine gesamte Umgebung nach hohen ästhetischen und handwerklichen Ansprüchen geformt werden sollten. In der Kleidung unterstützten die Reformkünstler zeitgleich seitens progressiver Ärzte und Feministinnen erhobene Forderungen nach der Abschaffung des Korsetts. Da die Reformkünstler jegliche Orientierung an der Mode ablehnten und zudem der Aufwand für die Einzelanfertigungen zu hohe Kosten verursachte, als daß sich die Bevölkerung solche Kleidung hätte leisten können, scheiterten sie jedoch an ihren Ansprüchen, und ihre Hemdkleider blieben ohne große Resonanz für die Mode. Lediglich die Künstler der Wiener Werkstätte hatten mit ihrer Kleidung, die bis nach Paris Anerkennung fand, einen vorübergehenden internationalen Erfolg. Der Grund dafür ist in dem von ihnen eingegangenen Kompromiß zwischen der Pariser Haute Couture und dem Reformkleid zu sehen. Ihre Marktorientiertheit und auf eine Zusammenarbeit von

⁴⁰⁷ Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1994, S. 66.

Kunsthandwerkern und Künstlern beruhende Arbeitsweise verschafften der Wiener Werkstätte vorübergehend die erwünschte gesellschaftliche Resonanz.

Von dieser zeitweiligen Ausnahme abgesehen, dokumentiert das breite Scheitern der Künstler im Bereich der Kleidungsfrage sehr deutlich, daß sich Kunst und Bekleidungsmode seit dem Beginn der Modernen Gesellschaft zunehmend als verselbständigte Sozialbereiche gegenüberstehen: Dabei unterfällt die Mode offensichtlich dem System der Wirtschaft, das über eigene Kriterien für die Bewertung von Kleidungsobjekten verfügt. Auch daß die Künstler der nachfolgenden Avantgarde-Richtungen ihre Idee, die Kunst in das Leben zu überführen, nicht umsetzen konnten, bestätigt eine solche funktionale Trennung von Kleidungskunst und wirtschaftlicher Kleidungsmode. Die Futuristen konnten ihr gesamt-künstlerisches Konzept einer Totalkunst eben sowenig ausführen wie die russischen Avantgardisten ihre Produktionskunst. Wollten die Künstler auf den Bereich der Mode Einfluß nehmen, mußten sie sich den wirtschaftlichen Bedingungen der Modebranche anpassen, wie es Sonia Delaunay eine Zeitlang getan hatte.

Eine entscheidende Zäsur des künstlerischen Umgangs mit Kleidung konnte dabei in den Werken von Marcel Duchamp und den surrealistischen Künstlern ausgewiesen werden. Durch die Bereitstellung von industriellen Fertigprodukten in Form von Duchamps Ready-mades war es den Surrealisten möglich, ihre Objektkonstruktionen um den schon produzierten Gegenstand zu erweitern und diesen unabhängig von seiner vorherigen alltäglichen Funktion in einen neuen Sinnzusammenhang zu setzen. Basierend auf psychologischen Erkenntnissen von Sigmund Freud, fand die Kleidung wegen ihrer erotischen Konnotationen und ihrer Charakterisierung als Fetisch sowohl in der surrealistischen Malerei als auch in der surrealistischen Objektkunst ein großes Interesse. Zum einen konnte das Kleidungsobjekt in einem artfremden Kontext als symbolische Anspielung auf Erotisches gelten, wie es die *Aphrodisische Jacke* oder die Schuhobjekte von Meret Oppenheim demonstrieren. Zum anderen wird die Kleidung in der Malerei

im Zusammenhang mit dem menschlichen Körper dargestellt. Der Körper ist hier immer anwesend, auch wenn er schon in Ablösung von der gesamten menschlichen Darstellung begriffen und auf Teilansichten reduziert wird. In der surrealistischen Kunst gehen Körper und Kleidung eine beinahe symbiotische Beziehung ein.

Nahezu alle Kunstwerke, die mit Kleidungsobjekten arbeiten, greifen insofern auf die von Duchamp und vom Surrealismus bereitgestellten Möglichkeiten zurück, um sie für ihre Zwecke zu erweitern. Nach der Zeit der Abstraktion sind insoweit insbesondere die Künstler der neuen realistischen Richtungen zu erwähnen. Künstler des Nouveau Réalisme entdeckten die Abfallprodukte und die Objekte der Warenwelt. Auf ihre Weise integrierten sie gefundene, produzierte Gegenstände in ihre Werke. Die Kleidung eignete sich als Ausdrucksmittel der Alltagskultur besonders gut und konnte mit allen ihr zugeschriebenen Eigenschaften sinnhafter Vertreter im Kunstwerk sein. Auch die handlungsorientierten Kunstrichtungen des Happenings und Fluxus bedienten sich der Kleidung als freies Ausdrucksmittel, das sie mit ihrem symbolhaften Handlungsvokabular besetzen konnten. Die Pop Art wiederum zielte besonders auf die Waren- und Modewelt, die sie in ihren Kunstwerken thematisierte. Die Kleidung als Konsumartikel wird von den Pop Artisten häufig angewandt, um an die Stelle des Menschen zu treten. Die Objektivierung geht soweit, daß ein Kleidungsstück eine bestimmte Person charakterisieren soll, wie es z.B. die von Warhol gezeichneten *Golden Shoes* zeigen. Mittlerweile ist die Kunst dabei gleichsam so frei geworden, daß sie alle Ausdrucksmöglichkeiten, die sich im Einsatz der Kleidung bieten, aufgreifen und für ihre Zwecke nutzen kann. Die Mode und ihre Warenwelt können insoweit durchaus Eingang in den Kontext der Kunst finden, ohne daß dies zugleich ein Ereignis im Kontext der wirtschaftlichen Kleidungsmode zur Folge haben muß. Umgekehrt wird auch die Kunst seitens der Modeschöpfer wiederum auf eigene Weise in ihren Kreationen verarbeitet. Die im folgenden zweiten Kapitel vorzustellenden Beispiele werden dies weiter

verdeutlichen, um so einer im dritten Kapitel vorzunehmenden theoretischen Integration mit Mitteln der modernen Systemtheorie den Weg zu ebnen.

II. Kapitel

Kleidungskunstwerke in den künstlerischen Medien

1. Kleidung in den künstlerischen Medien – eine Einführung

Nachdem im ersten Kapitel dieser Arbeit die historische Entwicklung der Beschäftigung von Künstlern mit Kleidung als und im Kunstwerk nachgezeichnet worden ist, ist es das Ziel des zweiten Kapitels, diese Darstellung um die zeitgenössische Kunst zu erweitern.

Der historische Abriß orientiert sich weitestgehend an den Avantgarderichtungen, die zumindest in einer kunsthistorischen Aufarbeitung primär in einer 'linearen' Abfolge zu sehen sind. Die zeitgenössischen Kunstwerke lassen die Einordnung in eine solche lineare Abfolge nicht mehr zu, da sich seit den 60er Jahren eine Vielzahl von nebeneinander bestehenden Kunstrichtungen und Einzelkunstwerken entwickelt hat⁴⁰⁸, die sich nicht mehr auf eine oder wenige vorherrschende Tendenzen reduzieren lassen.⁴⁰⁹ Diese Feststellung hat auch für die Kleidungskunstwerke Gültigkeit.

Zur Kategorisierung der Kleidungskunstwerke müssen deshalb neue Kriterien eingeführt werden. Hierzu greifen die folgenden Erörterungen auf formale Aspekte, namentlich auf die äußere Erscheinung zurück und bilden dergestalt medienbezogene Gruppierungen. Als Medium bezeichne ich dabei die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen, wie Malerei, Installation oder Videoprojektion. Die folgenden Abhandlungen erforschen anhand von Beispielen die verschiedenen Möglichkeiten innerhalb eines jeden Mediums. Um die zeitgenössischen Werke in den Kontext einreihen zu können, wird es teilweise notwendig sein, auf Beispiele vor 1960 zurückzugreifen. Die Analyse der

⁴⁰⁸ Jean-Christophe Ammann: *Bewegung im Kopf, Vom Umgang mit der Kunst*, Regensburg 1993, S. 68, 71.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 56, 58f. Ammann spricht von einem linearen Verlauf des bildnerischen Denkens der Avantgarde und nennt den Verlauf nach der Avantgarde *zirkulär.*, Ebd., S. 71.

Kleidungskunstwerke beginnt mit den Medien Malerei, Zeichnung, Druckgrafik und Collage. Hieran schließt sich das Medium Fotografie an. Diesem folgen Betrachtungen der Aktionskunst, Plastik und Objektkunst nebst der Erweiterung um die Installation und das Environment. Abschließend wird die Videokunst darzustellen sein. Jedes dieser Kunstmedien wird durch ausgewählte Beispiele verdeutlicht, die jeweils stellvertretend für eine spezifische Art des Umgangs mit Kleidung in der Kunst stehen. Da es durchaus Werke gibt, die als Mischformen zwischen den Medien zu bezeichnen sind, werden diese einer Kategorie zugeordnet, für deren Darstellung sie einen exemplarischen Wert besitzen.

Um zusätzliches Material für die Darstellung und Analyse der zeitgenössischen Kleidungskunstwerke zu erhalten, wurden mit ausgewählten Künstlern Interviews geführt. Die Auswahl der Künstler beschränkt sich auf den deutschsprachigen Raum. Im folgenden wird zu zeigen sein, daß die im deutschsprachigen Raum vertretenen Künstler, dem internationalen Vergleich durchaus nicht zu scheuen haben. Bisher fanden sie allerdings weder in Form einer umfassenden gemeinsamen Ausstellung noch in einer entsprechenden Abhandlung Berücksichtigung. Zumeist sind aus der Menge deutschsprachiger Künstler, die Kleidungskunstwerke gestaltet haben, nur einzelne in internationalen Ausstellungen vertreten, wie z.B. auf der Biennale in Florenz 1996/1997 Wiebke Siem und der in Amerika lebende Deutsche Oliver Herring.⁴¹⁰ In dieser Arbeit sollen nun entsprechende Künstler aus deutschsprachigem Raum vorgestellt werden. Dabei soll in jedem Medienbereich mindestens ein Künstler mit einem Interview vertreten sein.

Im Ergebnis wird es in diesem Kapitel darum gehen, unter Einbeziehung erkennbarer und nachweisbarer Begriffe, Verweise, Einflußnahmen oder Rückgriffe ein "Netzwerk" erkennbar zu machen, das sich als ausdifferenziertes

⁴¹⁰ Katalog Biennale di Firenze, Looking at Fashion, Florenz 1996.

Kunstsystem seine eigenen Kriterien zur Schaffung von neuer Kunst erstellt. Dies wird das dritte Kapitel der Arbeit in theoretischer Form aufgreifen.

1.1 Das Interviewmaterial

Die Durchführung der Interviews erstreckte sich über den Zeitraum zwischen November 1996 und Januar 1997 und fand in den Ateliers der Künstler statt. Alle angesprochenen Künstler standen dabei einem Interview aufgeschlossen gegenüber und waren zur Verabredung eines Termins bereit. Allein Rosemarie Trockel ließ mitteilen, daß sie nur in schriftlicher Form antworten wolle und mit Nikolaus Lang und Raffael Rheinsberg gab es terminliche Schwierigkeiten. Für diese drei Künstler wurde deshalb ein Fragebogen in schriftlicher Form ausgearbeitet, der an sie entsandt und von den Künstlern beantwortet zurückgeschickt wurde. Keiner der aufgesuchten Künstler hatte etwas gegen eine Tonbandaufzeichnung des durchschnittlich ein- bis eineinhalbstündigen Gespräches einzuwenden.

In der Selbstdarstellung war ein Unterschied zwischen den jungen Künstlern, denen noch die Erfahrung fehlte, sich in mündlicher Form über ihre Arbeit mitzuteilen, und ihren etablierten Berufsgenossen wie z.B. Stefan Szczesny, Erwin Wurm und Christiane Möbus, festzustellen, die sich routiniert über die eigenen Arbeiten äußerten.

In methodischer Hinsicht wurde bei alledem auf die Form des qualitativen Interviews zurückgegriffen. In der kunstwissenschaftlichen Diskussion nimmt das "Künstlerinterview" eine Sonderstellung ein, die trotz zahlreicher Literatur über die Interviewtechnik nur selten thematisiert wird.⁴¹¹ Zur Begründung der Künstlerinterview-Problematik heißt es, daß zum einen von einer "[...] generellen Aversion der Künstler gegenüber sozialwissenschaftlichen Untersuchungen [...]"

⁴¹¹ Rainer K. Wick: Zur Soziologie Intermediärer Kunstpraxis, Happening, Fluxus, Aktionen, Köln 1975, S. 61f.

ausgegangen werden muß. Zum anderen geht die allgemeine Vorstellung von einem Künstlertypus aus, der sich durch einen Hang zur Selbstdarstellung auszeichnet und sich aufgrund seiner "[...] Neigung zu differenzieren und problematisieren [...]"⁴¹² ungern durch ein standardisiertes Interview mit geschlossenen Fragen begrenzen läßt. Da es sich um eine explorative Untersuchung handelt, zu der bisher wenige oder gar keine wissenschaftlichen Informationen vorliegen, bot sich das qualitative Interview an,⁴¹³ das eine Darstellung des jeweiligen individuellen Falles im Hinblick auf das zu untersuchende Problem ermöglicht.⁴¹⁴ Allerdings sollte es sich bei der Art des Interviews bei aller Offenheit nicht um einen informellen Vorgang, wie z.B. ein rein narratives Gespräch handeln. Daher wurde eine Strukturierung des Interviews mit Hilfe des bereits erwähnten Fragenleitfadens vorgenommen. Dieser Fragenkatalog gewährleistet, daß gewisse Hauptthemen und Fragestellungen, wenn auch in unterschiedlicher Reihenfolge, während des Interviews verfolgt werden können.⁴¹⁵ Um dem interviewten Künstler ein Höchstmaß an individueller Antwortfreiheit einzuräumen, wurde eine offene Fragestellung gewählt, d.h. es lagen keine vorgefertigten Antwortkategorien vor.⁴¹⁶

2. Kleiderdarstellung in der Malerei

Seit Beginn der Menschheitsgeschichte steht die Darstellung des Menschen in seinem natürlichen Umfeld und seiner Kultur im Vordergrund des handwerklichen und künstlerischen Interesses. Vor allem spiegelt die Geschichte der Malerei spiegelt gleichsam das kulturelle und soziale Umfeld des Menschen in seiner Zeit, das sich nicht zuletzt auch an seiner Kleidung ablesen läßt. Die Kleidung war stets ein wichtiger Ausdrucksträger, der den Menschen in seiner Lebenswelt mit seinen weltlichen und religiösen Anschauungen charakterisierte. Dies zeigt sich von der

⁴¹² Ebd., S. 62.

⁴¹³ Ebd., S. 62.

⁴¹⁴ Zum qualitativen Interview vgl. Uwe Flick: *Qualitative Forschung, Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaft*, Hamburg 1995, S. 9f.

⁴¹⁵ Peter Atteslander: *Methoden der empirischen Sozialforschung*, 8. bearb. Aufl. Berlin/New York, 1995, S. 175.

Höhlen- und Felsmalerei über die griechische Vasen- und Wandmalerei, die Buchmalerei und Miniaturen bis hin zur höfischen Porträtmalerei. Insofern charakterisierte die Kleidung in den Gemälden den Menschen und zeigte ihn in seinem sozialen und kulturellen Kontext.

In der Malerei rückte das Kleidungsstück seit Ende des 15. Jahrhunderts erstmals in den Vordergrund. Das zunehmende Konkurrenzverhalten der Höfe fand auch Ausdruck in der Kleidermode.⁴¹⁷ Die Fürsten waren daran interessiert, daß die Hofkünstler in den Gemälden die Kleidung zur Geltung brachten, wodurch sie auf die allgemeine Kleidermode Einfluß zu nehmen gedachten. Da dem Künstler die Aufgabe zukam, den Fürsten und den Hof zu repräsentieren, hatte er auch auf die künstlerische Darstellung der Kleidung zu achten, die einen wesentlichen Bestandteil der fürstlichen Präsentation einnahm. Mit welcher Sorgfalt die Kleidung nunmehr in der Malerei behandelt wurde, zeigt sich sehr eindrucksvoll etwa in den Miniaturmalereien der *Très riches heures du Duc de Berry* (1413-1416) in denen die äußerst prunkvollen und farbenprächtigen Gewänder der burgundischen Hofmoden eine besonders künstlerische Darstellung erfahren haben.⁴¹⁸

Die seit der Renaissance bekannten Einzelbildnisse und Familienporträts hoben den Stellenwert der Kleidung in der Malerei in besonderem Maße an. Der Adel und das gehobene Bürgertum ließen sich von den Künstlern in ihrer standesgemäßen und luxuriösen Kleidung abbilden.⁴¹⁹ So malte z.B. Hans Holbein d. J. (1497/98-1543) 1532 das Bildnis des Kaufmanns *Georg Gisze*, das diesen in der typischen Haar- und Kleidungstracht jener Zeit zeigt. Die Kleidung war insofern Ausdruck der sozialen und kulturellen Verortung des Menschen. Das Spanien des 16. Jahrhundert übte aufgrund seiner allgemeinen

⁴¹⁶ Ebd., S. 180.

⁴¹⁷ Über die Konkurrenz der Höfe und die Rolle der Künstler siehe: Martin Warnke: Hofkünstler, Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, 2. überarb. Aufl. Köln 1996, S. 259ff.

⁴¹⁸ Erika Thiel: Geschichte des Kostüms, Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, 6. verbesserte und erweit. Aufl. Berlin 1997, S. 137ff.

Vormachtstellung in Europa im Bereich der Mode großen Einfluß auf die Kleidungsformen anderer Höfe aus. Tizian und Velazquez porträtierten die hohen Persönlichkeiten des spanischen Hofes in ihren aufwendigen Roben.⁴²⁰ In den *Bildnissen der Katharina von Medici und Königin Elisabeth*, die vom Einfluß der spanischen Mode in Frankreich und England zeugen, dominieren die kostbaren, von Spitzen und Schmuck übersäten Gewänder vollständig die Komposition des Bildes und drängen die darzustellende Person in den Hintergrund. Hier tritt eine eindeutige Dominanz der Kleidung auf, deren Trägerin aufgrund der Porträtendarstellung zwar noch den Kontext bestimmt, jedoch in der künstlerischen Darstellung zurückweicht. Vergleichbares vollzieht sich in den Gemälden von François Boucher (1703-1770) und Jean-Antoine Watteau (1684-1721), die im 18. Jahrhundert adelige Damen in verspielter, mit Rüschen und Blumen aufwendig verzierter Rokoko-Kleidung darstellen. In Korrespondenz mit der Umgebung bestimmt das Kleid das Gemälde und scheint die Frauengestalt zu erdrücken, wie es auf dem *Bildnis der Königin Charlotte von England* (um 1781) (Abb. 10) von Thomas Gainsborough zu sehen ist.

Für den mehr und mehr seine gesellschaftliche Stellung einbüßenden Adel bestand im 18. Jahrhundert eine Form der Abgrenzung zum Bürgertum in der immer raffinierter, aber auch affektierter werdenden Kleidung.⁴²¹ So wie die Kleidung mehr und mehr die Bildkomposition beherrscht, weist sie damit auf ihre zunehmende Bedeutung im gesellschaftlichen Leben hin. Der gesellschaftliche Status des Menschen fand seinen Niederschlag in einer kunstvollen Kleidung, die ihrerseits eine adäquate künstlerische Darstellung erforderte. In dieser Zeit setzte der französische Maler und Modeschöpfer Jacques Louis-David seine Historien Gemälde und Bildnisse dazu ein, der Bevölkerung die antiken Moden zu präsentieren, mit denen er neue Maßstäbe für die Kleidung setzen wollte.⁴²² Sein 1785 gemaltes Bild *Schwur der Horatier* fand bei den Revolutionären, die sich in

⁴¹⁹ Vgl. Max von Boehn, *Die Mode, Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock*, Bd. 1, bearb. v. Ingrid Loschek, 3. überarb. Aufl. München 1986, S. 278ff.

⁴²⁰ Vgl. Warnke, *Hofkünstler*, 1996, S. 143f.

⁴²¹ Ebd., S. 247.

⁴²² Ebd., S. 281.

ihrer Ideologie an der antiken demokratischen Staatsform orientierten, mit der Darstellung antiker Moden großen Anklang.⁴²³ Im Anschluß an David vertraten die Präraffaeliten um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in Befürwortung der Abschaffung des Korsetts und der Krinoline, ein der Antike entlehntes Ideal einer Einheit von Kunst und Handwerk.⁴²⁴ In der Tradition standen auch die englischen Reformen, die in ihren Gemälden wie das Beispiel von James Whistler *Mädchen in Weiß* (1862) zeigt, die Frauen in den sogenannten Hemdkleidern abbildeten, um auf diese Weise verändernd auf die getragene Alltagsmode einzuwirken.

Als eine Weiterführung der sich in den *Bildnissen der Katharina von Medici und Königin Elisabeth* und dem *Bildnis der Madame Pompadour* von Boucher abzeichnenden Tendenz, das Porträt der künstlerischen Darstellung des Kleides unterzuordnen, sind die Frauenporträts und Gemälde des Malers Gustav Klimt anzusehen. In seinen Bildnissen, wie etwa dem Werk *Das Bildnis von Emilie Flöge* (1902) (Abb. 11), verbindet er die blumen- und ornamentreiche Kleidung mit dem Hintergrund, so daß das Kleid den wesentlichsten malerischen und kompositorischen Part übernimmt. Auf diese Weise wird die Kleidung zur abstrakten und künstlerisch freien Form. Der Autor Emil Pirchan schrieb 1956: "In diesen Kleidern verborgen liegt die spezifische Aura der Dargestellten, die den Körper verhüllenden Kleider enthüllen die Seelen."⁴²⁵ Die dargestellte Frau wird von dem Kleid beherrscht, das ihr sichtlich Haltung verleiht, ihr aber im Gegenzug jede Eigenständigkeit nimmt, sodaß sie völlig entrückt und unnahbar erscheint.⁴²⁶

2.1 Kleidung in der Malerei des 20. Jahrhunderts

Die voranstehenden Ausführungen lassen zwei Entwicklungslinien für die Kleidung in der Malerei erkennen. Zum einen diejenige, die - zuvor vertreten von Jacques

⁴²³ Ebd., S. 281

⁴²⁴ Ebd., S. 332, 349.

⁴²⁵ Emil Pirchan: Klimt Monographie, 1956 zitiert nach: Marina Schneede: Gustav Klimt, in: Katalog Anziehungskräfte, Variété de la Mode 1786-1986, Stadtmuseum München 1987, S. 291-294, hier S. 293.

⁴²⁶ Schneede, Gustav Klimt, a.a.O., S. 293.

Louis David - von den Kleidung bzw. Mode entwerfenden Künstlern der Avantgarde fortgeführt wird, und zum anderen diejenige, die in der Folge von Boucher und Klimt steht und die Verselbständigung der Kleidung als künstlerische formal-ästhetische Form zum Ziel hat.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam es zur Ausbildung des eigenständigen Modebereichs in Form der Haute Couture. In ihr übernahmen nun die Modeschöpfer die bisher von den Künstlern vertretene Aufgabe des Kleiderentwerfens. An dieser Stelle wechselte die Mode vornehmlich in den Bereich der Wirtschaft. Im Zuge der industriellen Weiterentwicklung etablierte sich im 20. Jahrhundert eine organisierte Modewirtschaft, angefangen vom Modeschöpfer über die Produktion bis hin zur Konfektion. Die bildenden Künstler zogen sich aus der kreativen Entwurfstätigkeit für den alltäglichen Modebereich weitestgehend zurück. Die künstlerische Avantgarde des 20. Jahrhunderts beschränkte sich, sofern sie sich mit Kleidung auseinandersetzte, auf Entwurfstätigkeiten, für die sie bis auf die für Entwurfszwecke geeignete Tusche- und Aquarellmalerei die Zeichnung, Illustration oder Drucktechniken bevorzugte.

Es ist daher festzustellen, daß die Kleidung als isolierter Gegenstand in der Malerei des beginnenden 20. Jahrhunderts nur selten vertreten ist. Gemälde, die Kleidung thematisieren, lassen sich erst wieder in der Zeit des Surrealismus finden. Der veränderte Umgang der Surrealisten mit Kleidung manifestierte sich neben den dreidimensionalen Objekten auch in ihren Gemälden, die die Kleidung in neue, und vor allen Dingen erotische Zusammenhänge stellte, wie es der Surrealist René Magritte in seinen Bildern *Das rote Modell* (1947) und *Die Philosophie im Schlafzimmer* (1947) zeigt.⁴²⁷ Dabei ist in seinen häufig metamorphischen Darstellungen der menschliche Körper zumeist noch in angedeuteter Form erkennbar, wenn sich Füße in Schuhen oder weibliche Körperformen in einem Kleid abzeichnen.

⁴²⁷ Siehe ausführliche Erläuterungen im I. Teil, Surrealismus und Kleidung, Kap. 4.5.

Die Darstellung von Kleidung in sogenannten Interieurbildern bot eine erste Möglichkeit, die Kleidung unabhängig von dem menschlichen Körper abzubilden. Das Bildbeispiel von Emil Schumacher "Interieur" zeigt einen Ausschnitt seines Lebensumfeldes, an dem Kleidung selbstverständlich beteiligt ist. Handelt es sich bei Schumacher um ein Frühwerk, das als Studie anzusehen ist, so tritt in dem Interieurgemälde von Salomé eine eher erotische Komponente auf, die auch ansonsten in seinen Werken anzutreffen ist.

Seit dem Surrealismus und der Pop Art wurde die Kleidung als autonomes Bildthema aufgefaßt. So fungierte sie in ihrer formal-ästhetischen Erscheinung als Form und Farbe sowie bildkompositorischer Mittelpunkt. Sigmar Polke, dessen Nähe zur Pop Art in seinen ersten Tafelbildern offensichtlich ist, griff zum einen werbestrategische Mittel der Darstellung auf, um sie andererseits mit Mitteln der Ironie und Knappheit, die bis zum gewollten Dilletantismus gehen, aufzuheben. Die Bildsujets entstammen keiner bestimmten Auswahl; für Polke kann alles zum bildgreifenden Thema werden und damit eben auch Kleidungsobjekte wie z.B. "Socken".

a) Interieurbilder: Emil Schumacher, Salomé

Handelte es sich bei dem Bild *Die Philosophie im Schlafzimmer*⁴²⁸ von Magritte um ein surreales, erotisches Interieurbild, so findet Kleidung auch in realistisch sachlichen Interieurdarstellungen Berücksichtigung. Ein Ölgemälde des informellen Malers Emil Schumacher (*1912) mit dem Titel *Interieur* von 1936 zeigt zwei mantelartige Kleidungsstücke, die an der Außenwand eines Zimmerschranks hängen. Über dem hellen Mantel ist ein grauer Hut abgelegt. In ihrer malerischen Ausführung sind die Kleidungsstücke sehr schematisiert, beinahe schablonenhaft, und entbehren einer differenzierten Binnenstruktur und Stofflichkeit. Bevor Schumacher sich nach 1950 auf den Weg in die abstrakte Malerei begab, beschäftigte er sich unter dem Einfluß des späten Expressionismus und den noch herrschenden realistischen Tendenzen mit expressiven Bildstrukturen, die dem

realen Gegenstand verhaftet waren. Es handelt sich wahrscheinlich um eine frühe, im privaten Umfeld entstandene Studie des Malers.

Stilleben (1976) von Salomé (*1954) zeigt ebenfalls eine Interieurdarstellung. Auf einem Bügel hängt ein dünnes, ärmelloses Sommerkleid vor einer mit Blumenornamenten verzierten Holzwand, wohl einem Paravant. An dem Kleid ist der obere Teil aufgeknöpft. Eine hauchzarte Bordüre verläuft senkrecht an beiden Seiten der Knopfleiste und unterhalb der hoch angesetzten Taille. In der Darstellungsweise eines dünnen Sommerkleides oder Negligés auf einem Bügel vor einer Holzwand ähneln sich die Gemälde von Salomé und Magritte. Bei den Interieurbildern von Salomé und Schumacher handelt es sich um Frühwerke, die die bekannte Handschrift des späteren Malstils nicht erkennen lassen. In vielen Frühwerken sind Interieurbilder zu finden, da Künstler in den Anfängen häufig Dinge ihrer nahen Umgebung abbilden.

b) Konsum- und Warenwelt: Sigmar Polke

In seinen frühen Tafelbildern malte Sigmar Polke (*1941) banale Alltagsgegenstände wie Hemden, Kekse, Schokolade und Socken. Das Lackbild von 1963 mit dem Titel *Socken* (Abb. 12) zeigt drei Socken in jeweils leicht variierendem Design und verschiedenen Brauntönen, die präzise nebeneinander in gleicher Ansicht auf der grau-beigefarbenen Bildfläche angeordnet sind. Diese Bildoberfläche ist am oberen Rand mit einem helleren beigefarbenen Streifen unterteilt. Die drei Socken zeigen alle mit der Fußspitze zum linken Bildrand, und das verlängerte Beinteil ist jeweils an gleicher Stelle zur Faltung gebracht. In Polkes Auseinandersetzung mit der Realität spielt Ironie eine große Rolle.⁴²⁹ In seinen Bildern und Zeichnungen der 60er Jahre benutzt Polke häufig vorformulierte Anzeigen der Werbung oder lehnt seine Darstellung scheinbar an Werbestrategien an. So erscheint in dieser Darstellung die malerische Knappheit

⁴²⁸ Das Gemälde *Die Philosophie im Schlafzimmer* wird im I. Teil, Kap. 4.5.1 behandelt.

⁴²⁹ Martin Hentschel: *Solve et Coagula: Zum Werk Sigmar Polkes*, in: Katalog Sigmar Polke, *Die drei Lügen der Malerei*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 1997, S. 41-91, hier S. 42f.

und Schematisierung als ein Mittel werbegrafischer Sachlichkeit. Auch die mit Lackfarben gemalte Oberfläche läßt an häufig in Hochglanz erscheinende Werbeplakate oder Magazine denken. Dennoch unterläuft er gleichzeitig das Werbeideal, indem er bestimmte illusionistische Details, wie z.B. eine plastisch wirkende Binnenstruktur, bei der linken Socke völlig ignoriert. Die Verwendung von Lack unterstützt diese fehlende Modulation, da er nur bedingt zur "peinture" geeignet ist.⁴³⁰ Funktionale Aspekte werden ebenfalls außer acht gelassen, da den Socken das haltgebende obere Gummiband fehlt. Somit wird der werbewirksamen Illusion entgegengewirkt. In der Aufnahme werbestrategischer Mittel stehen Polkes frühe Tafelbilder in einer gewissen Nähe zur amerikanischen Pop Art. Um eine Distanzierung zum abgebildeten Bildgegenstand zu erreichen, setzt Polke verschiedene Bildmittel ein. Der leicht hellere Streifen am oberen Bildrand wirkt wie eine Leerzeile, d.h., der Betrachter wird von dem eigentlichen Bildgegenstand weggelockt, um eine Reflexion in Gang zu setzen. Andererseits kann aber auch gerade dieser Bildstreifen dem Bildkomplex den Anschein eines Zitates geben.

Hier muß darauf hingewiesen werden, daß die Darstellung von Kleidung in der Malerei des 20. Jahrhunderts in engem Zusammenhang mit den sogenannten Realismusströmungen zu betrachten ist. Nachdem sich zwischen dem Ende der 40er Jahre und Mitte der 60er Jahre der internationale Stil der Abstraktion durchgesetzt hatte, kam es Anfang der 60er Jahre zu einer erneuten Rückkehr zur Figuration. Die ersten Anzeichen finden sich bei Horst Antes, dessen sogenannte Kopffüßler seit 1962/63 aus den tachistischen Formen entstanden sind.⁴³¹ Mit ihrer, in den 60er Jahren vorgetragenen, Verherrlichung und gleichzeitigen Kritik an der Waren- und Konsumwelt war die Pop Art maßgeblich an einer Neubewertung der Realität beteiligt. Die eher sozialkritisch orientierten Künstler in Deutschland, Gerhard Richter und Sigmar Polke gehörten dazu, in dem sie

⁴³⁰ Ebd., S. 46.

⁴³¹ Wolfgang Max Faust/ Gerd de Vries: Hunger nach Bildern, Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982, S. 13.

gleichfalls die Waren- und Konsumwelt zu ihrem Thema machten.⁴³² Ihre Intentionen entsprangen zum einen einer Ablehnung der mittlerweile erstarrten Abstraktion und zum anderen einer ironisch verpackten Kritik und Reflexion der deutschen Konsumwelt. Die Künstler Konrad Lueg und Gerhard Richter begründeten in diesem Sinne um 1963 den "Kapitalistischen Realismus", in dessen weiteren Umkreis auch Sigmar Polke gehörte.⁴³³ Die in den 60er Jahren bestimmende gesellschaftlich orientierte Tendenz in der Kunst veränderte sich in den 70er Jahren zugunsten einer neuen Vorherrschaft der Beziehung von Kunst und Individuum. Gleichzeitig erfolgte eine Aufwertung der Malerei, die von Künstlern wie Lüpertz, Immendorf und Polke schon während der 60er Jahre vertreten wurde, als noch vielfach die Aktionskunst im Vordergrund stand.⁴³⁴

3. Kleidung in der Grafik

3.1 Kleidung in der Grafik vor 1900

Das Auftreten von Kleidung in der Grafik ist vergleichbar mit Ihrer Erscheinung in der Malerei; bis zum Beginn der Renaissance ist die Kleidung eingebunden in die narrativ formulierte Kunst, zu der Genredarstellungen und Bibelillustrationen zu zählen sind. Daher verbleibt sie ebenfalls im Zusammenhang mit der Darstellung des Menschen in seinen Ständen, Berufen und sozialem Umfeld. Das steigende Interesse an Kleidung, Trachten und Trachten anderer Völkergruppen führte in der Renaissance und Reformationszeit zum Anlegen von Trachten- und Kleidungsbüchern, die zu der Verbreitung von Moden dienten.⁴³⁵ Die ersten reinen *Kostümstudien* fanden sich 1430-1440 bei Pisanello (um 1395-um 1455) in Italien. In Deutschland zeichneten Künstler wie Albrecht Dürer (1471-1528) und Hans Holbein d. J. Anfang des 16. Jahrhunderts Trachtenstudien, in denen die Darstellung der Person nur dem Zweck der Kleidervorführung diente und an

⁴³² Christa Murken-Altrogge/ Axel Hinrich Murken: Vom Expressionismus bis zur Soul and Body Art, Köln 1985, S. 202f.

⁴³³ Faust/ de Vries, Hunger nach Bildern, 1982, S. 14.

⁴³⁴ Ebd., S. 15 und Murken-Altrogge/ Murken, Soul and Body Art, 1985, S. 232f.

keine Bildnisdarstellung anknüpfte. Erstmals stand die Kleidung bzw. die Tracht im Vordergrund, die erzählende bildnisorientierte Abbildung trat zugunsten einer Darstellung des Kostüms zurück. Dürers *Darstellungen der Frauentrachten* von 1510 zeigen jeweils eine auf dem Blatt zentral platzierte Frauengestalt, ohne Beschreibung der Umgebung, die Kleidungen für bestimmte Gelegenheiten wie z.B. *Nürnbergerin im Tanzkleid mit Schleppe* oder Kleidung eines gewissen Standes wie in der Grafik *Baseler Bürgersfrau* repräsentieren. Handelt es sich in Dürers Trachtenstudien noch um Zeichnungen, so gewinnt die in der Zeit der reformatorischen Bewegung und des humanistischen Bürgertums auftretende Entstehung der Kupferstichtechnik bzw. der Druckgrafik allgemein, eine zunehmende Bedeutung für die Künstler und die Darstellung von Kleidung. Neben dem Kupferstich kommt auch der Holzschnitt und die Radierung sowie Ende des 18. Jahrhunderts die Lithografie zur Anwendung. Die Kombination von Bleistift und Tusche oder Aquarell wird seit jeher für Skizzen und Entwurfszeichnungen verwendet.

Wie schon dem Kapitel über die Malerei zu entnehmen war, zeichnen sich auch in der Grafik zwei Entwicklungslinien für die Kleidung in der Kunst ab. Die von Künstlern gestalteten grafischen Kleiderdarstellungen wurden von den Ende des 18. Jahrhunderts entstehenden Modejournalen übernommen, die nunmehr der Verbreitung von Moden dienten.⁴³⁶ Mittlerweile hatten sich Zeichner auf die Modeillustration spezialisiert, die sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts gleichzeitig mit den aufstrebenden Modeunternehmen etablierte.

Die Tendenz, Kleidung unabhängig vom menschlichen Körper darzustellen, setzte sich seit dem 19. Jahrhundert in verstärkter Form fort. Hatte man vorher schon den Gesichtern und Händen der Träger und Trägerinnen weniger Aufmerksamkeit in der Ausführung gewidmet, so gingen die Modezeichner mit zunehmendem

⁴³⁵ Thiel, Geschichte des Kostüms, 1997, S. 181.

⁴³⁶ Als ein Vorläufer der Modejournale ist der 1672 gegründete *Mercure Galant* bekannt geworden, der für einen reichen Kundenstamm vorgesehen war, in: Katalog Kunstgewerbesammlung der Stadt Bielefeld/ Stiftung Huelsmann, Bielefeld 1996/1997. 1785

wirtschaftlichen Stellenwert der Konfektionswarenhäuser und Modeunternehmen dazu über, die Körperteile und Haltungen zu standardisieren, bis sie in kleinen Lithografien erstmals gänzlich wegfielen und nur noch die Abbildung des Kleidermodells zu sehen war.⁴³⁷

Dem Künstler blieb dagegen die sehr eingeschränkte Entwurfstätigkeit, sofern er nicht mit Schneidern und Modefachleuten zusammenarbeitete, wie es in einigen bekannten und schon erläuterten Beispielen der Wiener Werkstätte und vereinzelt im Paris der 20er und 30er Jahre vorgekommen ist.

3.2 Kleidung in der Grafik des 20. Jahrhunderts

Kleiderzeichnungen von Künstlern, die sich von dem wirtschaftlichen Modegeschehen abgewendet haben, liegen somit vorwiegend im Bereich des Entwurfs, wie auch die vielseitigen Zeichnungen mit Aquarell, Gouache, Tusche und Bleistift der Reformkünstler bis hin zu den Vertretern der historischen Avantgarde verdeutlichen.⁴³⁸

In der Kunst des 20. Jahrhunderts tritt Kleidung im zeichnerischen wie auch druckgrafischen Medium in verschiedenster Form auf. Allgemein betrachtet ist die Zeichnung ein linienbetontes Medium, das durch seine relativ schnelle Ausführung und Spontaneität den Künstlern zum Skizzieren und Entwerfen diene. Der Entwurf ermöglicht das schnelle gedankliche Festhalten von Ideen ebenso wie er zur Vorbereitung auf eine weitere malerische oder konzeptionelle Arbeit dienen kann. Daher lassen sich Entwürfe in skizzenartiger Form von einer exakt ausformulierten Entwurfszeichnung unterscheiden. Erst in der Zeit der Renaissance

erschien in Paris das erste größere Modejournal. Sehr bald folgten in den europäischen Ländern weitere Zeitschriften. Ebd., S. 7.

⁴³⁷ In der Haute Couture fertigte man kleine Lithografien für den Kunden an, auf denen das Kleidermodell ohne Kopf und Gliedmaßen zu sehen war, in: Françoise Tetart-Vittu: Illustrationen, in: Katalog Anziehungskräfte, München 1987, S. 233-240, hier S. 235.

⁴³⁸ Häufig sind die Übergänge von der Malerei in die Grafik fließend, da die Aquarellmalerei aufgrund des aus Papier bestehenden Bildträgers zur Grafik gezählt wird und auch der Einsatz von Tusche und Pastell nicht immer eindeutig zugeordnet werden kann.

begann die Zeichnung sich aus ihrem dienenden Charakter zu lösen, um den Platz eines eigenständigen Ausdrucksmediums einzunehmen.⁴³⁹ Der Begriff *designo* beinhaltet in Italien des 14. Jahrhunderts den Entwurf und die Idee und wurde somit als Vermittler zwischen der göttlichen Eingabe und der ausführenden Zeichnung angesehen.⁴⁴⁰ Die Zeichnung war mit dem Aufkommen der wissenschaftlichen Wahrheitssuche ein Mittel zur Erforschung von Naturanschauungen, Proportionen und Perspektiven. Künstler der Renaissance brachten die skizzenhafte und fragmentarische Zeichnung neben der Malerei und der Skulptur auf den Weg zum gleichberechtigten Kunstwerk.

Ein wichtiger Anstoß zur Autonomie kam auch durch das Aufkommen der Druckgrafik. Die Impressionisten und Expressionisten verhalfen der Grafik Anfang des 20. Jahrhunderts in ihren Ausstellungen zur Anerkennung als autonomem Medium. Neben der Entwurfszeichnung, die Teil eines Konzeptes ist, wie es das Beispiel von Ulrike Kessl zeigt, findet sich Kleidung als Thema einer eigenständigen Zeichnungsreihe, wie es in den Arbeiten von Wiebke Siem zu sehen ist. Bei Sigmar Polke kommt Kleidung in der autonomen Zeichnung wie eine Notiz daher; bei Erwin Wurm wird sie als Teil einer großen multi-medialen Installation konzipiert, wie er es mit seinen 'Anweisungen' vorführt.

Beispielhaft für die Künstlerentwürfe Anfang des 20. Jahrhunderts soll hier kurz auf Wassiliy Kandinsky (1866-1944) verwiesen werden, der, wie viele seiner zeitgenössischen Kollegen, Kleider für seine damalige Lebensgefährtin Gabriele Münter entworfen hat.⁴⁴¹ Sein *Entwurf für ein Kleid* von 1904 zeigt skizzenhaft, auf Umrißlinien beschränkt, verschiedene Ansichten eines Damenkleides, das er ohne Andeutungen eines menschlichen Körpers abbildet. Kurze handschriftliche

⁴³⁹ Uwe Westfeling: Zeichnen in der Renaissance, Entwicklung, Technik und Form, Köln 1993, S. 38.

⁴⁴⁰ Walter Koschatzky: Die Kunst der Zeichnung, Technik, Geschichte und Meisterwerke, Salzburg/Wien 1977, S. 42.

⁴⁴¹ Dies ist insofern von Besonderheit, da Kandinsky eigentlich eine strikte Trennung zwischen Kunsthandwerk, das er als Kleinkunst ansah, und der bildenden Kunst vertreten

Anweisungen und Erläuterungen sind rechts neben und unterhalb der Zeichnungen zu lesen. Rechts neben den Kleidern sind Detailzeichnungen vom Ärmelabschluß und von einem Emblem zu sehen. Dieses Emblem verläuft, ähnlich einer Bordüre, mehrfach nebeneinander gesetzt am Saum des Kleides. Der Gesamteindruck dieser Zeichnung weist kaum einen Unterschied zu Modezeichnungen auf, nach denen sich die Schneider in den Ateliers bei der Ausführung des Kleides zu richten hatten. Dennoch hat sich der größte Teil dieser Entwürfe von Künstlern in der Rezeption ihrer Kunst zu eigenständigen Bildern entwickelt, wie es Ausstellungen über 'Künstlermoden' in den letzten Jahren vorführen.

Kunstwerke, die in der Druckgrafik des 20. Jahrhunderts das Thema der Kleidung aufgreifen, sind beinahe ausschließlich auf die Pop Art bzw. deren Vertreter begrenzt. Entdeckten die Expressionisten am Anfang des Jahrhunderts die Druckgrafik, darunter hauptsächlich den Holzschnitt, für die moderne Kunst, so griffen erst wieder die Pop Artisten, geprägt durch ihre starke Affinität zur Massen- und Unterhaltungskultur, auf die druckgrafischen Medien zurück. Das enge Zusammenwirken von Mode, Design und Werbung griffen die Pop Art Künstler auf, um gleichfalls mit den Mitteln der Massen- und Printmedien das Alltägliche und Banale in die Kunst zu holen, das sie der Konsum- und Warenwelt entnahmen.

Das druckgrafische Medium bot den Künstlern die Möglichkeit, gleichfalls mit den Mitteln der Massenmedien, d.h. mit der Reproduktion von den Originalen der "hohen Kunst", die Distanz zwischen Alltagskultur und Kunst zu verringern. Somit erweiterten die Pop Artisten den surrealistischen Umgang mit der Alltagskultur um die Anwendung moderner technischer Reproduktionsmittel. Ebenso tritt der alltägliche Gegenstand als Kosumartikel der neuen Warenwelt in Erscheinung.

Zu den beiden bekanntesten Vertretern der Pop Art, in deren Werken sich Kleidung im druckgrafischen Medium findet, zählen Andy Warhol, Jim Dine, und Allan Jones. Warhol, der auch für die Werbung arbeitete, übertrug deren

hat, in: Radu Stern: Gegen den Strich: Künstler und Kleider 1900-1940, in: Katalog Gegen den Strich, Kleider von Künstlern 1900-1940, Lausanne/ Zürich 1992, S. 8-56, hier S. 17.

Techniken, wie z.B. die Lithografie und den Siebdruck, in die Kunst. Jim Dine beschäftigte sich ebenfalls mit den verschiedenen drucktechnischen Verfahren, vor allem in seinen Selbstporträts, wie er seine *Bademantelserie* bezeichnete.

Die Darstellung der Kleidung in den grafischen Medien verzichtet weitestgehend auf Andeutungen oder Abbildungen des menschlichen Körpers. Die zeichnerische Darstellung von Kleidung geht bei den hier beschriebenen Künstlern und Künstlerinnen aus der vorherigen Beschäftigung mit dem Körper und seinen formalen wie raumgreifenden Ausdehnungen hervor. Die soziale Funktion der Kleidung als Gebrauchsgegenstand tritt in den künstlerischen Darstellungen zurück.

Auffallend ist die von Pop Art-Künstlern häufig praktizierte Darstellung der Kleidung als Stellvertreter für den abwesenden Menschen im allgemeinen oder einer bestimmten Person - eine Tendenz, die bei Jim Dine in dem Ersatz des Selbstporträts durch die Kleidung gipfelt.

Aktuellere Beispiele von Kunstwerken, die Kleidung in der druckgrafischen Technik darstellen, sind zur Zeit nicht bekannt. Ein Grund dafür liegt sicherlich darin, daß die Kleidung im Zusammenhang mit den drucktechnischen Verfahren allzusehr in der Modeillustration verwurzelt und für die Künstler nicht von Interesse ist.

a) **Entwurfszeichnung: Ulrike Kessl**

Die Entwurfszeichnungen von Kleidung in der zeitgenössischen Kunst besitzen zwar eine Eigenständigkeit, unterstehen allerdings auch häufig, wie das Beispiel von Ulrike Kessl (*1962) zeigt, einer gedanklichen und konstruktiven Vorarbeit für eine weiter zu entwickelnde Werkreihe, die sich durchaus in Form anderer Medien wiederfinden läßt.

Die Zeichnung *Hose* von 1992 mit Bleistift, Farbstiften und Dispersionsfarbe angefertigt, zeigt zentral ins Bild gesetzt einen würfelartigen Gegenstand, neben

dem an der linken Seite ein zweiter, kleinformatiger Würfel liegt, bei dem es sich um den gleichen Gegenstand in einer auf den Kopf gedrehten Darstellung handelt. Beide Würfelkörper sind durchdrungen von einem elipsenförmigen Tunnel, dessen Öffnungen nach außen sowie ins Innere zu führen scheinen. Als Grundlage diente die Form des Quadrats und des Pentagramms, eines Fünfecks, dessen Endpunkte als Ein- bzw. Ausgänge der Tunnel zu sehen sind. Renate Heidt-Heller interpretiert die Rotfärbung des inneren Tunnelbereichs als ein Sinnbild für eine emotional reichere Ebene als das Stereometrische des Äußeren.⁴⁴² Die Würfelzeichnungen mit Entwurfscharakter von Ulrike Kessl sind unter einem vollkommen anderen Gesichtspunkt zu betrachten als die Kleidungsentwürfe der Künstler der klassischen Moderne. In Kessls Arbeiten geht es nicht um tragbare Kleidung, sondern um die grundlegende Beschäftigung mit plastischen Problemen, die sich wie ein roter Faden durch ihren gesamten Werkkomplex zieht.⁴⁴³

Kessl verfolgt in diesen Arbeiten das Thema der Durchdringung und Aushöhlung von Körpern bzw. sucht nach Lösungen, das Innere von außen erschließen zu können. Dazu benutzt sie tektonische Formen, die von organischen durchdrungen werden. Die Art der Darstellung und die angewandten Mittel, gemeint sind hier das Nebeneinander verschiedener Ansichten eines Motivs und die skizzenähnliche, unfertig wirkende Zeichnung, lassen auf einen Entwurf im Sinne einer gedanklichen Vorarbeit für weitere Arbeiten schließen. Die unkomplizierte Handhabung des zeichnerischen Mediums ermöglicht die rasche Niederschrift eines konzeptionellen und analytischen Vorgehens oder Projektes. Die Entwurfszeichnung behält auch dann ihren autonomen Charakter, wenn sie in unlösbarem Zusammenhang mit den folgenden Arbeiten steht. Tatsächlich hat Kessl nach diesen Skizzen konkrete Würfel gebaut, auf denen sie dann mit weiteren Arbeits- und Entwicklungsschritten aufbaute. Ihre ganze Arbeit

⁴⁴² Renate Heidt Heller: Über Mäntel, Kleider und Schränke, in: Katalog Kan Ambruz, Ulrike Kessl, Susanne Windelen, Wilhelm-Lehmbruck-Stipendiaten 1991-1993, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1993, S. 39-41, hier S. 40.

⁴⁴³ Vgl. Lothar Romain, Ulrike Kessl, 1993, in: Katalog Haut und Hülle, Künstler machen Kleidung, Herne 1996, S. 38.

entwickelt sie aus einzelnen aufeinanderfolgenden Schritten, indem sie etwa in eine äußere Form eine innere Form, wie hier die *Hose* hineinbaut, um dann diese Form wiederum als Hohlraum auszusparen. Ausgehend von dem Nachbau dieses Hohlraumes entsteht z.B. wieder eine neue Form, die, zweidimensional aufgeklappt, unbekannte Blickwinkel entstehen lässt und die Künstlerin eventuell wieder zum Anfangspunkt zurückführt.

"[...] die Grundidee war, Körperhüllen, eine Art Torso, plastisch vereinfacht in die Form eines Würfels einzubinden. Das war die Grundidee, und der folgten dann auch die Zeichnungen. Dann hat sich das innerhalb der Arbeit weiterentwickelt. Die eingebaute Kleiderform auszusparen, [...] praktisch das Innere des Würfels rauszunehmen, und es bleibt die Hülle, die ich aus Stoff nachgeformt habe. Den offenen Kubus habe ich dann in aufgeklappter Form an die Wand gehangen, so ergaben sich diese Mantelformen. Es ist im Grunde die Idee von einer mehrfachen Umformung."⁴⁴⁴

In Anbetracht der nicht leicht zu lesenden Zeichnung erschließt sich die Darstellung erst unter Berücksichtigung des Titels, der auf ein Kleidungsstück hinweist. Ohne diese Lesehilfe würde der Betrachter nicht zwangsläufig ein Kleidungsstück, wie hier eine *Hose*, wahrnehmen. Es geht eben nicht um das Kleidungsstück *Hose*, sondern um die *Hose* als Kleidungsstück mit umhüllenden Charakter, das hier in einer stereometrischen Form verankert ist bzw. in dieser entwickelt wurde.

b) Zeichnungen nach Objekten: Wiebke Siem

1991 begann die Künstlerin Wiebke Siem mit der Werkgruppe *Kleider, Frisuren, Tücher, Wagen*, die 1994 erstmals nahezu vollständig im Portikus Frankfurt zu sehen war. Es handelt sich hierbei um nach Gebrauchsgegenständen geformte "Typen"⁴⁴⁵, die sie anhand von Zeichnungen entwickelt hat. So bedient sich auch Siem der Zeichnung zum Festhalten bestimmter Ideen und zur Vorbereitung weiterführender Projekte.

⁴⁴⁴ Interview Verf. - Ulrike Kessl, Düsseldorf 1996.

⁴⁴⁵ Konstantin Adamopoulos: Presstext Ausstellung Nr. 55, Wiebke Siem, Portikus Frankfurt a.M. 1994.

Anhand der ausgestellten Objekte fertigte Siem Buntstiftzeichnungen für den Katalog der Portikus-Ausstellung an.⁴⁴⁶ Die starren Kleiderformen sind in der dem Original entsprechenden Farbe zentral auf dem Blatt plaziert. Die Objekte scheinen zu schweben, da kein Raum definiert ist und es keine Haltevorrichtung gibt. Statt dessen hängen jeweils zwei schwarze Bänder parallel von der Taille funktionslos herab, mit denen die Originalskulpturen innerhalb einer Installation an der Wand befestigt werden. Das Mittel der Zeichnung im Werk der Künstlerin Wiebke Siem wird zum einen als Ideenfindung und Entwicklung eines Projektes benutzt, zum anderen tritt die Zeichnung innerhalb eines Ausstellungskataloges anstelle der fotografischen Reproduktion und steht gleichzeitig auch als Vertreterin für das Objekt. Durch die Zeichnung wird der Modellcharakter dieser untragbaren Objekte unterstrichen, da der Betrachter die notwendige Distanz zu diesen behält.⁴⁴⁷ Andererseits bleibt durch die nach den Objekten gefertigten Zeichnungen die Möglichkeit gegeben, die Werkreihe in anderer Form fortzusetzen. Dies ist besonders interessant im Hinblick darauf, daß die Zeichnungen als Kollektionsentwürfe eines Modeschöpfers gesehen werden könnten und daher als Vorarbeit zu einer weiteren Ausführung zu verstehen sind. Diese immer wieder an Objekte und Ideen anknüpfende Arbeitsweise setzt Wiebke Siem in ihren Werken kontinuierlich fort. Als weiteres Beispiel können die Zeichnungen angeführt werden, die, wie sie selber dazu schreibt, "einen Ideenkomplex illustrieren, der auf vier Objekte zurückgeht, die ich 1989 als Modelle realisiert habe."⁴⁴⁸ Einzeln präsentiert, erhalten diese Zeichnungen den Rang eines eigenständigen Kunstwerkes. Für diese drei Möglichkeiten, Ideenentwicklung, Modelldarstellung und autonomes Kunstwerk, sind die drei Entwicklungsschritte im Werk von Wiebke Siem sehr schlüssig und nachvollziehbar. Die Art der Darstellung ist Illustrationen entlehnt, wie sie im Modebereich des 19. Jahrhunderts aufgekommen waren. Kleidungsstücke

⁴⁴⁶ "Die Buntstiftzeichnungen habe ich von den Objekten für diese Veröffentlichung angefertigt.", Wiebke Siem in: Katalog Wiebke Siem, Kleider, Frisuren, Tücher, Wagen, Portikus Frankfurt a.M. 1994, o.Pag.

⁴⁴⁷ Adamopoulos, Presstext, a.a.O.

⁴⁴⁸ Wiebke Siem: artist page von Wiebke Siem, in: artist, Kunstmagazin, 1996, H. 29, S. 34.

wurden einzeln, ohne Hinweis auf einen Körper dargestellt oder in einer Serie von verschiedenen Ansichten nebeneinander auf einem Blatt angeordnet. Insofern haben die Zeichnungen von Wiebke Siem scheinbar den Charakter einer Dokumentation; eine Vorgehensweise, die sie zum Prinzip dieser Kunstwerke erhebt.

c) Die autonome Zeichnung: Sigmar Polke, Bernhard Johannes Blume

Sigmar Polke (*1941) fertigte 1963 eine Reihe von Zeichnungen banaler Alltagsobjekte an, deren Bezug zu einer Anzeigenwerbung offensichtlich ist. Zwei mit Kugelschreiber gezeichnete Blätter zeigen zusammengefaltete Herrenhemden.⁴⁴⁹ Im Zentrum des ersten Blattes, *Hemden in allen Farben*, sind drei zusammengelegte, verschieden gemusterte Hemden in einem auf der rechten Seite verlaufenden Halbkreis arrangiert. Den Bildgrund durchziehen kachelmusterartige dunkle Linien, welche von den Hemden jeweils überschritten werden. Über und neben den Hemden ist handschriftlich und farbig unterlegt, der Schriftzug "in allen Farben" und das Wort "Hemden" zu lesen. Auf dem anderen Blatt, *Untitled* (1963) sind drei unifarbene Hemden, die sich gegenseitig überschneiden, in leicht zur Bildmitte hin versetzter Reihe und in zum unteren Bildrand gedrehter Stellung platziert. An ihrer linken Seite geht ein nur wenig gebogenes Strichbündel vorbei. Die Hemden sind mit knappen, teils mehrfach angesetzten, teils unterbrochenen Linien beschrieben.⁴⁵⁰

Beide Darstellungen scheinen sich auf eine Anzeige aus der Werbung zu beziehen.⁴⁵¹ Dennoch widersetzen sich die Zeichnungen der erwarteten Werbestrategie. Im Gegensatz zu den in der Produktwerbung angewandten Mitteln

⁴⁴⁹ Billige Utensilien wie Kugelschreiber, Gummistempel und Plakafarbe auf unaufgezogenem Papier waren um 1963 Polkes bevorzugtes Mittel. Damit ist er einer der ersten Künstler, der es wagte, jede Anspielung auf die 'hohe' Kunst zu unterlassen, in: Thomas Crow: Die Kunst der sechziger Jahre, Köln 1997, S. 99f.

⁴⁵⁰ Hentschel, Polke, 1991, S. 87.

⁴⁵¹ Ebd., S. 77ff.

besteht auf beiden Darstellungen in der Relation zwischen den Gegenständen und dem Bildgrund ein großes Ungleichgewicht, die relativ kleinformatigen Hemden stehen einer großen leeren Fläche gegenüber. Ebenfalls im Unterschied zur Werbung verzichtet Polke in allen seinen werbeähnlichen Zeichnungen bewußt auf Produktnamen. Zwei weitere Vorgehensweisen bezeichnet Hentschel als "[...] das Dilletantische [...]" und "[...] das Knappe [...]" in Polkes Zeichnungen. Die beiden angewandten Prinzipien tragen dazu bei, daß sich der Blick des Betrachters vom abgebildeten Motiv auf die Darstellungstechnik richtet, d.h. auf die Zeichnung als "erfindende Tätigkeit" an sich.⁴⁵²

Ohne diesem ausführlicher nachzugehen, drängt sich in der Art, wie Polke in seinen Zeichnungen auf die Werbung anspielt, der Vergleich mit Andy Warhol auf.⁴⁵³ Wie Polke schafft auch Warhol mit seinen Zeichnungen, in denen er Produkte isoliert oder in Montageform darstellt, eine distanzierte Wahrnehmung des Betrachters und deckt somit die von der Werbung eingesetzten Manipulationsmittel als solche auf.⁴⁵⁴

Die Wahl eines "billigen" Zeichengeräts, wie eines Kugelschreibers oder eines Filzstifts, wie ihn Bernhard Johannes Blume (*1937) für seine *Offenbarung bei C&A* (1977) gebrauchte, stellt ein weiteres Indiz für die eigenständige Zeichnung und deren freie Ausdrucksmöglichkeiten dar. Mit wenigen Strichen, deren Lockerheit Unterbrechungen und Überschneidungen zuläßt, zeichnet Blume in *Offenbarung bei C&A* ein als Hemd zu erkennendes Kleidungsstück. Die Hemdsärmel sind vorne verschränkt, und anstelle des Kopfes strahlt von dem ausgesparten, hellen Rund des Kragenausschnitts ein Strahlenkranz ab. Zusammen mit dem darunter handschriftlich festgehaltenen Titel spielt das Blatt auf humorvolle, vielleicht auch ironische Weise auf die heutigen Konsumtempel und das Kaufverhalten der Menschen an. Insofern stellen solche schnell

⁴⁵² Ebd., S. 85, 87.

⁴⁵³ Für einen Vergleich mit Polkes frühen Zeichnungen hat Hentschel Zeichnungen aus den 60er Jahren von Roy Lichtenstein und Andy Warhol herangezogen, Ebd., S. 94ff.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 98f.

gefertigten humorvoll-ironischen Zeichnungen wie diejenigen von Polke oder Blume ein eigenes Genre der Zeichenkunst dar.

d) Zeichnung als Teil einer Installation: Erwin Wurm

Die ersten zeichnerischen *Gebrauchsanweisungen* (1991) von Erwin Wurm (*1954) stehen in engem Zusammenhang mit seinen Pulloverinstallationen (1991-1994), bei denen Pullover in verschiedener Art und Weise mit Nägeln an der Wand zu befestigen sind.⁴⁵⁵ Für jede Hängung eines Pullovers fertigte Wurm eine schematisierte Darstellung an, welche die einzelnen Schritte, wie der Pullover zu halten, zu drehen und letztendlich aufzuhängen sei, nachvollziehbar werden läßt.⁴⁵⁶ Mit diesen Anweisungen macht Wurm seine Vorgehensweise transparent und bietet dem Betrachter die Möglichkeit des Nachvollzuges und der Mitarbeit an der Erstellung einer Skulptur.⁴⁵⁷ Wurm geht es, wie er selbst formuliert hat, um die Erweiterung des Skulpturbegriffs. Es sind die Grenzen zwischen Material und Aktion, die er für seine skulpturalen Darstellungen erforscht. "Ich habe mich sehr wohl festgelegt, denn ich mache Skulpturen. Auch meine Videos, Photos und Bücher sind Skulpturen."⁴⁵⁸

Am Anfang entstanden die Gebrauchsanweisungen für Sammler, die in die Lage versetzt werden sollten, auch ohne Anwesenheit des Künstlers den in einer Kiste verpackten Pullover dennoch nach dessen Vorstellungen im eigenen Haus aufzuhängen.⁴⁵⁹ Der schematisiert gezeichnete Pullover zeigt häufig nur das Detail,

⁴⁵⁵ Fotografien der Pullover mit Gebrauchsanweisungen erschienen in: Katalog Erwin Wurm, Kunstpreis 1991 der WIENER ALLIANZ Versicherungs AG, Landesdirektion Steiermark Nord, Kurator Dr. Otmar Rychlik, Walter Buchebner-Gesellschaft, Mürzzuschlag.

⁴⁵⁶ Anfangs hatte Wurm die Pullover ohne Gebrauchsanweisung aufgehängt. "Daß dann aber die Leute in den aufgehängten Pulloverarbeiten nette, schöne Objekte sahen, entsprach nicht meiner Intention. Daher habe ich angefangen 'Gebrauchsanweisungen' anzufertigen.", Erwin Wurm, Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist, März 1996, in: Katalog Erwin Wurm, Galerie Krinzinger Wien 1996, S. 3-12, hier S. 4.

⁴⁵⁷ "Ready to be made" sind seine Werke, die mit einem Minimum an Aufwand von jedermann herzustellen sind, siehe Jérôme Sans: Der Nullpunkt der Skulptur, in: Katalog Erwin Wurm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1994, S. 57-63, hier S. 62f.

⁴⁵⁸ Erwin Wurm in: Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist, a.a.O., S. 3.

⁴⁵⁹ Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist, a.a.O., S. 4.

das gerade für den nächsten Schritt benötigt wird, d.h. die einzelnen Zeichnungen sind nicht immer vollständig. Weiterhin arbeitet Wurm mit Pfeilen, die zeigen, in welche Richtung bei der Drehung und Hängung des Objektes vorgegangen werden muß. Zusätzlich versieht er diese Gebrauchsanweisungen mit Maßangaben. Er zeigt genau an, in welcher Entfernung die Nägel an der Wand angebracht werden müssen und strichelt die Linien von den dem Betrachter abgewandten Seiten. Auch die haltenden und formenden Hände werden schematisiert an den gegebenen Positionen gezeigt. Weitere Gebrauchsanweisungen entstanden aus der Idee heraus, dem Betrachter den Werkprozeß, auf den es dem Künstler ankam, nachvollziehbar zu machen. Daraus folgte eine Reihe von Gebrauchsanweisungen, die ohne eigentliches Objekt auskamen, "[...] das Objekt selbst war 'gedacht'".⁴⁶⁰ Der sich daraus entwickelnden Gefahr der fragilen Skulptur begegnet der Künstler mit dem Begriff der "Wiederaufführbarkeit", die es jedem ermöglicht, den Pullover beliebig oft ab- und wieder aufzuhängen.⁴⁶¹ In ihrer Art sind Wurms Gebrauchsanleitungen mit Schnittmusterbögen vergleichbar, die ebenfalls für jeden die Möglichkeit bieten, einen Herstellungsprozeß nachzuahmen.⁴⁶² Dieses Prinzip ist auch in anderen Werken von Wurm zu finden, da Wurm weniger das Endergebnis als die Tätigkeit selber interessiert.

Das Werk *Ohne Titel* von 1992 besteht aus einem Mantel und einem Karton, auf dessen oberem Deckel sich eine Filzstiftzeichnung befindet. Diese zeigt in fünf Einzelbildern die Schritte des Zusammenlegens eines Mantels, der anschließend in diese Kiste gepackt werden soll.⁴⁶³ Eine Umkehrung ergibt sich in der Arbeit *Ohne Titel* von 1993, bei der die Filzstiftzeichnung auf der breiten Kartonseite zu sehen ist. Allerdings ist der Karton oben offen und leer. Die Zeichnungen, die in

⁴⁶⁰ Ebd. S. 4.

⁴⁶¹ Ebd. S. 4f.

⁴⁶² Sans, Nullpunkt, a.a.O., S. 62.

⁴⁶³ Eine ähnliche Gebrauchsanweisung *O. T.* zeichnete Wurm 1996 mit Filzstift an die Wände der Galerie Wilma Lock in St. Gallen. Dort erstreckte sich die schematisierte Darstellung des Zusammenlegens eines Mantels, der sauberlich in eine Kiste zu packen ist, überdimensional über drei Galeriewände, in: Katalog Erwin Wurm, Galerie Krinzinger Wien 1996, S. 14f.

einer Diagonalen nach unten rechts aufeinander folgen, beginnen oben links mit der Entnahme des Mantels, dieser wird in weiteren zeichnerischen Schritten entfaltet, und am unteren Kartonrand erscheint ein Mensch, der diesen Mantel trägt. Normalerweise ist der Mensch in Wurms Arbeiten abwesend bzw. nur latent anwesend. Es ist eine der wenigen Zeichnungen und Arbeiten, die die Darstellung des menschlichen Körpers beinhalten.⁴⁶⁴

Die Tätigkeit des Zusammenlegens eines Mantels oder eines Pullovers ist eine alltägliche und jedem vertraute Handlung. Indem Wurm den Pullover an die Wand hängt oder einen Mantel in eine Kiste legt, defunktionalisiert er dieses Zusammenlegen. Es hat den Anschein einer alltäglichen Handlung, aber gleichzeitig wird sie unterlaufen und ad absurdum geführt. Sowie die Gebrauchsanweisungen am Anfang ihrer Entstehung einer Funktion unterworfen waren, lösen sie sich daraus, wenn sie neben den Installationen als eigenständige Arbeiten zu sehen sind bzw. in einem weiteren Schritt ohne diese Objekte auskommen.

Für eine 1996 entstandene Serie der *do its* zeichnete Wurm Handlungsanweisungen mit Filzstift auf die Wand, die den Ausstellungsbesucher direkt zur Aktion aufforderten. Die Zeichnungen erklärten dem Besucher die Vorgehensweise und die Handhabung der zur Installation gehörenden Utensilien, wie eine Polaroid Kamera, eine Matte mit Pullovern und eine Kiste mit Deckel. Die schriftliche Anweisung soll in Kombination mit der zeichnerischen Darstellung den Betrachter als aktiven Gestalter dieser skulpturalen Aktion auffordern. So wird der Besucher z.B. angewiesen, einen Pullover auszuwählen, diesen, wie die Zeichnung zeigt, anzuziehen, nämlich mit den Beinen in die Arme des Pullovers zu steigen und sich dann den Pullover über den Kopf zu ziehen, so daß die Person völlig darin steckt. Dann soll er so lange warten, bis der Aufseher ein Polaroid-Foto gemacht hat.

⁴⁶⁴ "Der Mensch ist in meinen Pulloverobjekten gewissermaßen ideell da, er wird mitgelesen, obwohl er in Wirklichkeit nicht vorhanden ist.", Erwin Wurm, Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist, a.a.O., S. 3.

Anschließend bleibt es ihm überlassen, ob er das Foto mitnimmt oder an die Wand zu den anderen schon von vorherigen Besuchern gefertigten Polaroid-Bildern hängt. Die Zeichnungen sind umrißhaft und skizzenhaft schematisiert und stellen immer einzelne Abläufe dar, an denen sich der Nachahmer orientieren soll.

Gebrauchs- und Handlungsanleitungen begleiten den menschlichen Alltag. Beinahe jedem gekauften Produkt ist eine Anweisung beigelegt. Allen gemeinsam ist der Anspruch der leichten Verständlichkeit, der sich besonders in grafischen Schaubildern zeigt. Man könnte daher für die Gebrauchs- und Handlungsanweisungen von einer eigenen Bildsprache sprechen. Auch in den gezeichneten Anleitungen von Erwin Wurm ist eine solche erkennbar. Sie zeichnen sich durch folgende Merkmale aus: Die Zeichnung, die sich meistens auf die Umrißlinie beschränkt, zeigt nur das zum Begreifen der Funktion und Ausführung Wesentliche. Häufig werden Entwicklungsschritte dargestellt, die in kleineren Bildern neben- oder untereinander angeordnet sind, so daß ein Beginn und ein Endprodukt bzw. ein Vorher und Nachher vorgegeben ist. Bewegungen werden zumeist mit Pfeilen, die dem Betrachter abgewandten Seiten mit gestrichelten Linien gekennzeichnet. Wenn nötig, sind der Zeichnung noch Maßangaben oder kurze schriftliche Erklärungen beigelegt. Wurm nimmt also auch in seinen Zeichnungen einen aus dem alltäglichen Umgang bekannten Gegenstand, hier die Anweisungen, und entwickelt diese zuerst innerhalb eines funktionalen und damit bekannten Kontextes, z.B. als Erklärung, wie ein Pullover zu hängen ist.

e) Druckgrafik: Andy Warhol, Jim Dine

Kleidungsdarstellungen in der Druckgrafik sind selten. Es scheint symptomatisch zu sein, daß die hier vorgestellten Beispiele von Künstlern stammen, die der Pop Art angehören. Denn dort trafen zwei Motivationen zusammen: zum einen brachte Andy Warhol die Druckgrafik wie Offsetlithografie und Siebdruck als eigenständige Kunstwerke in die sogenannte "hohe" Kunst ein und zum anderen

galt das Interesse der Pop-Artisten der Konsum- und Massenware wie es die Kleidung war.

Ansonsten ist der Kleidungsgegenstand vorrangig als originale (Entwurfs)-Zeichnung oder auch als Bild vorhanden. Eine Vervielfältigung im Sinne einer druckgrafischen Auflage ist anscheinend bei den Künstlern in Bezug auf das Thema Kleidung kaum von Interesse. Eine Situation, die sich aus den traditionellen, zumeist funktional ausgerichteten, bildnerischen Kleidungsdarstellungen ableiten läßt. Ihnen oblag immer eine dienende Funktion als Beiwerk einer Persönlichkeitsdarstellung oder als Entwurf für eine spätere Ausführung. Als selbständiges Bildsujet ist die Kleidung in der Druckgrafik bisher demnach nur am Rande vertreten.

An dieser Stelle soll nur kurz noch mal auf die schon in Kapitel I behandelten druckgrafischen Schuhdarstellungen von Andy Warhol verwiesen werden, zu dessen Errungenschaften es unter anderem zählte, daß er die unterschiedliche Bewertung eines originalen und eines reproduzierten Kunstwerks aufgehoben hat.

⁴⁶⁵

Jim Dine (*1935), ein Künstler, der wie schon in Kapitel I erwähnt, sowohl zu den frühen Happening Künstlern als auch zu den späteren Pop Artisten gezählt wird, begann Anfang der 60er Jahre alltägliche Gebrauchsgegenstände wie Werkzeuge und Kleidung in seinen Malereien, Zeichnungen, Collagen und Druckgrafiken darzustellen.⁴⁶⁶

Neben anderen Kleidungsstücken, darunter Schuhe, Krawatten und Anzüge, widmete er sich seit 1965 immer wieder dem *Bademantel*, den er in den verschiedensten drucktechnischen Verfahren ausführte. In der Farblithografie *Roter*

⁴⁶⁵ Die Produktionsweise der Massenmedien, die mit Maschinen und entindividualisierten Verfahren arbeiten, haben Auswirkungen auf die Kunst gehabt. Der Künstler verändert sein subjektivistisches Selbstverständnis, welches sich im Werk vieler Künstler in der Adaption stilistischer, anonymer Techniken niederschlug, wie die Übernahme von Comic-stripes bei Roy Lichtenstein oder die Reproduktionsverfahren von Andy Warhol zeigen, in: Tilman Osterwold: Pop Art, Köln 1992, S. 44.

Bademantel von 1969 (Abb. 13) füllt das Motiv des roten Bademantels das Blatt monumental und symmetrisch aus. Die Arme sind zu den Hüften hin angewinkelt, als ob der unsichtbare Träger die Hände in die Taschen stecken wollte, dennoch sind Körperteile wie Hände oder Hals nicht zu sehen. Der Bademantel wird an den Ellebogen und dem unteren Saum von den Bildseiten überschritten. Die Konturen des Bademantels sowie die Binnenzeichnung, die den Kragen und den Gürtel darstellt, der senkrecht in zwei sich überlagernden Bändern zum unteren Bildrand herabfällt, werden von einer schwarzen, in der Stärke unterschiedlichen Linie gezeichnet. Eine fleckig wirkende, rote Binnenstruktur modelliert den Mantel von zart hellen bis zu satten Rottönen.

Zwischen 1965 und 1972 setzt er die *Bademantel-* bzw. *Selbstporträt-*Serie in vielfältigen Variationen und Techniken fort. Dine variierte das Motiv durch verschiedene Herstellungstechniken und unterschiedliche Schwerpunkte in der Behandlung der Liniatur und Fläche in der Darstellung. Neben der Farblithografie entstanden Radierungen, Lithografien und eine Kombination aus Holzschnitt und Lithografie.⁴⁶⁷ Die meisten amerikanischen Pop Artisten experimentierten in den 60er Jahren mit der Lithografie, aber Dine gilt als der einzige, der dieses Verfahren durchgängig in seinen Arbeiten einsetzte.⁴⁶⁸

Eine Reihe seiner "Bademäntel" tragen den Titel *Selbstporträt*. Das deutet auf eine besondere Bedeutung hin, die Dine den Objekten, insbesondere den Kleidungsstücken, zumißt.⁴⁶⁹ Dahinter steht die subjektive Erforschung seiner persönlichen Beziehung zu den Objekten. Für ihn ist dieser subjektive Forschungsprozeß niemals zu Ende. Dine versucht, nach eigener Aussage, durch die

⁴⁶⁶ Karin Thomas, *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, 8. erweit. und überarb. Aufl. Köln 1988, S. 294.

⁴⁶⁷ Riva Castleman: *Jim Dine's Prints*, in: *Katalog Jim Dine, Prints 1970-1977*, Williams College, Museum of Art, London 1976, S. 37-40, hier S. 39.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 38.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 37.

Präsentation der Objekte dem Betrachter seine persönlichen Erfahrungen zu vermitteln und sieht sie als Ausdruck und Teil seiner eigenen Biographie.⁴⁷⁰

"I'm concerned with interiors when I use objects, I see them as a vocabulary of feelings."⁴⁷¹

Es handelt sich um sehr persönliche, poetische und auch ironische Arbeiten. Er stellt sein 'Ich' in verschlüsselter Form in den Mittelpunkt des Bildes. Somit setzt er dem anonymen massenhaft produzierten Alltagsgegenstand eine Personifikation entgegen. Dine benutzt die Kleidung als Chiffre für seine eigene Person. Das Kleidungsstück steht als Stellvertreter. So gab auch schon Andy Warhol seinen Schuhdarstellungen Namen berühmter Persönlichkeiten. Schuhe sind ein in der Kunst weit verbreitetes Thema und Medium. Auch Dine fertigte Lithografien von Schuhzeichnungen an, die er wie eine Aufzählung von Schuhtypen ins Bild setzte und mit Buchstaben alphabetisch ordnete.⁴⁷² Für diese Art der Aufzählung bestimmter Kleidungstypen, Accessoires oder Frisuren gibt es schon Beispiele in Modezeichnungen und Illustrationen des 19. Jahrhunderts. Es handelt sich um eine aus dem Bereich der Modezeitschriften oder Modeanzeigen bekannte Darstellungsart der Kleidung. In der Pop Art finden sich solche Anleihen an die Medien in Form von anonymisierten Objekt-Darstellungen. Die Objekte stehen für sich und ebenso als Stellvertreter für den Menschen.

4. Kleidung in der Collage und Assemblage

Kleidung in der Collage oder Assemblage geht zumeist einher mit den Kunstrichtungen, die mit Materialien des Alltäglichen arbeiten und diese auf einem Bildträger zusammenfügen oder selbst ein Teil des gesamten Kunstwerks bilden.

⁴⁷⁰ Osterwold, Pop Art, 1992, S. 229.

⁴⁷¹ Castleman, Dine's Prints, a.a.O., S. 37.

⁴⁷² Ebd. S. 51.

Allen hier vorgestellten Werken der Collage und Assemblage ist die stellvertretende Funktion der Kleidung gemeinsam. Die Kleidung - die bis auf die Papiercollagen von Max Ernst, als reales zumeist industriell gefertigtes Objekt in das Kunstwerk eingefügt wird - steht anstelle des Menschen oder stellt zumindest den direkten Bezug zu diesem her. Max Ernst gestaltete seine surrealistischen Collagen aus Abbildungen, die er in Illustrierten oder Büchern fand. Der in Prag geborene Künstler Milan Knížák begann seine künstlerische Karriere Ende der 60er Jahre im Umkreis des Happenings, in dem verschiedene Handlungen collagenartig zusammengefügt wurden. Die Kleiderassemblagen sind ein zentrales Thema in seinem Werk. Einer besonderen Betrachtung wird im folgenden eine Werkreihe von Anselm Kiefer unterzogen, der in seinen Bildern puppengroße Umhänge, Mäntel und Kleider einbindet. Nicht selten wird die Form der Kleidung einer menschlichen Körperhaltung angeglichen, wie es schon in dem druckgrafischen Beispiel des *Bademantels* von Jim Dine zu sehen war und in der Collage *Saint Sebastian or the Portrait of my Love* von Niki de Saint Phalle sowie in der mythologischen Reihe von Anselm Kiefer zu beobachten ist. Wie fließend die Bereiche der Collage und Objektkunst in die Installation übergehen, zeigen etwa Werkbeispiele von Jannis Kounellis, der Mäntel an Stellwände hängt und von Franz Erhard Walther, der Mantel- und Westencollagen anfertigt.

a) Papiercollage: Max Ernst

Für seine Collage *C'est le chapeau qui fait l'homme (Le style c'est le tailleur)* von 1920 schnitt Max Ernst Hutabbildungen aus Prospekten oder Katalogen aus und verarbeitete sie in einer mit Farbe und Zeichnung versehenen Bildkomposition.⁴⁷³ Die Hutabbildungen sind in verschiedenen 'Säulen' in unterschiedlichen Abständen übereinander geklebt und durch farbige Formen in 'baumartigen' Verzweigungen miteinander verbunden. Die Farbfelder, die durch klar umrissene Formen begrenzt werden, erwecken Assoziationen an Lichtscheine, die von dem jeweiligen Hut auf den darunterliegenden fallen und

diesen ganz oder nur zum Teil bedecken. Es handelt sich bei den Hüten um Herrenhüte in verschiedenen Formen, wobei jedoch die steife klassische Herrenhutform mit Krempe, die in den 20er und 30er Jahren modern war, dominiert. Der Hut gehörte zur klassischen Herrenbekleidung, ebenso wie der Anzug mit Weste und das Hemd mit Krawatte. Künstler der historischen Avantgarde oder René Magritte gebrauchten diese Accessoires, um den Menschen zumeist in seiner Anonymität darzustellen.⁴⁷⁴ Magritte benutzte diese Attribute zur Entindividualisierung und als Symbol des Verschwindens in der Masse.⁴⁷⁵ Max Ernst montiert in seinen Collagen reproduzierte Darstellungen, die er durch Isolierung, Übermalung und neues Zusammenfügen einer anderen Bedeutungsebene zuführt, die auf unbewußtes Assoziieren im surrealistischen Sinne abzielen. So integriert er die schon in reproduzierter Form vorliegenden Hutdarstellungen in seine Collage und schafft somit bisher unbekannte Wahrnehmungsmöglichkeiten. Gleichzeitig verweist er in seiner Darstellung auf die von Klischees besetzte Welt der Mode.⁴⁷⁶

b) Collage: Milan Knížák

Das Thema Kleidung und Körper unter dem Titel *Kleidung auf den Körper gemalt* beschäftigte den tschechischen Künstler Milan Knížák (*1940) seit seiner frühen Happeningkunst in den 60er Jahren. Vor allem konstruierte er aus Kleidungsstücken collagenartige Bilder, die er gegebenenfalls zusätzlich übermalte. Die hier beispielhaft vorgestellte Arbeit von Knížák, eine Kombination aus Assemblage und Malerei aus den Jahren 1968-85, trägt keinen Titel. Zwei Drittel des Bildes bestehen aus zusammengenähten, verschiedenfarbigen und gemusterten Kleidungsstücken, darunter Jacken, eine Jeanshose, Hemden und Kleider. An den Jacken hängen die Ärmel lose an dem Bild herab. Auf einer unifarbigen roten Fläche zur rechten Bildseite hin ist in großen Lettern der Spruch: "KILL YOURSELF & FLY!" zu lesen. Das andere rechte Drittel der

⁴⁷³ Schneede, Max Ernst, 1972, S. 33.

⁴⁷⁴ Katalog René Magritte, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 1987, S. 17.

⁴⁷⁵ Ähnliches trifft auch auf die Fotoarbeiten des Künstlers Jürgen Klauke zu, die im Kapitel 5.2 behandelt werden.

Assemblage besteht aus einer Fläche, deren weißer Grundton die Kleider teils überlagert. Darauf ist eine schwarze, schematisierte Figur zu sehen, deren Bein- und Armhaltung an eine tänzerische Bewegung erinnert. Über dem Körper verteilt, sind in verschiedenen Richtungen farbige balkenartige Pinselstriche angebracht, die der Person den Anschein einer Bekleidung oder eines Schmuckes geben.

In den 60er Jahren, als der Künstler sich für Kleidung zu interessieren begann, unterzog er sie verschiedensten Zerstörungsverfahren und stand damit im Kontext seiner amerikanischen Happeningkollegen. Er zerschnitt Kleidung, verbrannte sie oder setzte die Stücke wieder neu zusammen.⁴⁷⁷ In den 70er Jahren begann er Kleidung direkt auf die gezeichneten Körper zu malen oder mit Textilem zu collagieren. Die hier beschriebene Arbeit ist eine Synthese dieser beiden Vorgehensweisen, da Knížák auf der einen Seite die Kleidung zusammennäht und sie auf der anderen Seite mit einer menschlichen Figur kombiniert. Die Bilder von Knížák handeln vom Menschen und seinem Leben. Die Kleidung ist wiederum ein Stellvertreter für den Menschen. Indem er Alltägliches in die Kunst einbringt, Bilder und Prozesse der Wirklichkeit herstellt, steht er in der langen Tradition derjenigen Künstler, die den Versuch, Kunst und Leben zu einer Einheit zu bringen, unternommen haben.⁴⁷⁸ Der Satz "Töte Dich und Flieg!", ein Zitat eines von Knížák 1968 geschriebenen Liedes, interpretiert Chris Gordon als den aktuellen Versuch, "jenes Sich-Herauslösen aus der Alltäglichkeit noch stärker zu akzentuieren".⁴⁷⁹

c) Anselm Kiefer

Als Vertreter einer anderen künstlerischen Ära tritt Anselm Kiefer (*1945) auf, der in seiner gemalten Bilderreihe zwischen 1990 und 1991 Kleider, Umhänge

⁴⁷⁶ Vgl. Richard Martin: Fashion and Surrealism, London 1989, S. 18.

⁴⁷⁷ Chris Gordon: Direkt auf den Körper gemalte Kleider, 1986, in: Katalog Milan Knížák, Kleider auf den Körper gemalt, 1965-86, Sprengel Museum Hannover 1987, S. 60-61, hier S. 60.

⁴⁷⁸ Joachim Büchner: Statt eines Vorwortes, in: Knížák, Hannover 1987, S. 57-59, hier S. 59.

und Kapuzenmäntel in der Größe von Puppen- oder Kinderkleidern auf die Leinwände brachte. Die Werke, auf die ich mich hier beziehe, tragen die Titel *Lilith's Töchter* (1991), *Karfunkelfee* (1990), *Die Himmelsleiter* (1991) und *Sefirot* (1991). Es handelt sich um Leinwände, die in ihrer erdigen bis grauschwarz verkohlten Farbpalette an zerstörte und von Katastrophen heimgesuchte Landschaften erinnern. Die dick verkrustete Oberfläche besteht aus einem Gemisch aus Ölfarbe, Schellack und Asche, das er zusammen mit Materialien wie Frauenhaar, Fotografien, Bleiflugzeugen, Schlangenhaut, Kupferdraht und Puppenkleidern auf die Leinwand drapierte.

Das Bild *Lilith's Töchter* zeigt auf der senkrechten Mittelachse, aus der Mitte leicht nach oben gerückt, ein auf einem Drahtbügel hängendes, einfach geschnittenes Hemdkleid, die "Urform" eines Kleides, in puppengroßem Format. Die Ärmel sind symmetrisch, beinahe kreuzförmig ausgebreitet. Auf dem unteren Teil des Kleides befindet sich die Fotografie einer kosmischen Aufnahme. Unterhalb der beiden Ärmellöcher ist jeweils ein Bleiflugzeug angebracht, das den Anschein erweckt, aus dem Ärmel heraus nach unten zu stürzen. Direkt über dem Drahtbügel, am oberen Bildrand, ist in dünner Schrift der Titel der Arbeit *Lilith's Töchter* zu lesen. Im unteren Bildteil formieren sich in einem nach oben offenen Halbkreis, ebenfalls auf Drahtbügel hängend, zwei Puppenmäntel oder Umhänge mit Kapuzen, zwei Hemdkleider und ein in breiterer Form ausgestelltes Kleid, ähnlich einem Mädchenkleid. Diese fünf Kleidformen sind kleiner als das zentrale Kleid auf der Mittelachse, das durch seine ausgebreitete Armgestik die kleineren zu überspannen scheint. Alle Textilien sind von Farbe, Draht und Asche mehr oder weniger überzogen. An dem oberen Kleid sowie an dem kleineren Puppenkleid sind Frauenhaare befestigt, die vom Ausschnitt in schmalen Strähnen über die Kleider fallen. Die Bildoberfläche, die in der Gesamtheit an eine verkohlte, verkrustete Kraterlandschaft erinnert, bildet um das größere Kleid eine Helligkeit, die sich gleich eines Lichtscheins auf die darunter hängenden Kleider ausdehnt.

⁴⁷⁹ Gordon, Direkt auf den Körper gemalte Kleider, a.a.O., S. 61.

Kiefer gehört zusammen mit Markus Lüpertz, Georg Baselitz und Jörg Immendorf zu den deutschen Künstlern, die es wagten, entgegen des international vorherrschenden Stils der Abstraktion schon Anfang der 70er Jahre an figurative Elemente in der Malerei anzuknüpfen.⁴⁸⁰ Kiefers Werk ist bewußt vielschichtig angelegt und entzieht sich daher jeder festgelegten Interpretation.⁴⁸¹ Andererseits nimmt er auch wiederum deutlich Stellung zu gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Fragestellungen. Viele seiner Malereien sind eine intensive Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit ebenso wie mit der deutschen Mythologie.⁴⁸² In einer Art 'Historienmalerei' gestaltet er in seinen Bildern ein Zusammenspiel von Gesten, Symbolen und Mythen, die immer wieder auf den Tod und die Vernichtung, aber auch auf Vorstellungen von Heilserfahrungen verweisen. Dabei spricht er mit seinen Darstellungen immer wieder das Erinnerungs- und Vorstellungsvermögen des Betrachters an, der die geschichtlichen Zusammenhänge und Inhalte aus dem dargebotenen Material selber evoziert.⁴⁸³

Gegen Ende der 80er Jahre kam es bei Kiefer zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der jüdischen Kabbala, deren Ergebnis sich in einer Reihe von Bildern niederschlug. Der Künstler fand in der jüdisch-mystischen Heilslehre einen Spiegel für seine eigenen Ideen und einen Fundus für seine Bilder.⁴⁸⁴ Es würde an dieser Stelle zu weit führen, detailliert auf die Ikonografie dieser Bilder einzugehen. Daher sollen Interpretationsmöglichkeiten nur fragmentarisch aufgezeigt werden. Die Figur der Lilith entstammt der babylonischen Dämonologie und spielt in der Kabbala eine zentrale Rolle, die eine Spannweite von der 'großen Mutter' über die 'Anima' bis hin zum 'Bösen an sich' bietet. In Darstellungen tritt sie als scharlachrote Frau mit langen roten Haaren auf, wobei

⁴⁸⁰ Klaus Honnef: Kunst der Gegenwart, Köln 1988, S. 66ff.; und Faust/ de Vries, Hunger nach Bildern, 1982, S. 13.

⁴⁸¹ Dieter Honisch: Die Bildwirklichkeit Kiefers, in: Katalog Anselm Kiefer, Nationalgalerie Berlin 1991, S. 9-14, hier S. 9.

⁴⁸² Honnef, Kunst der Gegenwart, 1988, S. 61ff.

⁴⁸³ Honisch, Die Bildwirklichkeit Kiefers, a.a.O., S. 10.

die Haare zusammen mit den Aschekleidern als Mittel und Zeichen der Transformation zu verstehen sind, d.h. "[...] Überbleibsel von etwas, das einmalig lebendig war, Todesgeschenke an das Leben, magische Instrumente auf ihrem Weg, etwas Vergessenes wiederzubeleben [...]."⁴⁸⁵ In ihrer Rolle entspricht sie der "[...] katastrophischen Rolle der Frau [...]", ähnlich der Brünhilde aus dem Nibelungenlied, den Frauen der Revolution und den Trümmerfrauen.⁴⁸⁶ Die aschenen Gewänder ohne Körper, die Haare ohne Träger lassen Assoziationen an den Holocaust aufkeimen.⁴⁸⁷ In der ausbreitenden und beschützend wirkenden Geste ist die Darstellung der Lilith in der Tradition der kabbalistischen Bilder eine dunkle Facette der Schechina.⁴⁸⁸ Bei aller tiefergehenden Betrachtung ist festzuhalten, daß die collageartig in das Bild eingebundenen Gewänder als Metaphern für mythologische Figuren stehen. Das Einfügen von trivial zu nennenden Gegenständen wie Flugzeuge und Kleider, ist ein bewußtes Mittel Anselm Kiefers. Dieser Hang zum Banalen und Alltäglichen verleiht den Gemälden eine im Gegensatz zur ikonografischen Interpretation stehende Diesseitigkeit und Lebensnähe.⁴⁸⁹ Mit der Integration von alltäglichen Gebrauchsgegenständen, zu der auch die Kleidung zählt, steht Kiefer in der Tradition avantgardistischer Kunstrichtungen, die durch die Einbindung realer Dinge eine Anbindung von Kunst und Leben beabsichtigt hatten.

5. Kleidung in der Fotografie

Um Kleidung als künstlerisches Stilmittel oder eigenständiges Thema in der Fotografie einsetzen zu können, bedurfte es zuerst der Ausdifferenzierung der Fotografie zum autonomen, als Kunstform anerkannten Medium. Mit den

⁴⁸⁴ Doreet LeVitté-Harten: Bruch der Gefäße, in: Katalog Anselm Kiefer, Berlin 1991, S. 20-28, hier S. 20.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 27.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 27.

⁴⁸⁷ LeVitté-Harten fügt zwar eine Menge Interpretationsmöglichkeiten an, stellt jedoch gleichzeitig in Frage, daß Kiefer diese auch beabsichtigt hat, Ebd., S. 27.

⁴⁸⁸ Schechina ist die große Mutter, die sich schützend über ihr Volk breitet, Ebd., S. 28.

⁴⁸⁹ Angela Schneider: Resurrexit oder eine Tour D' Horizon zu den Neueren Werken, in: Katalog Anselm Kiefer, Berlin 1991, S. 115-121, hier S. 116f.

Anfängen der Fotografie entstand die Diskussion zwischen Fotografen und Künstlern, ob die Fotografie überhaupt ein Medium der Kunst darstellt. Trotz dieser Auseinandersetzung ist es im Laufe der Entwicklung der Fotografie zu einer gegenseitigen fruchtbaren Beeinflussung zwischen den Bereichen Kunst und Fotografie gekommen. Im Zusammenhang mit der Darstellung von Kleidung ist dabei die Modefotografie von Bedeutung, die sich als Teilbereich der Auftragsfotografie entwickelt hat. In Abgrenzung zur Modefotografie steht die von Klaus Honnef als Autorenfotografie bezeichnete freie, d.h. ohne kommerziellen Auftrag, und dem Kunststatus gleichgestellte Fotografie.⁴⁹⁰ Beide Kategorien werden im folgenden näher erläutert.

Der Weg der Fotografie zum selbständigen Kunstmedium mit eigenen technischen und inhaltlichen Möglichkeiten erfolgte im wesentlichen in zwei aufeinander bezogenen Entwicklungsschüben.

Im Sinne eines "Neuen Sehens" versuchten in den 20er Jahren die Protagonisten des Dadaismus, Surrealismus und Konstruktivismus, zu denen u.a. Man Ray, El Lissitzky und László-Moholy-Nagy zählten, die klassischen technischen und theoretischen Möglichkeiten, im Hinblick auf eine betont optische Fotografie experimentell zu erweitern.⁴⁹¹ Im Vorfeld hatte der amerikanische Fotograf Alfred Stieglitz (1864-1946) 1902 in New York die Gruppe "Photo-Secession" gegründet, deren Anliegen es war, die Fotografie zu einem selbständigen bildnerischen Ausdrucksmittel zu machen und sie den anderen Künsten gleichzustellen.⁴⁹² Zu den Gründungsmitgliedern gehörte u.a. der Fotograf Edward Steichen (1879-1973), dem ebenfalls eine wegweisende Position für die Entwicklung der Fotografie in der Kunst zugewiesen wird und der zudem in den 20er und 30er Jahren als erfolgreicher Modefotograf für die Modezeitschriften Vogue und Vanity Fair gearbeitet hat, bis er im Jahre 1946 die Position des

⁴⁹⁰ Köhler, Rückkehr des neuen Fotografen, a.a.O., S. 84.

⁴⁹¹ Manfred Schmalriede: Das Neue Sehen und die Bauhaus-Fotografie, in: Rainer K. Wick (Hrsg.): Das Neue Sehen, München 1991, S. 33-50, hier S. 33.

⁴⁹² Walter Koschatzky: Die Kunst der Photographie, Salzburg/ Wien 1984, S. 151-155.

Direktors der Fotoabteilung des Museums of Modern Art in New York einnahm.⁴⁹³

Unter dem Begriff der "subjektiven Fotografie" stießen die Errungenschaften der 20er und 30er Jahre⁴⁹⁴ bei den Fotografen auf neues Interesse, da sie in der Nachkriegszeit die Anhebung der Fotografie auf das ästhetische Niveau der bildenden Künste und ihre Anerkennung als eigenständiges künstlerisches Ausdrucksmedium durchsetzen wollten.⁴⁹⁵ Der Fotograf Otto Steinert⁴⁹⁶ gehörte als Gründungsmitglied der Künstlergruppe "fotoform" (1949/50) zu den Initiatoren des Ausstellungszyklus der "subjektiven Fotografie", die neben der Notwendigkeit, die technischen Grundlagen der Fotografie anzuwenden zu können, besonders das persönliche Erleben und die subjektive Bildvorstellung als Voraussetzungen des fotografischen Gestaltens hervorhob.⁴⁹⁷

"[...] Fotografie ist technologisch betrachtet das Produkt chemischer und physikalisch-optischer Vorgänge, die vom Menschen, je nach seinen technischen und bildnerischen Fähigkeiten, gehandhabt und gesteuert werden können. [...] Das Motiv spiegelt die Geisteshaltung des Fotografen und ist stilgeschichtlich betrachtet, ein unleugbares Kriterium seiner Epoche. [...] Wir vertreten jedoch die Ansicht, daß es nicht das Motiv ist, das die Bildwirkung auslöst, sondern das Gestaltungsvermögen des Fotografen, der das Sujet erst zum Bild formt. [...].⁴⁹⁸

⁴⁹³ Reinhold Misselbeck: Malerei und Fotografie im Dialog, in: Rainer K. Wick (Hrsg.): Fotografie und ästhetische Erziehung, München 1992, S. 31-48, hier S. 36ff.

⁴⁹⁴ Theoretisch und praktisch hatten Künstler wie u.a. Laszlo Moholy-Nagy die fotografischen Materialien und optischen Mittel zur vollständigen Autonomie des fotografischen Bildes eingesetzt, vgl. Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie 1912-1945, in: ders. (Hrsg.): Theorie der Fotografie II, 1912-1945, München 1975, S. 13-38, hier S.15ff.

⁴⁹⁵ Michael Köhler: Bundesrepublik Deutschland: Rückkehr des Neuen Fotografen, in: Andreas Müller-Pohle (Hrsg.): dumont foto 4, Fotografie in Europa heute, Köln 1982, S. 80-85, hier S. 82.

⁴⁹⁶ Steinert war Arzt und als Fotograf Autodidakt, in: Wilfried Baatz: Geschichte der Fotografie, Köln 1997, S. 144.

⁴⁹⁷ Petr Tausk: Geschichte der Fotografie, Köln 1977, S. 142f.

⁴⁹⁸ Otto Steinert: Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie (1955), in: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Theorie der Fotografie III, 1945-1980, München 1983, S. 84-90, hier S. 85.

Ab 1952 hatte Steinert, der mittlerweile für die "subjektive Fotografie" stilbildend geworden war, die Möglichkeit, seine Vorstellung von moderner Fotografie als Lehrer an der Saarbrücker Kunstschule an seine Schüler zu vermitteln.⁴⁹⁹

Man Ray kommt insofern eine Mittlerposition zu, als er in den 20er Jahren zum einen die aufstrebende Modefotografie und zum anderen die Entwicklung der Fotografie zum Kunstmedium wesentlich weiterführte. In der Modefotografie wurde die Kleidung erstmals objekthaft in Szene gesetzt. Die erste hohe Phase der Modefotografie fiel in den 20er und 30er Jahren mit den wichtigen künstlerischen Entwicklungen der historischen Avantgarde zusammen. Die Modefotografie partizipierte an den neuen experimentellen Möglichkeiten, die die Dadaisten und Surrealisten für die Kunst erforschten. Man Ray war einer der ersten Künstler, die die innovativen künstlerischen Techniken, die das Medium der Fotografie für die Kunst bot, entdeckten und in der Modefotografie anwandten. Seine künstlerische Sichtweise übertrug er auf die für kommerzielle Zwecke fotografierten Werke, die heute mit seinem Gesamtwerk im Kontext der Kunst rezipiert werden. Die Kleidung, die er in seinen Fotografien abbildete, behielt vordergründig die Rolle eines Konsumartikels, eines Objekts der Mode, das es vorteilhaft zu repräsentieren galt. Man Rays Hauptinteresse galt allerdings der Gestaltung des Gesamtbildes, weniger der Kleidung. Seinem wesentlichen Einfluß ist es zu verdanken, daß sich zeitgenössische Künstler wie Wolfgang Tillmans, Cindy Sherman und Erwin Wurm zeitweise auf dem schmalen Grad zwischen Mode bzw. Modefotografie und Kunst bewegen können. Sherman setzte Kleidermodelle namhafter Designer für Modemagazine auf für die Modefotografie unübliche Weise ins Bild. Sherman wollte die Werbestrategien und den Scheinweltcharakter, den die Mode für sie darstellt, aufdecken und mit deren eigenen Mitteln kenntlich machen. Auch Wurm läßt seine Personen in unkonventioneller Art die Designermodelle anziehen, so daß sie jegliche Form im Sinne der Modeschöpfer verlieren und zusammen mit den unsichtbaren Körpern

⁴⁹⁹ Thilo Koenig: Ein Neuer Fotografischer Stil? Hinweise zur Rezeption des Bauhauses in der Nachkriegsfotografie, in: Wick (Hrsg.), Das Neue Sehen, München 1991, S. 197-222, hier S. 200

zu skurilen Skulpturen verwachsen. Tillmans scheint ebenfalls zwischen den Welten der Mode und der Kunst zu wandeln, aber auch er stellt nicht die Kleidung in den Vordergrund, sondern nimmt sie als "gewöhnliches" Beiwerk seiner Persönlichkeits- und Lebensdarstellungen.

Kleidung kann hier als Ausdrucksträger auf zwei Ebenen betrachtet werden. Für die abgebildeten jungen Menschen stellt sie den sozialen Ausdruck ihrer Lebenseinstellung und sozialen Gruppenzugehörigkeit dar. Demgegenüber nimmt Tillmans der Kleidung durch die Art der Inszenierung in seinen Fotografien das Glamouröse und Modische. Er benutzt sie, um Persönlichkeitsentwürfe zu zeigen. Die Kleidung wird in den Fotografien zum künstlerischen Mittel und Teil des künstlerischen Konzeptes.

Erfolgte in den 60er Jahren im Zuge der weiteren Ausbreitung der Massenmedien, die vorrangig Werbung und Illustriertenpresse bedienten, eine kurzzeitige Rückkehr der Fotografie in den rein kommerziellen Bereich, so kündigte sich für die Kunst gleichzeitig eine Wende im Medium der Fotografie an, zu der die Künstler der Pop Art und der Performance-Kunst den Anstoß gaben. Die Pop Art hatte das triviale Sujet und die Ästhetik eines Presse- oder Werbefotos zur Kunst erhoben, die Aktionisten und Happeningkünstler griffen zur Fotografie als Dokumentation ihrer Aktionen. Daneben setzten Konzept-Künstler für ihre Mixed Media Installationen ebenfalls das Medium der Fotografie ein.⁵⁰⁰ Es kam zu einer kulturellen Neubewertung der Fotografie.⁵⁰¹ Die "reine Fotografie" war in den 70er Jahren vorwiegend geprägt von der Dokumentarfotografie und dem Visualismus. Die Dokumentarfotografen, darunter Bernd und Hilla Becher, versuchten, in ihren Typologien industrieller Baukörper die formalen Grundelemente des Bildes und dessen immer noch gültigen Wahrheitsanspruch kritisch zu reflektieren.⁵⁰² Das Programm der Visualisten dagegen konzentrierte

⁵⁰⁰ Misselbeck, Malerei und Fotografie im Dialog, a.a.O., S. 40ff.

⁵⁰¹ Andreas Müller-Pohle. Einführung, in: ders. (Hrsg.): dumont foto 4, 1982, S. 10-12, hier S. 11.

⁵⁰² Inka Graeve: Zeit Bilder, in: Kat. Das XX. Jahrhundert, ein Jahrhundert in Deutschland, Neue Nationalgalerie, Berlin 1999, S. 440-449, hier S. 448.

sich auf die Sichtbarmachung des Visuellen durch "Subversion der konventionellen Wahrnehmungsformen".⁵⁰³ Vorrangig ging es um Hintergründiges in Form von magischen oder inszenierten Interpretationen. In den 70er Jahren machten sich viele Künstler, darunter vor allem die Konzept-, und Performancekünstler, die vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten der Fotografie zu nutze, die sie in ihren Multi-Media-Arbeiten einsetzten.⁵⁰⁴ In den 80er Jahren begannen die noch in den 70er Jahren bestehenden Grenzen zwischen Autorenfotografen und Konzept-Künstlern langsam zu verschwimmen und es entwickelten sich Mischformen.⁵⁰⁵

In diesem Kontext ermöglichte die Ausdifferenzierung der Fotografie zum Kunstmedium die autobiographisch anmutenden Fotografien von Künstlern wie Jürgen Klauke, der darin seine existentielle Befindlichkeit zum Ausdruck bringt. Ebenso greift Cindy Sherman in ihren fotografischen Inszenierungen fiktiver Situationen auf weibliche Rollenklischees zurück. Für beide Künstler übernimmt die Kleidung in Form einer Requisite einen wesentlichen Anteil an ihren auf Verwandlung und Rollentausch basierenden Darstellungen. Die vormals als objektiv angesehene Fotografie bietet nun die Möglichkeit, neue Darstellungsebenen für die Kunst zu erschließen. Die von Künstlern eingesetzte inszenierte Fotografie weist immer wieder Anlehnungen an das Medium der Malerei auf. Sherman setzt die Kleidung zusammen mit Schminke und anderen körperverändernden Utensilien als malerisches Mittel ein. Wenn die Künstlerin auch die Kleidung auswählt, so gibt die Kleidung doch Formen und Farben vor, derer sie sich in ihren Bildern bedienen kann. Hier treten Ähnlichkeiten zu den Künstlern Andreas Exner und Palermo auf, die in ihren Werken die Kleidung als Erweiterung der Malerei eingesetzt haben.⁵⁰⁶

⁵⁰³ Ebd., S. 84.

⁵⁰⁴ Siehe auch dazu Klaus Honnef: Die Inszenierung des Wirklichen oder die Macht der Fotografie, in: ders., Kunst der Gegenwart, 1988, S. 207-225, hier S. 207f.

⁵⁰⁵ Köhler, Rückkehr des Neuen Fotografen, a.a.O., S. 85.

⁵⁰⁶ Siehe zu Andreas Exner Teil II, Kap. 7.4.1 b).

Betrachtet man die fotografischen Inszenierungen und Arrangements von Klauke und Sherman unter dem Aspekt des Theatralischen, so steht die Kleidung als Mittel der Verkleidung und des Rollenwechsels in der Funktion einer Requisite. Beide Künstler bedienen sich der Verkleidung, um verschiedene Identitäten anzunehmen, sei es, wie bei Klauke, um existentielle Fragestellungen und Beziehungen zwischen den Geschlechtern darzustellen, sei es, wie Sherman es zeigt, um gesellschaftskritische Aspekte der weiblichen Rolle in der Gesellschaft ins Bild zu setzen. Dagegen wählt Klauke die Kleidung in seinen späteren fotografischen Serien wie *Sonntagsneurosen* in minimalistischer Weise, wodurch er eine Typisierung und Entindividualisierung vornimmt. Das Verkleiden ermöglicht den Identitätswechsel, und die Fotografie vermag es, wie alle Medien, das Künstliche und den Moment des Verkleidens zu negieren und zu einer neuen Realität verschmelzen zu lassen.

Steht die Kleidung in der Rolle der Requisite noch in untrennbarem Zusammenhang mit dem physisch anwesenden Körper, so findet sie sich parallel dazu sowohl bei Klauke als auch bei Sherman als eigenständiges Objekt in Form einer verlassenen oder leeren Hülle wieder. Kleidung kann zum einen als allgemeiner Verweis auf die Abwesenheit verstanden werden, wie es Cindy Shermans Kostüm in *Untitled # 168* verdeutlicht, zum anderen ist es möglich, sie als Stellvertreter einer ehemals anwesenden Person fungieren zu lassen, wie es Kathy Grove, Sarah Charlesworth und Jürgen Klauke praktiziert haben. Allen gemeinsam ist, daß die Kleidung auf Hintergründiges verweist und eventuell Geschichten über Vergangenes erzählt. Dabei ermöglicht das fototechnische Repertoire, die Abwesenheit oder Negierung des Körpers als real erscheinen zu lassen, d.h. zusammen mit den fototechnischen Möglichkeiten wie Lichtausleuchtung, Filter, Blickwinkel, Ausschnitt und Nachbehandlung der Fotografie können künstlich erzeugte Realitäten hervorgebracht werden, wie es vor allem Sherman in ihren Bildern zu zeigen aufzeigt.

Erwin Wurm, der sich neben seinen plastischen und zeichnerischen Arbeiten auch der Fotografie und dem Video zugewandt hat, übertrug sein formales Interesse an

Skulptur und Raum auf die fotografisch abgebildeten Kleiderskulpturen. Dabei integrierte er das Thema Mode auf besondere Weise, indem er sich der Kleidermodelle bekannter Modedesigner bediente.

Auch Kathy Grove und Sarah Charlesworth sind Künstlerinnen, die mit Hilfe fototechnischer Mittel den Körper wegretuschieren und die Kleidung als leerstehende Hülle und autonome Figur im Bild in Erscheinung treten lassen.

5.1 Künstler zwischen Kunst und Modefotografie

In den 20er und 30er Jahren entwickelte sich neben der sozialdokumentarischen und journalistischen Reportagefotografie die Modefotografie, zu deren Auftraggebern in den USA die führenden Zeitschriften *Vogue* und *Harper's Bazaar* und in Deutschland z.B. *Die Dame* oder *Die neue Linie* gehörten.⁵⁰⁷

Viele bekannte Fotografen und Künstler arbeiteten in diesem Bereich, dessen Ästhetik in den 30er Jahren und 40er einen Höhepunkt fand.

a) Man Ray

Als ein Künstler, der sowohl in der Modefotografie der 20er Jahre als auch in der Kunst Anerkennung erlangte und beide Bereiche maßgeblich beeinflusste, ist Man Ray (1890-1976) zu nennen. Da sich das Thema der Kleidung ausschließlich in Man Rays Modefotografien findet, werden an dieser Stelle allein diese im Kontext seiner fotografischen Werke rezipiert.

Das erste Beispiel zeigt eine Fotografie von *Peggy Guggenheim in einem Kleid von Poiret* (1925) und bezieht sich auf die Zeit, in der Man Ray als erfolgreicher Modefotograf Aufträge von führenden Zeitschriften und Modeschöpfern erhielt.⁵⁰⁸

⁵⁰⁷ Harper's Bazaar wurde 1867 in Amerika gegründet und gilt als eine der ersten Modezeitschriften, die die französische Mode dort populär machte, vgl. Gertrud Lehnert: *Mode, Models, Superstars*, Köln 1996, S. 54ff.

⁵⁰⁸ Billy Klüver/ Julie Martin: *Man Ray, Paris*, in: *Katalog Man Ray 1890-1976, Sein Gesamtwerk*, National Museum of American Art, Schaffhausen 1989, S. 89-135, hier S. 115.

Als Man Ray 1921 nach Paris kam, fand er als Vertreter der amerikanischen Dadaisten-Bewegung schnell Kontakte zu dem dort ansässigen aktiven Dadaisten-Kreis, dem u.a. Marcel Duchamp, Francis Picabia und Tristan Tzara angehörten. Auf dem Kunstmarkt von Paris fehlte ihm jedoch der Bekanntheitsgrad, um seinen Lebensunterhalt von der Kunst bestreiten zu können. Daher suchte er nach anderen Möglichkeiten. So stellte ihn Gabrielle Buffet, die erste Frau von Picabia, die in Kontakt mit der französischen Modeindustrie stand, dem bekannten Modeschöpfer Paul Poiret vor. Man Ray bewarb sich bei ihm und erhielt den Auftrag, einige ausgefallene Modeaufnahmen seiner Kleiderentwürfe zu machen.⁵⁰⁹ Es ist nicht bekannt, wie lange Man Ray für Poiret arbeitete, und nur wenige Fotografien sind als Zeugnis dieser Zusammenarbeit erhalten geblieben. Nachfolgend erhielt Man Ray seit Mitte der 20er Jahre jedoch immer lukrativere Aufträge von Zeitschriften in Europa und Amerika.⁵¹⁰ Seine Modefotografien dienten der Illustration von Modeartikeln oder Interviews. Immer wieder fotografierte er Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens in Kleidern bekannter Modedesigner. Als im Grand Palais 1925 im Rahmen der "Exposition internationale des arts décoratifs" Mode von Designern präsentiert wurde, erhielt Man Ray den Auftrag, eine Modell-Schaufenstergruppe zu fotografieren.⁵¹¹ Neben den großen Magazinen *Vogue* und *Harper's Bazaar* erschienen seine Fotografien auch in Kunstpublikationen wie *La Révolution surréaliste*, die sehr frühe Modefotografien von ihm abdruckte.⁵¹²

Man Rays Fotografien waren in den 20er Jahren allgemein von experimentellen und spielerischen Techniken, wie der Solarisation und dem Negativabzug geprägt. In diese Zeit fällt auch die Beschäftigung mit einer kameralosen Fotografie, bei der die auf dem Fotopapier liegenden Gegenstände direkt eine Zeichnung

⁵⁰⁹ Man Ray nahm die Aufträge von Poiret an, um zum einen Geld zu verdienen und zum anderen, wie er selber sagte, Kunst und Mode zu verbinden, in: Katalog Man Ray Selbstporträt. Eine illustrierte Autobiographie, München 1983, S. 120.

⁵¹⁰ Klüver/ Martin, Man Ray, a.a.O., S. 115, 124.

⁵¹¹ Ebd., S. 116.

⁵¹² Sandra S. Phillips: Thema mit Variationen, Man Rays Photographie in den zwanziger und dreißiger Jahren, in: Katalog Man Ray, Schaffhausen 1989, S. 175-230, hier S. 197.

hinterlassen, die Man Ray als "Rayographie" bezeichnete.⁵¹³ Die Begegnungen und Kontakte mit den dadaistischen und später surrealistischen Künstlerkreisen brachten es mit sich, daß er die Innovationen, die z.B. von einem Künstler wie Duchamp ausgingen, für die Fotografie nutzbar machte.⁵¹⁴ Die Intention der Surrealisten, alltägliche Objekte in einen neuen zweckfreien Kontext zu setzen, erweiterte Man Ray im Medium der Fotografie. Er durchbrach damit die bisherigen logischen Konzepte in den Kompositionen und stellte realistische Gegenstände in irrealen Zusammenhänge, die in der Fotografie wiederum den Anschein von Realität erhielten.⁵¹⁵

Seit 1915 hatte er begonnen, seine Objekte wirkungsvoll zu fotografieren, da, wie er meinte, die Fotografie seine Absichten besser als das Objekt vermitteln könne.⁵¹⁶

Wie sehr ihn die surrealistischen Ideen beeinflusst haben⁵¹⁷, zeigt eine seiner bekanntesten Fotografien *Le Violon d'Ingres* (Abb. 14) von 1924, die einen sitzenden weiblichen Rückenakt zeigt. Die Frau verbirgt ihre Arme vor ihrem Körper und hat ihr Gesicht leicht zur Seite gedreht, so daß der Betrachter kein klares Profil erkennen kann.⁵¹⁸ Um ihre Hüften windet sich kunstvoll ein Tuch, um ihren Kopf trägt sie eine stark verzierte, turbanähnliche Kopfbedeckung sowie einen herabhängenden Ohrring. Auf ihrem Rücken ist rechts und links das Zeichen

⁵¹³ Es handelte sich bei den von Man Ray genannten "Rayogrammen" nicht um seine eigene Erfindung. Schon vorher hatten Künstler wie Christian Schad und László Moholy-Nagy Bilder mit dieser kameralosen Lichtzeichnung experimentiert, Klaus Honnef: Ein Zauberer mit der Kamera - Man Ray und die Photographie, in: Rudolf Kicken u.a. (Hrsg.): Man Ray 1890-1976, Photographien, S. 9-13, hier S. 12.

⁵¹⁴ Sicherlich prägend war dabei seine Bekanntschaft mit Alfred Stieglitz, in dessen Galerie "291" Man Ray zusammen mit anderen Künstlern erstmals den neuen europäischen Kunstströmungen näher gekommen war, vgl. Tausk, Geschichte der Fotografie, 1977, S. 40f.

⁵¹⁵ Ebd., S. 69f.

⁵¹⁶ Seine Objekte gestaltete er häufig nur, um sie zu fotografieren. Anschließend stellte er sie wieder in ihren ursprünglich vorgesehenen funktionalen Rahmen zurück, vgl. Francis Naumann: Man Ray, 1908-1921, Von einer Zweidimensionalen Kunst zur Identität von Kunst und Leben, in: Katalog Man Ray, Schaffhausen 1989, S. 51-87, hier S. 77.

⁵¹⁷ Zum Surrealismus schrieb Man Ray 1935 "Der Surrealismus allein hat es bislang vermocht, aus der Camera obscura die wahren lichtvollen und beeindruckenden Formen herauszuholen.", Man Ray: Über den fotografischen Realismus, 1935, in: Kemp, Theorie der Fotografie II, 1979, S. 247-248, hier S. 248.

des Violinenhohlraums angebracht. Die Bildkomposition spielt auf eine ähnliche des Malers Jean-Auguste-Dominique Ingres in seinem Gemälde: "Große Badende", 1908 (Musée du Louvre) an. Die Elemente einer Geige wurden in Frankreich sinnbildlich für ein "Hobby" gelesen.⁵¹⁹ Es ist ein Bild, in dem Man Ray Erotik, Humor und etwas Geheimnisvolles miteinander vereinigt.⁵²⁰

Eine Kombination von Erotik und Exotik zeigen die bisher in der Literatur kaum beachteten Modefotografien der Serie *La Mode au Congo* aus dem Jahr 1937.⁵²¹ Das Interesse der Avantgarde-Künstler an der exotisch anmutenden Kunst der afrikanischen und ozeanischen Völker ist hinlänglich bekannt. Besonders Paris bot durch die Präsentationen seiner Kolonialstaaten den Künstlern eine Vielzahl von Anschauungsmaterial. Man Rays Interesse an den Objekten afrikanischer Herkunft manifestierte sich schon 1926 in der Fotografie *Noire et Blanche*, in der er seine Freundin Kiki mit einer afrikanischen Baule-Maske abbildet.⁵²² Seine Bilderreihe *La Mode au Congo* wurde durch eine Ausstellung in der Pariser Galerie Charles Ratton, die eine Sammlung von Kongo-Kopfschmuck ausgestellt hatte, inspiriert.⁵²³ Auch diese Fotografien konnte Man Ray in den populären Modemagazinen Harper's Bazaar und Vogue wie auch in den Kunstzeitschriften veröffentlichen.⁵²⁴

Das ausgewählte Beispiel der Reihe *La mode au Congo* zeigt seine damalige westindische Freundin Adrienne Fidelin mit einem dreispitzigen, mit kleinen Muscheln besetzten Kopfschmuck vor einem den unteren Teil des Bildes

⁵¹⁸ Es handelt sich um Man Rays Freundin Kiki de Montparnasse, Neil Baldwin: Man Ray, London 1988, S. 110f.

⁵¹⁹ Ebd., S. 110f.

⁵²⁰ Roger Shattuck: Zielstrebig und doch verwirrt im Niemandsland, in: Katalog Man Ray, Schaffhausen 1989, S. 311-333, hier S. 318.

⁵²¹ Wendy Grossman: Das Faszinosum Afrikas in den Photographien Man Rays, in: Kicken, Man Ray, 1996, S. 15-28, hier S. 24.

⁵²² Die Fotografie *Noire et Blanche* gehört zu den bekanntesten Bildern von Man Ray und ist auch heute noch, beständig in Publikationen aller Art zu finden, vgl. Grossman, Faszinosum Afrikas, a.a.O., S. 17ff.

⁵²³ Ebd., S. 25.

⁵²⁴ Im Zusammenhang mit den publizierten Fotografien, schrieb der dem Surrealistenkreis angehörige Schriftsteller Paul Eluard einen Artikel in der Zeitschrift Harper's Bazaar, vgl. Willis Hartshorn: Einführung, in: John Esten (Hrsg.): Man Ray in Harper's Bazaar, 1934-1942, München 1989, S. 9-16, hier S. 15.

einnehmenden Schachbrett. Von ihr selbst ist nur der Oberkörper zu sehen wobei sie mit geschlossenen Augen die Ellbogen auf das Spielbrett stützt und den Kopf zwischen die Hände legt. Sie trägt einen Halsschmuck und Reifen an den Armen, die in formaler und farblicher Hinsicht mit der Kopfbedeckung korrespondieren. Man Ray setzt die Association an ein Schachspiel bewußt ein, so sitzt das Modell am Kopf des Brettes und nimmt die Position der Königin ein.⁵²⁵ Die harten geometrischen Formen des Schachbrettes stehen in starkem Kontrast zu den weiten organischen Formen des Kopfschmucks. Hier zeigt sich, daß Man Ray mit den formalen Wechselwirkungen zwischen dem Kunstobjekt, den Kontrasten und Linien gearbeitet hat, ohne dabei das surrealistische Interesse am Sexuellen und Spielerischen aufzugeben.

Die besondere Affinität der Surrealisten zur Modefotografie hat Ivo Kranzfelder untersucht. Er kommt zu dem Schluß, daß, bis auf wenige Ausnahmen, die Zusammenarbeit zwischen der Mode und den surrealistischen Vertretern gescheitert ist.⁵²⁶ Da sich die Mode der surrealistischen Topoi bediente und sie einverleibte, entstand seiner Meinung nach eine Konkurrenzsituation, in der die Surrealisten versuchten, sich von der Kommerzialität der Modemacher abzugrenzen. Dagegen sieht er in der Reihe *La Mode au Congo* von Man Ray, die in Harper's Bazaar publiziert wurde, eine gelungene Kooperation.⁵²⁷

Im allgemeinen zeigen die in den 30er Jahren entstandenen Bilder Man Rays im Gegensatz zu den Fotografien der 20er Jahre mehr Präzision und Härte. Es ist eine gewisse Distanz und nüchternere Haltung zu bemerken, die Man Ray seiner Fotografie gegenüber einnahm, bei dessen Ausübung zeitweise der Aspekt des

⁵²⁵ Grossman, Faszinosum Afrikas, a.a.O., S. 25.

⁵²⁶ Ivo Kranzfelder: Zur Utopie eines ästhetischen Hedonismus oder Die Ambivalenz des Lustprinzips, Surrealismus und neuere Modefotografie, München 1993, S. 64. Vor allem in den 30er Jahren, konstatiert Kranzfelder, sei das Verhältnis zwischen der Modebranche und den Surrealisten aufgrund der ständigen Adaption von seiten der Mode nicht spannungsfrei gewesen, Ebd., S. 64.

⁵²⁷ Ebd., S. 65.

Geldverdienens im Vordergrund stand.⁵²⁸ Eine Kombination von Porträtaufnahme und Modefotografie stellen seine Aufnahmen der Modeschöpferinnen *Elsa Schiaparelli* (1935) und *Coco Chanel* (1935/36) dar. Es handelt sich dabei nicht nur um technisch und künstlerisch perfekte Arrangements, Man Ray bemühte sich vor allem, die Individualität einer Persönlichkeit zur Geltung zu bringen. So fotografierte er die dem Surrealistenkreis verbundene Modeschöpferin Elsa Schiaparelli in einem von ihr entworfenen Kleid und Coco Chanel in ihrem eigenen Kostüm. In der Porträtaufnahme von Coco Chanel setzt Man Ray harte Schwarz-Weiß Kontraste ein. Dadurch hebt sich die Person im dunklen Kleid, das keine Binnenzeichnung erkennen läßt, gegen die helle Wand ab. Die Modeschöpferin sitzt seitlich auf einem breiten Hocker und dreht ihren Oberkörper frontal zum Betrachter. Ihr Kopf weist im klaren Profil nach links in Richtung einer am linken Bildrand durch Schatten erzeugten Vorhangsilhouette. Die Umrisse ihres Körpers wirken vor dem hellen Hintergrund scherenschnittartig. Mit dem starken Schwarz kontrastiert der Schmuck in Form eines Ohrings sowie ihrer vielen übereinanderliegenden Perlenketten und Armreifen. Nur die Hauttöne von Gesicht und Hals sind in einem weichen Grauwert gehalten, der mit dem Ton des Schattens vergleichbar ist. Mit der Art der Darstellung verleiht Man Ray der Modeschöpferin die Aura einer mondänen und unnahbaren Frau. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Man Ray Mitte der 30er Jahre seine Modelle niemals in den Modehäusern fotografierte, sondern daß die Aufnahmen alle in seinem Atelier stattfanden, und er die dortigen Lichtverhältnisse einbezog. Auch die Modeschöpferinnen Schiaparelli und Chanel begaben sich für die Fotografien zu Man Ray.⁵²⁹ Man könnte diese Wahrung von Distanz zum Modegeschehen durchaus als ein Indiz für sein Selbstverständnis als freischaffender Fotograf und Künstler verstehen, der sich nicht der Modebranche zugehörig fühlte.

Die Modefotografie verlangte die Darstellung der Kleidung unter kommerziellen Gesichtspunkten, und daher stand für die Modefotografen die Inszenierung und

⁵²⁸ Vgl. Esten, Man Ray, 1989, S. 5.

⁵²⁹ Baldwin, Man Ray, 1988, S. 189ff.

Darstellung des Modells und der Kleidung im Vordergrund. Sie konzentrierten sich auf die Oberfläche und Effekte eines Bildes. Gleichzeitig nahmen sie das Umfeld der Zeit, in denen die Aufnahmen entstanden sind, z.B. durch die Adaption von Kunststilen auf. Dagegen galt Man Rays Interesse weniger der Kleidung als den bildnerischen Möglichkeiten. Sein vorrangiges Interesse widmete er dem fertigen Bild, das er unter Einsatz experimenteller Techniken hervorbrachte. Die von der Modefotografie häufig vereinnahmten Kunstströmungen wurden durch Man Ray direkt in der Modefotografie angewandt und brachten ihm durch eine unkonventionelle Herangehensweise die Anerkennung auf diesem Gebiet. Man Ray betrachtete die Modefotografie und die darin abgebildeten Kleidermodelle und Arrangements als ein Medium, in dem er seine künstlerische Anschauung anwenden und ausprobieren konnte. Er übertrug seine im dadaistischen und surrealistischen Sinne experimentellen Fototechniken, wie z.B. den Negativabzug und die Solarisation in den Bereich der Modefotografie und setzte insofern Maßstäbe für viele nachfolgende Modefotografen. Man Rays künstlerische Ambitionen in der Modefotografie stellten in der Geschichte der Modefotografie eher eine Ausnahme dar. Im allgemeinen stand die Werbewirksamkeit vor dem Einsatz künstlerischer Mittel.⁵³⁰ Die Aufnahme surrealistischer Stilelemente fand Eingang in die Modefotografie aufgrund ihrer irritierenden und erotischen Ausdruckskraft.⁵³¹

Die Modefotografie liegt im Brennpunkt zwischen fotografischem Stil, kommerziellen Zwängen und schöpferischer Vision. Sie existiert, um Stil zu zeigen, um Stil zu erzeugen und schließlich, um Stil zu verkaufen.⁵³²

Gleichzeitig hat Man Ray die Fotografie als Künstlerisches Medium entscheidend verändert. Sein Verdienst ist es, die Fotografie auf dem Weg zu einem autonomen Medium der Kunst einen großen Schritt weitergebracht zu haben. Die von den dadaistischen Künstlern praktizierte experimentelle Fotografie mußte in seiner

⁵³⁰ Ingrid Brugger: Modebilder-Zeitbilder, in: Ingrid Brugger (Hrsg.): Modefotografie, von 1900 bis heute, Wien 1990, S. 7-9, hier S. 7.

⁵³¹ Ebd., S. 8.

⁵³² Diana Edkins: Imagemakers, in: Brugger, Modefotografie, 1990, S. 29-32, hier S. 29.

Vereinigung von unterschiedlichen technischen Verfahren und künstlerischer Kreativität zeitgemäß erscheinen. Man Ray hatte das Revolutionäre des fotografischen Mediums für die Kunst erkannt. Durch die unendlichen Möglichkeiten der Vervielfältigung, Verfremdung und Manipulierbarkeit verschaffte er der Kunst neue Dimensionen und stellte den bisher unangefochtenen Begriff des Originals in Frage.⁵³³ Man Ray folgte dem von Duchamp vertretenen künstlerischen Prinzip, das die Idee eines künstlerischen Konzepts über die letztendliche Ausführung stellte.

Seit den 50er Jahren bis heute dringen viele Fotografen, die in der kommerziellen Branche arbeiten, in den Bereich der Kunst vor. Zu den bekanntesten Beispielen zählen Diane Arbus, Robert Mapplethorpe, Helmut Newton und Bruce Weber. Mapplethorpe machte sich in den 80er Jahren einen Namen als Porträtfotograf, wobei er, ähnlich wie Man Ray, begonnen hatte, sich auf Porträtserien von Künstlerfreunden zu spezialisieren. Einen weiteren Schwerpunkt bildete Mapplethorpes erotische Fotografie. Helmut Newton, ein ausgesprochener Modefotograf, fand mit seinen unterkühlt wirkenden Fotografien einen eigenen Stil, der ihm ebenfalls einen Standort zwischen Modefotografie und Kunst einbrachte. Man Ray war der Fotograf, der diese Wechselbeziehung möglich gemacht hat.

b) Wolfgang Tillmans

Der 1968 in Remscheid geborene Künstler Wolfgang Tillmans begann als Fotograf und Layouter für die führenden Mode- und Lifestyle-Magazine *i-D* und *The Face*. Nach seinen ersten Fotografien, die häusliches Alltagsleben festhielten, widmete er sich in seinen Arbeiten der Jugendkultur, die sich durch Mode und Musik ihr eigenes Bild schafft. Ende der 80er Jahre stellte Tillmans seine Fotografien auch in Galerien aus. Auf den ersten Blick scheinen sich die

⁵³³ Siehe dazu den 1936 erstmals erschienenen Aufsatz von Walter Benjamin: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", Drei Studien zur

Fotografien des Künstlers Wolfgang Tillmans nicht von kommerziellen Modefotografien zu unterscheiden. Unterzieht man die Bilder jedoch einer genaueren Betrachtung, fallen wesentliche Unterschiede auf.

Die Fotografie *Julia* entstand 1991 in Hamburg. Zentral im Bild steht eine hochgewachsene, ungeschminkte junge Frau vor einer Küchenecke. Die Hände beidseitig in die Hüften gestemmt, schaut sie den Betrachter abweisend an. Über ihrer knabenhaften Figur trägt sie ein langes, schmal am Körper geschnittenes und hochgeschlitztes Designerkleid, das mit zwei Übermänteln kombiniert wird. Dazu trägt sie weiße Stiefeletten mit hohem Absatz. Indem sie ihr rechtes Bein, das von dem Kleiderschlitze freigegeben wird, provokant zur Seite stellt, stellt sie sich für den Fotografen in Pose. Um den Hals hat sie verschiedene schwarze Bänder geknotet, deren Enden vorne wie eine Kette über ihr Kleid fallen.

Tillmans in unmittelbarer privater Umgebung entstandene Farbfotografien wurden zuerst als mehrseitige "Modegeschichten" in Populärzeitschriften veröffentlicht.⁵³⁴ In den 80er Jahren zeigte er in seinen Bildern Freunde und Menschen seiner Umgebung, die er im großstädtischen Nachtleben und in der europäischen Clubszene getroffen hatte. Es handelt sich dabei meist um schrille, extravagant gekleidete junge Leute, die ihr Leben neben den gängigen bürgerlichen Pfaden gestalten. Kleidung ist für sie Ausdruck ihrer Lebenseinstellung, ihrer sozialer Zugehörigkeit und Neigungen. Tillmans bedient sich in seinen Fotografien der Kleidung und der Mode, macht sie zum Träger seiner künstlerischen Intention und seiner Sichtweise von der Welt.

Die auf der Fotografie dargestellte Frau namens *Julia* scheint auch diesem privaten Umfeld entwachsen zu sein. Das Bild gehört jedoch schon in eine Werkphase der 90er Jahre, in der Tillmans seine Bilder zu inszenieren begann,

Kunstsoziologie, Frankfurt a.M. 1977, S. 10-44.

⁵³⁴ Simon Watney, in: Burkhard Riemenschneider (Hrsg.): Wolfgang Tillmans, Köln 1995, o.Pag.

wobei er allerdings weiterhin Aufnahmen außerhalb des Fotostudios bevorzugte.

535

Dagegen zeigt die Fotografie *Red Coat* (1992) keine Person, sondern nur einen roten Lackmantel mit schwarzen Knöpfen, der auf einer Astgabel drapiert ist. Es handelt sich hierbei um eine Darstellung, wie sie sich in vielen der beschriebenen Kunstmedien wiederfinden läßt; das Kleidungsstück weist als zurückgelassene Hülle bzw. 'zweite Haut' auf den nicht mehr anwesenden Menschen. Die Modefotografie hat sich immer wieder Darstellungsweisen der Kunst und auch anderer Bereiche bedient, um sie für ihre Belange einzusetzen. Simon Watney sieht in Tillmans Arbeiten, die er häufig als Modegeschichten in Populärzeitschriften veröffentlichte, eine offensichtliche Opposition gegen diesen „Einverleibungsprozeß“.⁵³⁶

Obwohl er als Fotograf und Layouter in Hamburg für Mode- und Lifestyle-Magazine wie z.B. *The Face* und *i-D* arbeitete, gehörte es nicht zu seinem Ziel, Berufsfotograf zu werden.⁵³⁷ Häufig kombinierte er seine Fotografien mit Tintenstrahldrucken und Zeitungsausschnitten, um die für ihn bestehende Einheit von Zeitschriftenwesen und Kunst zu dokumentieren. Auch die Präsentationsform seiner Bilder ist unkonventionell - rahmenlos und mit Klebestreifen an der Wand befestigt.⁵³⁸

In den letzten Jahren findet man die Fotografien von Tillmans, zu Rauminstallationen arrangiert, zunehmend in Kunstgalerien und Museen. In seiner Darstellungsweise will er sich keinem Stil unterordnen. Für jedes seiner gefundenen Themen sucht er eine eigene Art der fotografischen Darstellung. In einer

⁵³⁵ Wolfgang Tillmans: Ich bin dein Spiegel, in: ZEITmagazin, 1997, H.6, S. 19.

⁵³⁶ Watney, a.a.O., o.Pag.

⁵³⁷ Tillmans erklärt, daß er vor seiner Arbeit für Magazine schon im Kunstbereich gearbeitet hat, in: Stefan Germer: Fluch des Modischen-Versprechungen der Kunst. Die Distinktionsgewinne des Wolfgang Tillmans, in: Texte zur Kunst, 7. Jg. 1997, H. 25, S. 53-60, hier S. 53.

⁵³⁸ Inga Knölke: Wolfgang Tillmans, in: Ulrich Domröse (Hrsg.): Positionen künstlerischer Photographien in Deutschland seit 1945, Katalog Martin-Gropius Bau, Berlin 1997, S. 182-183, hier S. 182.

Auftragsarbeit für einen Schweizer Hersteller von Arbeitskleidung versuchte er, gleichzeitig dem Fabrikationsprozeß sowie der Persönlichkeit des Fabrikanten bildnerisch näherzukommen.⁵³⁹ Seine Werke wandeln auf dem schmalen Grad zwischen Kommerz und Kunst. Obwohl seine Fotografien auf der einen Seite von den Printmedien veröffentlicht werden, stehen sie eindeutig im Kunstkontext, in dem sie auch kommuniziert werden. Stefan Germer analysiert in seinem Aufsatz den Wechsel zwischen den "Welten" der Magazine (journalistischer Kontext) und dem Kunstkontext.⁵⁴⁰

Knölke sieht genau in der Zugehörigkeit zu verschiedenen Sphären das Konzept der Kunst von Wolfgang Tillmans.⁵⁴¹

Hier ist durchaus eine Verbindung zu Man Ray zu sehen, der sich ebenfalls nie von der Modebranche vollständig hat vereinnahmen lassen. Beiden Künstlern geht es weniger um die werbewirksame Präsentation der Kleidung, die verkauft werden soll, sondern es standen künstlerische Ausdrucksformen im Vordergrund. Daher adaptiert die Modefotografie künstlerische Sichtweisen und hinkt somit der Kunst immer hinterher.⁵⁴²

Zur Zeit Man Rays stand die Modefotografie noch unter dem Anspruch, Mode mit Schönheit und Ästhetik in Einklang zu bringen. Längst hat sich heutzutage die Modefotografie von der bloßen Darstellung von Kleidung entfernt. Sie existiert heute zwischen der konventionellen Präsentation in einem Warenkatalog und den Angeboten in Frauenzeitschriften bis hin zu den avantgardistischen 'schockierenden' Schnappschüssen in den Szenemagazinen. Die in die Kunstfotografie der 90er Jahre eingezogene Darstellung von Privatheit in Form von Schnappschüssen, auch zu sehen bei der Fotografin Nan Goldin, findet Eingang in die Modefotografie und wird, wiederum wie schon so viele künstlerische Stile, von dieser adaptiert. Nicht die Kleidung der abgebildeten Personen spielt die Hauptrolle, sondern die Kleidung dient dem Künstler als Mittel, in seinen Fotografien einen Ausschnitt seines privaten Lebensumfeldes zum

⁵³⁹ Watney, a.a.O., o.Pag.

⁵⁴⁰ Germer, Fluch des Modischen, a.a.O., S. 56ff.

⁵⁴¹ Knölke, Wolfgang Tillmans, a.a.O., S. 183.

Ausdruck zu bringen. Tillmans zeigt in seinen Fotografien eine Vielzahl von Menschen der 90er Jahre, häufig Randgruppen, ohne dabei in einen dokumentarischen oder dogmatischen Ton zu verfallen. Vorrangig will er, wie er selber sagt "Bilder von Menschen schaffen"⁵⁴³, und auch Germer geht davon aus, daß Tillmans "keine Kleidungsstücke, sondern Persönlichkeitsentwürfe zeigen"⁵⁴⁴ will - die beteiligte Mode und Kleidung ist nur *ein* Aspekt seiner Darstellungen.

5.2 Inszenierte Fotografie und Rollenspiel

Cindy Sherman, Jürgen Klauke und Erwin Wurm sind nicht als „reine“ Fotografen anzusehen, sondern bezeichnen sich z.B. als 'Bildermacher'⁵⁴⁵ oder arbeiten auch mit Zeichnung, Performance und Video.

a) Jürgen Klauke

Jürgen Klauke (*1943) inszeniert und entwirft seine bildnerischen Ideen, die er anschließend fotografieren läßt.⁵⁴⁶ Ähnlich wie Man Ray interessiert ihn der fotografische Vorgang nicht, er konzentriert sich auf die Umsetzung der Idee und die eventuelle spätere Nachbearbeitung des Fotoabzuges. Für den Umgang mit der Fotografie als Ausdrucksmedium der Kunst kann Klauke eine Initiatorrolle zugeschrieben werden.⁵⁴⁷

Stühle und Jacketts bilden die hauptsächlichen Requisiten in der siebzehnteiligen Fotoarbeit *Melancholie der Stühle III* von 1981, die zu dem großen

⁵⁴² Vgl. dazu Kranzfelder, Surrealismus und neuere Modefotografie, 1993, S. 83ff.

⁵⁴³ Tillmans, Ich bin dein Spiegel, a.a.O., S. 18.

⁵⁴⁴ Germer, Fluch des Modischen, a.a.O., S. 55.

⁵⁴⁵ Heinz-Norbert Jocks: Cindy Sherman, in: Kunstforum International, 1996, Bd. 132, S. 345-347, hier S. 346. Sherman und Klauke werden als Lichtbildner im Sinne des 19. Jahrhunderts bezeichnet, die sich in ihren Fotografien an der Malerei orientierten, in: Ingvild Goetz/ Christiane Meyer-Stoll: Jürgen Klauke - Cindy Sherman: Ambivalenzen, in: Katalog Jürgen Klauke/ Cindy Sherman, Sammlung Goltz München 1994, S. 7-8, hier S. 7.

⁵⁴⁶ Klaus Honnef: Über Jürgen Klauke, Selbstbildnis als Porträt der Gesellschaft, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1988, S. 3-11, hier S. 6.

⁵⁴⁷ Hans Dickel: Maskenspiele der Identität. Zu den "Männerphantasien" von Jürgen Klauke, in: Katalog Jürgen Klauke/ Cindy Sherman, München 1994, S. 11.

Werkkomplex *Formalisierung der Langeweile* (1979/1982) gehört. Das Arrangement der Tableaus spielt auf die traditionelle Bildform des Triptychons an, dem spätgotischen Flügelaltar.⁵⁴⁸ Die insgesamt 17 Bilder sind in drei Reihen untereinander angeordnet. Die unterste Reihe besteht aus drei und die beiden darüberliegenden Reihen aus jeweils sieben Bildern. Auf zwölf Schwarz-Weiß-Bildern, die sozusagen die Seitenflügel bilden, sieht man jeweils ein helles und ein dunkles Jackett über eine Stuhllehne gehängt. Die Stühle stehen parallel nebeneinander, entweder mit der Lehne zum Betrachter, so daß dieser das Jackett von hinten sieht oder mit der Lehne nach hinten, so daß der Betrachter in die Jackettöffnung hineinblickt. Auf den beiden Bildern, die untereinander die Mittelachse des Triptychons bilden, sitzt jeweils Jürgen Klauke, die Beine übereinandergeschlagen, frontal auf dem Stuhl. Seine Hände liegen überkreuzt auf seinem Knie und fallen als weißer Akzent direkt ins Auge. Über seinen Kopf hat er das Jackett gezogen, darunter ist nur ein kleiner Ausschnitt seiner Augen- und Nasenpartie zu erkennen, der durch helles Licht akzentuiert wird. Die Ärmel hängen symmetrisch, leicht ausgestellt, an den Seiten herab. Die sich daraus ergebende Kreuzform vermittelt wie auch die überkreuzten Hände und die Aufteilung als Triptychon sakrale Assoziationen. Die drei untersten Bilder, die die 'Sockelzone' bilden, zeigen jeweils ein unterschiedlich positioniertes Jackett. Dessen Form läßt auf eine sich darunter befindende Person, die sich das Jackett über den Kopf gezogen hat, schließen.

In *Melancholie der Stühle* wie auch im gesamten Werkkomplex *Formalisierung der Langeweile* hat sich eine Veränderung zu den Werkgruppen der 70er Jahre vollzogen, dadurch, daß Klauke seine vormals spielerisch eingesetzten Kleidungsstücke und Requisiten durch sparsamere Mittel ersetzt.

In den 70er Jahren begann Klauke mit Selbstinszenierungen, die sich mit Themen der Geschlechterrollen, Sexualität, Langeweile und Tod auseinandersetzten.⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ siehe in: Andreas Vowinkel/ Evelyn Weiss (Hrsg.): Jürgen Klauke, Eine Ewigkeit ein Lächeln, Arbeiten 1970-1986, Köln 1986, S. 176f.

⁵⁴⁹ Katalog Neuerwerbungen, Wolfsburg/ Bonn 1993, S. 104.

Klauke bediente sich anfangs meist weiblicher Kleidungsattribute, wie z.B. in seiner dreizehnteiligen Fotosequenz von 1974 *Masculin/Feminin*, in der er einen Geschlechtertausch darstellt. In seinen Inszenierungen stellte Klauke in provokanter Form, mit Hilfe von weiblichen und männlichen Verkleidungen, etablierte Normen und Geschlechterrollen in Frage. Auch andere männliche Künstler gingen in Fotografien auf das 'cross-over' der Geschlechter ein wie etwa Marcel Duchamp, der sich 1921 von Man Ray in Frauenkleidern fotografieren ließ und die Person auf dem Bild als "Rose Sélavy"⁵⁵⁰ bezeichnete. Duchamp wollte auf sein weibliches Ich verweisen.⁵⁵¹ Inspiriert von Duchamps Fotografie, zeigte sich auch Andy Warhol in der Fotografie *Altered Image* 1981 als Frau geschminkt mit Perücke und weiblicher Pose, jedoch in männlicher Bekleidung mit Hemd, Krawatte und Jeans.⁵⁵² Diese Form der Androgynität adaptierte die Mode in den 90er Jahren zunehmend in geschlechternegierender Kleidung, die sie als "Unisex" deklarierte.

Mitte der 70er Jahre tritt der Mensch in Klaukes Fotosequenzen in Korrespondenz mit alltäglichen Gegenständen wie Mobiliar und Kleidung. In einer ebenfalls dreizehnteiligen Fotosequenz von 1975 *Allein sein ist eine Erfahrung von immer weniger* stellt Klauke eine aus elf Stationen bestehende Passion dar. Der Protagonist geht um einen Tisch mit sechs Stühlen herum, auf deren Lehnen Jacketts hängen, die er sich nach und nach überzieht, bevor er aus dem Bild tritt. Die im letzten Bild umgeworfenen Stühle zeugen von seiner ehemaligen Anwesenheit.⁵⁵³

Waren die frühen Arbeiten eher provokant und narzistische Selbstdarstellung, so zeichnen sich die folgenden Fotoserien durch eine ruhigere, analytischere Darstellungsweise aus. Inszenierte Klauke seine ersten Fotosequenzen ausschließ-

⁵⁵⁰ 1920 hatte sich Duchamp das Pseudonym Rose Sélavy (=Eros c'est la vie) zugelegt. vgl. Kranzfelder, Surrealismus und neuere Modefotografie, 1993, S. 106.

⁵⁵¹ Roger Marcel Mayou: Das Selbstbildnis als Kunstwerk: Body-Art oder die Weiterentwicklung des Selbstporträts, in Erika Billeter (Hrsg.): Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie, Bern 1985, S. 80-95, hier S. 87f.

⁵⁵² Christopher Makos: Warhol-Makos, Ein persönliches Photo-Album, Wien 1989, S. 75.

⁵⁵³ Honnef, Klauke, Lexikon der Gegenwartskunst, 1988, S. 7.

lich mit seiner Person, treten in späteren Arbeiten auch zwei oder drei Akteure auf. Der Raum, in dem das Geschehen stattfindet, ist gleichmäßig ausgeleuchtet, so daß die Umgebung undefiniert bleibt und den Betrachter nicht von der zentralen Person ablenkt. Der Stuhl als ein Möbelstück, das seine Form aus den menschlichen Proportionen erhalten hat, verschmilzt mit der Figur und dem Jackett zu einer Einheit. Die Requisiten, der Stuhl und das Jackett werden von ihrer Funktionalität und Nützlichkeit befreit und zu eigenständigen, von der Person unabhängigen Dingen. Eine Veränderung zeigt sich auch in der Auswahl der eingesetzten Kleidungsstücke. Die männlichen Akteure tragen meist dunkle klassische Herrenanzüge in schwarz oder grau.

Diese Typisierung der männlichen Figur führt Klauke in dem 1990/1991 entstandenen Werkkomplex *Sonntagsneurosen* fort. Klauke und seine Mitspieler tragen einen dunklen Anzug, dieser wird in verschiedenen Sequenzen mit den Accessoires eines Hutes und eines Spazierstocks kombiniert. Die in seinen frühen Arbeiten immer wieder auftretenden biografischen Züge, die er durch die Präsenz seiner Person und unter Einsatz seines Körpers zum Ausdruck gebracht hat, sind hier durch das Tragen einer stereotypen Männerkleidung neutralisiert und entindividualisiert worden.⁵⁵⁴ Auch die Frauengestalt, die in den Sequenzen *Heimspiel (Sonntagsneurosen)* (Abb. 15) und *Vertikale Schwere (Sonntagsneurosen)* auftaucht, ist in ein schwarzes, zeitloses Kleid gehüllt, das jede individuelle Körperlichkeit negiert.⁵⁵⁵

Das schon in früheren Arbeiten behandelte Thema der Geschlechterbeziehungen greift Klauke in den zuletzt genannten Fotosequenzen in anderer Form wieder auf. In einem dunkel ausgeleuchteten Raum stellen eine weibliche und eine männliche Person zusammen mit einem Tisch und einem Stuhl in starren Körperabstraktionen ein 'Bild' der zwischenmenschlichen Beziehungen dar. Dabei verschmelzen beide Personen durch ihre Kleidung, die Frau in einem

⁵⁵⁴ Jochen Poetter (Hrsg.): Jürgen Klauke, *Sonntagsneurosen*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1992, S. 12.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 12.

schwarzen langen Kleid und Klauke in einem Anzug mit Hut, zu einem Wesen. Entweder verdeckt die Frau den Mann mit ihrem Kleid, so daß nur noch dessen Beine und Schuhe zu sehen sind, oder das Schwarz der Kleidung macht in der Fotografie, die in der schwarzen Fläche kaum Binnenzeichnung zeigt, keine oder nur vage Differenzierungen zwischen den Personen möglich. Im starken Kontrast zu dem allgemein dunklen Grundton der Bilder und der schwarzen Bekleidung der Personen stehen das in Weiß erstrahlende Gesicht der Frau, die Hände des Mannes sowie die Lichtreflexe auf ihrem pomadisierten Haar und seinen Schuhen. Die Fotos sind meist in einer streng zentrierten oder symmetrischen Komposition konzipiert.⁵⁵⁶ Wie schon in *Melancholie der Stühle* steht auch in den Fotofolgen *Vertikales Denken* und *Inneres Milieu* der Protagonist, wiederum von Klauke im schwarzen Anzug verkörpert, in einem Spannungsverhältnis zu den ihn umgebenden Objekten - einem Stuhl, Tisch, Regal und Hüten. In *Vertikales Denken* stehen auf einem Tisch zwei mit Hüten gefüllte Regalstelen. Unter dem Tisch, auf einem Zwischenbrett, liegt der Akteur ausgestreckt auf dem Rücken, er wendet dem Betrachter einmal die Füße und ein anderes Mal den Kopf zu. Auf anderen Bildern kriecht er gerade unter dem Tisch hervor oder kauert sich wieder kniend darunter zusammen.

In der Bildfolge *Inneres Milieu* korrespondiert der Akteur, der im ersten Bild nicht anwesend ist, mit einem Tisch und einer aus aufeinandergestapelten Hüten bestehenden Stele auf einem Stuhl. Klauke, dessen Gesicht durch seine Kopfhaltung im Verborgenen bleibt, sitzt oder hockt unter dem Tisch, ein anderes Mal steht er daneben. Im letzten Bild ist er, wie im ersten, nicht mehr anwesend. Nur der veränderte Standort von Stuhl und Hutstelen zeugen von einer vorherigen Anwesenheit eines Menschen. Das Motiv des verdeckten Kopfes findet sich durchgängig in beinahe allen Werkphasen von Klauke.

Schon in frühen Arbeiten der 70er Jahre wie z.B. in *Verschleierungen* von 1973 behandelte er das Thema des Verschleierns und des Sichverbergens. In den

⁵⁵⁶ Ebd., S. 13.

anschließenden Werkfolgen griff er dieses Thema in anderer Form wieder auf. In *Melancholie der Stühle* zieht er sich unter einem Jackett zurück. In *Sonntagsneurosen* neigt er den Kopf häufig so, daß nur der Hut anstelle seines Gesichtes zu sehen ist, oder er verbirgt sein Haupt, wie schon erwähnt, unter dem Kleid seiner Partnerin. Das Motiv von "kopfloren" Gestalten erinnert an Figuren von Hieronymus Bosch. Das verhüllte Haupt ist im kunsthistorischen Sinne als Symbol der Trauer und der Maskierung bekannt.⁵⁵⁷ Wie bei Magritte kann es Unsichtbarkeit bedeuten oder im Sinne von Klauke auf Identitätswechsel und die Entindividualisierung anspielen, die er schon mit der typisierten Einheitskleidung zum Ausdruck bringt. "Der Kopf, das Gesicht ist immer individuell, die Körperlichkeit aber neutral."⁵⁵⁸

Spielerisch und ironisch wirken dagegen die Bildfolgen *Phantomempfindung* mit einer durch das Bild fliegenden Hutstele und *Steigerungsphänomen*, in der Klauke versucht, eine Hutstele auf dem Kopf zu balancieren, bis sie kippt, sowie *Gesichtsfeldeinengung*, in der Klauke an einem Tisch frontal zum Betrachter sitzt, vor sich hin schaut oder die Augen geschlossen hält, anscheinend ohne das Geschehen der um ihn herum fliegenden Hüte wahrzunehmen. Die Hüte erhalten in diesen Darstellungen ein Eigenleben. In *Phantomempfindung* scheinen sie sich in einer skulpturalen Formation, die sich teilt oder einen einzelnen Hut auffängt, unabhängig von einem menschlichen Wesen und von ihrer Zweckmäßigkeit befreit, durch den Bildraum zu bewegen. Die von links in den Bildraum gewirbelten Hüte in *Gesichtsfeldeinengung* sind ebenfalls nicht von der am Tisch sitzenden Person Klaukes abhängig. Sie scheinen um ihn herumzutanzten und sein Gesicht zu verdecken; am Ende sitzt er wieder alleine am Tisch und hält sich schmunzelnd die Hand vors Gesicht, als ob ihn der Spuk amüsiert hätte.

⁵⁵⁷ Evelyn Weiss: Ikonographische Aspekte im Gesamtwerk, in: Andreas Vowinckel/ Evelyn Weiss (Hrsg.) Jürgen Klauke, Eine Ewigkeit ein Lächeln, Arbeiten 1970-1986, Köln 1986, S. 9-15, hier S. 10.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 10.

An dieser Stelle soll ein kurzer Einschub zur Kulturgeschichte des Hutes, speziell des Herrenhutes, erfolgen, der schon bei René Magritte und Max Ernst besondere Beachtung fand.

Die Kulturgeschichte des Hutes beginnt etwa im 13. Jahrhundert, als die Kopfbedeckung neben der Schutzfunktion auch als soziales Zeichen an Bedeutung gewinnt. Als solches waren verschiedene Kopfbedeckungen bisher vorrangig Herrschern und Geistlichen sowie Schamanen und Kriegerern vorbehalten. Seit dem 14. Jahrhundert teilt die Kopfbedeckung etwas über den Stand, Religion oder politische Zugehörigkeit einer immer breiter werdenden Trägerschaft mit.⁵⁵⁹ Seither entwickelten sich über die Jahrhunderte hinweg die verschiedensten Hutformen. Der hier von Klauke benutzte, steife sogenannte Bowler-Hut stammt aus England um die Jahrhundertwende und war in Deutschland während der Weimarer Republik stark vertreten.

Als diese dann beendet war, wurde auch der Bowler-Hut degradiert und erhielt im folgenden Bezeichnungen wie "Judenhelm" oder "Jüdischer Stahlhelm".⁵⁶⁰ Der Bowler-Hut in den Fotoserien von Klauke gehört zum dunklen klassischen Herrenanzug, der keiner bestimmten Zeit oder Mode unterliegt. Wie schon erwähnt, hat sich die Herrenkleidung im Gegensatz zur weiblichen Kleidung sehr viel weniger modischen Veränderungen unterworfen. Klauke nutzt die Schutzfunktion des Hutes, in dem er sein Gesicht dahinter verbirgt. Ebenso sucht er, im Schutz einer bürgerlichen Einheitskleidung seine Persönlichkeit zu verdecken. Es gelingt ihm, den Hut in weiteren Darstellungen als spielerisches Objekt einzubringen, das selbst von seiner ehemals zugewiesenen sozialen Zeichenfunktion befreit ist.

Klauke benutzt, wie er selbst sagt, das Medium der Fotografie, um seine Phantasien und fiktiven Vorstellungen bildnerisch darzustellen.⁵⁶¹ Er spricht bei der Fotografie von einer "Bilderfalle", die dem Betrachter eine reale Abbildung

⁵⁵⁹ Vgl. Lisa de Boor: *Kleidung als Urbild, Hemd, Hut, Hose*, Stuttgart 2.Aufl. 1981, (Erstauflage 1968), S. 33f.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 54.

⁵⁶¹ "Der Bildgedanke ist das Primäre, für die fotografische Umsetzung ist ihm jedes geeignete Mittel recht.", Poetter, *Sonntagsneurosen*, 1992, S. 14.

von Wirklichkeit vorgaukeln kann. Die Kleidung übernimmt in Klaukes Inszenierungen verschiedene Rollen. Als Requisit findet sie in seinen frühen Arbeiten Verwendung zur Darstellung von Rollentausch und Geschlechterkampf. In späteren Arbeiten übernimmt sie für die Akteure die Funktion der Typisierung. Somit soll zum Ausdruck gebracht werden, daß es nicht mehr um die Gedankenwelt einer bestimmten Person geht, sondern das stereotype Aussehen der Akteure schafft Raum für andere Darstellungsinhalte.

Ein weiterer Aspekt, der hier mit der Kleidung verbunden wird, ist die Rolle des Stellvertreters. Das verlassene Jackett, das über einem Stuhl hängt, und die leeren Hüte verweisen durch ihre Anwesenheit auf einen nicht zu sehenden Träger. Oder sie werden, wie mit den Hüten geschehen, von ihrem bekannten Zweck entbunden und als ästhetisches Mittel eingesetzt. In Klaukes Werken findet Kleidung in jeder dieser angesprochenen Formen Eingang. Er bedient sich der Kleidung als Ausdrucksträger innerhalb seiner inszenierten Bildgedanken.

b) Cindy Sherman

Die inszenierte Fotografie war bisher das ausschließliche Medium der Künstlerin Cindy Sherman (*1954).⁵⁶² In den meisten ihrer Bilder ist sie ihr eigenes künstlerisches Mittel, das sie einer ständigen Verwandlung unterzieht. Erst seit Ende der 80er Jahre erscheinen anstelle ihres Körpers künstliche Körper- oder Puppenteile.

In "*Untitled, #122*" (Abb. 16) von 1983 steht die Künstlerin Cindy Sherman mit geballten Fäusten und leicht zusammengesunkenem Oberkörper zentral im Bild, wie vor einer hellen Fotoleinwand. Ihre gesamte Haltung drückt Aggressivität aus. Sie trägt eine blonde Perücke, deren Haare beinahe vollständig ihr Gesicht verdecken und nur ein rotunterlaufenes Auge freigeben. Aufgrund ihrer verkrampten, ungeraden Körperhaltung wirft das lange, eng geschnittene, schwarze Kleid unterhalb des obersten Knopfes Falten, die dem eleganten Schnitt

⁵⁶² Ende 1997 zeigte Sherman ihren ersten Kino-Film *Office Killer*, siehe Peter Sager: Der ganz normale Horror, in: ZEITmagazin, 1997, H. 47, S. 30-39, hier S. 33.

des Kleides entgegenwirken. Die Perücke und das Kleid, einst modische Attribute, wirken durch die Art der Körperhaltung und des Tragens absurd.

Die 1983 entstandenen *Costume Dramas* bilden die erste von vier Fotoserien, die Sherman im Zusammenhang mit der Modefotografie inszeniert hat. Auf Initiative von Dorothee Bason fotografierte sie sich für eine Veröffentlichung im *Interview Magazine* als Modell für ausgewählte Designerkleidung von Jean-Paul Gaultier oder Comme des Garçons.⁵⁶³ In ihren Fotografien stellt sie eine Antithese zu den üblichen glamourösen Modefotografien her. Der Gesichtsausdruck der "Modelle"⁵⁶⁴ variiert von dümmlich über verklärt bis hin zu böse und aggressiv, wie es das obige Beispiel zeigt.

Ein Jahr später erhält Sherman von Dorothee Bis, Leiterin einer französischen Modefirma, den Auftrag, ebenfalls eine Mode-Serie für die französische Zeitschrift *Vogue* zu erstellen.⁵⁶⁵ Diese Darstellungen stehen in noch krasserem Gegensatz zu den von der Modefotografie verwandten Kriterien, als es in der ersten Serie von 1983 zu sehen war. In kühler Umgebung präsentiert sie ihre "Modelle" in einem völlig desolaten Zustand. Sie blicken apathisch oder niedergeschlagen vor sich hin und erwecken den Eindruck von kranken und hilfeschuchenden Menschen. Auffällig ist auch, daß die Kleidung nur noch in sitzender Position und Ausschnitten präsentiert wird und daher immer weiter in den Hintergrund rückt.⁵⁶⁶

Fast zehn Jahre später greift Sherman 1993 und 1994 das Thema der Mode zwei weitere Male auf. Für *Harper's Bazaar* zeigt sie eine Reihe von Designermodellen in weniger düsterer Atmosphäre. Die Künstlerin hebt in der Darstellung

⁵⁶³ Amada Cruz: Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman, in: Katalog Cindy Sherman, Retrospective, Museum of Contemporary Art Chicago und Museum of Contemporary Art Los Angeles 1997/ 1998, S. 1-17, hier S. 8.

⁵⁶⁴ Es wird vorausgesetzt, daß es sich um die Künstlerin persönlich handelt.

⁵⁶⁵ Cruz, Sherman, a.a.O., S. 8.

⁵⁶⁶ Ulf Erdmann-Ziegler sieht die Fotografien mit Designermode als "recht deutlich aggressiver Akt [...], gegen die Macht von Trends und Stilen [...]", ders.: Frau mit Werk, Regie und Modell bei Cindy Sherman, in: Felix Zdenek/ Martin Schwander (Hrsg.): Cindy Sherman, Photoarbeiten 1975-1995, München 1995, S. 27-37, hier S. 35.

der Modelle den theatralischen Moment hervor. Im nächsten Jahr folgte noch eine Mode-Serie für die japanische Modefirma Comme des Garçons.⁵⁶⁷

In der Darstellung *Untitled #280* (1993) für die Zeitschrift *Harper's Bazaar* trägt Cindy Sherman eine Patchworkkreation der Modeschöpfer Dolce & Gabbana. Die Aufnahme zeigt sie in stark verkürzter Aufsicht mit übereinandergeschlagenen Beinen, blonden Strohaaren und einem zu dem Patchwork-Anzug passenden Hut. Das Gesicht hat sie mit groben, balkenartigen Strichen geschminkt, die ihr das Aussehen eines Clowns verleihen. Der Schnitt der Kleidung wird vollständig durch ihre in sich zusammengesunkene Haltung, der Wahl des Bildausschnitts und nicht zuletzt durch die völlige Überladenheit der Darstellung unkenntlich gemacht.⁵⁶⁸

Untitled # 279 (1993) entstand ebenfalls für die Fashion-Serie in *Harper's Bazaar* und zeigt die Künstlerin in einem weißen Brautkleidmodell der Modeschöpferin Vivienne Westwood sitzend in der Haltung des von Diego Velázquez 1644 gemalten Zwerges Sebastian de Morra. Sherman zeigt kein verführerisch schreitendes Modell, sondern eine zur Liliputanerin geschrumpfte, 'verwahrloste' Frau mit schmutzigen Socken und der Unterhose auf dem Kopf. Die Wirklichkeit wird von Sherman deformiert, indem sie ein Gegenbild entwirft, dessen Vorbild aus der Malerei stammt.⁵⁶⁹

Das Verwirrspiel zwischen Malerei und Fotografie, das sich im gesamten Werk von Cindy Sherman feststellen läßt, ist ein wesentlicher Bestandteil ihrer Arbeiten. Cindy Sherman überträgt die Ästhetik der Malerei auf die Fotografie. Sie 'malt'

⁵⁶⁷ Ebd., S. 8.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 36.

⁵⁶⁹ Christa Schneider: Cindy Sherman, History Portraits, Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei, München 1995, S. 38f.

mit Licht, Scheinwerfern und Filtern, so wie mit Masken, Schminke und Kleidung.⁵⁷⁰

Die Kleidung spielt für Cindy Sherman in ihren fotografischen Arrangements eine wesentliche Rolle. In den kleinformatischen schwarz-weißen *Film Stills* (1977-1980) schafft sie, nicht zuletzt auch durch die Kleidung, eine Atmosphäre von Filmen der 50er Jahre. Für die nachfolgenden Serien in den 80er Jahren wechselt sie zu großformatigen Hochglanz-Farbfotografien, die sie zur Darstellung der Serie *History Portraits* und den *Costume Dramas* verwendet. In den *History Portraits* greift sie wieder Bezüge zur Malerei auf und inszeniert sich in der Rolle der Hauptfigur berühmter historischer Gemälde. Dabei bedient sie sich der Kleidung als Requisite der Verkleidung und des Rollenspiels. (Abb. 17)

Interessanterweise bezieht sie sich in ihrem History Portrait *Untitled # 204*, (1989) auf drei Porträtdarstellungen des Malers Jean Auguste Dominique Ingres⁵⁷¹, auf dessen „Die große Badende“ von 1808 auch schon die Fotografie *Le violon d'Ingres* (1924) von Man Ray zurückgeht. Die Kleidung verhilft ihr neben anderen Requisiten, wie Schminke und künstlichen Körperteilen, in eine andere Identität zu schlüpfen. Cindy Sherman benutzt für ihre inszenierten Bilder das gesamte Repertoire eines Films. Sie vereint Autorin, Regisseurin, Schauspielerin, Stylistin, Bühnenbildnerin und Beleuchterin in einer Person. In diesem Sinne entnimmt sie die Kleidung wie beim Film oder Theater einem Kleiderfundus, der ihr als Requisite erlaubt, neue Rollen und Verkleidungen anzunehmen.

In allen diesen fotografischen Serien bis in die 90er Jahre hinein spielt Cindy Sherman, in immer wieder wechselnden Gestalten, die Hauptrolle ihrer Inszenie-

⁵⁷⁰ Schon die Verwandlung von Cindy Sherman ist malerischer Art, in: Schneider, Sherman, 1995, S. 36f.

⁵⁷¹ Sherman faßt die drei Gemälde von Ingres, *Madame Motessier* (1856), *Madame de Senonnes* (1814-1816) und *Madame Philibert Rivière* (1805) in der Darstellung *Untitled # 204* (1989) zusammen, vgl. Rosalind Krauss: Die History Portraits, in: Rosalind Krauss/Norman Bryson: Cindy Sherman, Arbeiten von 1975-1993, München 1993, S. 173-174, hier S. 173f.

rungen. Anders als Klauke geht es Sherman nicht um die 'realen' Beziehungen der Menschen untereinander, sondern sie benutzt die Methode der Fotografie, um schon bekannte Bilder aus Medien, Kunstgeschichte und Werbung dem Betrachter vorzuführen. Aus diesen uns bekannten Bildern greift sie sich speziell die Darstellung der Frau und die ihr in der Gesellschaft zugewiesenen Rollen heraus und zeigt diese in künstlich anmutenden, häufig beklemmenden Situationen. Vor diesem Hintergrund sind auch die Aufnahmen der Fashion-Serien zu sehen. In ihren Fotografien legt sie es darauf an, die Designermode als solche durch ihre Art der Darstellung beinahe unkenntlich zu machen.⁵⁷² In ihren Inszenierungen versucht Sherman die Mittel, mit denen die Modefotografie unerfüllbare Wünsche bei den Kunden weckt und eine Scheinwelt aufbaut, mit deren eigenen Sujets zu entlarven.

Als Künstlerin wendet sie sich gegen die plakativen und nicht durchschaubaren Methoden der Werbung und Modefotografie, die in den Bereich der Kunst einzudringen versuchen.⁵⁷³ Indem Sherman sich der "Nachahmung" bedient, greift sie die schon von Man Ray und Wolfgang Tillmans kritisch reflektierte Vereinnahmung von Kunststilen durch die Modefotografie auf und unterläuft sie dadurch gleichzeitig. Ulf Erdmann Ziegler bezeichnet die aggressive Haltung der Künstlerin, die gegen die Modevorgaben und "[...] gegen Stile [...]" gerichtet ist, mit dem Begriff "[...] theatralisch [...]".⁵⁷⁴ Sherman ahmt den schon nachgeahmten Stil der Modefotografie in ihren Bildern nach und führt diese ad absurdum.

Seit 1985 reduziert Cindy Sherman ihre Anwesenheit in den Bildern immer mehr. Zurück bleiben die verlassenen Schauplätze oder die leeren Hüllen wie in dem Bild *Untitled, #168* (Abb. 18) von 1987. Dort lassen Abdrücke im Sand Körperteile wie Hände und Beine erahnen. Das auf dem Boden mit weiß gerüschter Bluse drapierte Kostüm ergänzt sich mit den Gliedmaßen im Sand zu einer imaginären Figur. Am oberen Halsausschnitt ist eine Halskette plaziert. Aber

⁵⁷² Vgl. Erdmann-Ziegler, Sherman, a.a.O., S. 35f.

⁵⁷³ Vgl. Ivo Kranzfelder: Über Cindy Sherman, Die Gleichschaltung der Bilder, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1992, S. 3-11, hier S. 7ff.

die Kleidung ist leer. Sie liegt zwischen Bildschirmen und Computerkabeln auf dem körnigen Sandboden. Am unteren Rand ragt ein verlassener Schuh mit dem Absatz ins Bild. Die Jacke des Kostüms ist leicht aufgeschlagen, so daß man das Label erkennen kann. In der äußeren Brusttasche steckt ein Kugelschreiber. *The empty dress*, so lautete auch der Titel einer Ausstellung aus New York, die zwischen 1994 und 1995 durch die USA tourte und an der Cindy Sherman mit diesem Bild beteiligt war. Das beunruhigende ist, daß das leere Kostüm nicht daliegt, als ob es von einer Person abgelegt worden wäre, sondern als ob es angezogen die Körperhaltung eines imaginären Menschen, von dem nur noch Abdrücke im Sand erkennbar sind, eingenommen hätte. Sherman benutzt das Kleid, wie schon bei Klauke zu sehen war, als Stellvertreter für den Menschen. Häufig sind die Fotografien von Sherman als Selbstporträts bezeichnet worden. Dagegen weist Jan Avgikos darauf hin, daß man nie die Person Cindy Sherman zu Gesicht bekommt, höchstens die Künstlerin, die die Stereotypen verschiedener Rollen verkörpert.⁵⁷⁵ Noemi Smolik bezeichnet die Aufnahmen als 'Masken'. Masken, durch die der Betrachter automatisch dazu verleitet wird, das dahinterstehende zu suchen. Allerdings ist es unwichtig, welche Wahrheit sich dahinter verbirgt, die Wahrheit zeigt sich in der Maske selbst. Die Authentizität liegt in der Maske, in der Verkörperung einer Rolle. Smolik sieht in der Maske einen Fetisch. Ein Fetisch wird meist in sexuellem Zusammenhang oder für eine rituelle Handlung gebraucht. Es ist eine Möglichkeit, die Utensilien und damit auch die Kleidung in den Fotografien von Sherman als Fetische anzusehen, die sie als Träger ihrer künstlerischen Absichten einsetzt.⁵⁷⁶ Allerdings haben zahlreiche Interpretationen des Werkes von Cindy Sherman bewiesen, daß es sich jeder eindeutigen Interpretation entzieht und sicherlich auch entziehen will. Statt dessen

⁵⁷⁴ Erdmann-Ziegler, Sherman, a.a.O., S. 36.

⁵⁷⁵ Jan Avgikos: Auf der Suche nach dem Gesicht in Cindy Shermans Fotografie, in: Katalog Jürgen Klauke/ Cindy Sherman, München 1994, S. 41-46, hier S. 42.

⁵⁷⁶ Noemi Smolik: Maske, ein Ort des Subversiven, in: Katalog Jürgen Klauke/ Cindy Sherman, München 1994, S. 72-75, hier S. 73f.; siehe auch zur Fetisch-Bezeichnung, Jocks, Cindy Sherman, a.a.O., S. 347.

sollen dem Betrachter seine eigenen Erinnerungen und Phantasien bewußt werden.⁵⁷⁷

5.3 Kleidung als Skulptur

a) Erwin Wurm

Der Wiener Künstler Erwin Wurm hat 1996 auf Einladung der Zeitschrift *EastWestEnd* eine Fotoserie, bestehend aus sechs Farbfotografien *Ohne Titel*, geschaffen, in der er sich wie Cindy Sherman der Kleidermodelle von bekannten Modeschöpfern, darunter Jean Paul Gaultier und Daniel Hechter, bedient. Diese sehr stark farbigen, in der Struktur grobkörnigen Fotografien zeigen jeweils vor einem weißen, undefinierten Bildraum eine Figur, deren Körperkonturen durch die Art und Weise, wie sie die Kleidung übergezogen hat, für den Betrachter nur noch erahnbar sind. Der Körper ist vollständig von der Kleidung bedeckt. Wurm, der auch in den Medien Video, Plastik und Zeichnung arbeitet, überträgt sein allgemeines Werkkonzept auf diese Fotografien. Wurm arbeitet hier zwar, wie Sherman und Klauke, mit der inszenierten Fotografie, aber er tritt in seinen Werken, von wenigen Selbstporträts abgesehen, nicht selber auf. Es geht ihm weder um das Verkleiden, das Einnehmen von Rollen, noch nimmt er Bezug auf gesellschaftliche Aspekte. Seinen künstlerischen Ausgangspunkt bilden die Skulptur und das Volumen.⁵⁷⁸ Der Mensch spielt nur als Verformer und Beweger der äußeren Hülle eine Rolle. Zu sehen bekommt der Betrachter die Kleidungsstücke, die über einen nicht erkennbaren Körper gestülpt sind. Aus seiner Erfahrung setzt der Betrachter einen menschlichen Körper voraus, welcher der äußeren Hülle seine Form gibt. Diese schrillen Kleidungsmodelle wie Mäntel, Pullover und Hosen sind durch das von Bekanntem abweichende Trageverhalten verfremdet, deformiert und zu unbekanntem skurilen Formen verwandelt. Die Kleidung wird zwar in ihrer eigentlichen Funktion - als Bedeckung eines Körpers

⁵⁷⁷ Avigkos, Cindy Shermans Fotografie, a.a.O., S. 40.

⁵⁷⁸ Siehe Rainer Fuchs: Skulpturale Behauptungen, in: Katalog Erwin Wurm, Wien 1994, S. 21-27, hier S. 21f.

- eingesetzt, allerdings entgegen der vom menschlichen Körper vorgegebenen Form. So stecken menschliche Beine plötzlich in den für die Arme vorgesehenen Öffnungen. Wie schon in seinen Videos führt Wurm mit der Abänderung einer banalen alltäglichen Handlung, dem Anziehen von Kleidung, einen plastischen Prozeß vor. Normalerweise ist die Funktion der Kleidung darauf ausgerichtet, sich der Form des menschlichen Körpers anzupassen. Wird die Kleidung durch extreme Dehnung in nicht vorgesehener Weise angezogen, so entstehen unbekannte Formen, die auch das bisher bekannte Kleidungsstück auf den ersten Blick als etwas Fremdes in Erscheinung treten lassen. Das Bekleidungsstück erhält eine andere als die vorgesehene ursprüngliche Funktionalität. Es ist selbst zum Raumgestalter geworden.

5.4 Kleiderhülle: Die Abwesenheit des Körpers

a) Kathy Grove

Vor einem anderen Hintergrund als Erwin Wurm thematisiert die amerikanische Künstlerin Kathy Grove (*1948) in ihrer Arbeit *The other Series. After Man Ray* von 1992 die Abwesenheit des Körpers, insbesondere des weiblichen Körpers. Sie kopiert das berühmte Bild von Man Ray *Violon d'Ingres* beinahe vollständig, nur den weiblichen Torso läßt sie im Dunkel des Hintergrundes verschwinden. Was bleibt, sind die textilen Hüllen, der Turban und das Hüfttuch sowie die beiden einer Violine entnommenen Zeichen auf dem nicht mehr vorhandenen Rücken. Kathy Grove verweist in *Other Series*, in denen sie sich vorwiegend der Bilder männlicher Kollegen aus der Kunstgeschichte bedient, symbolhaft durch die Abwesenheit des weiblichen Körpers auf die 'Abwesenheit der Frau' in einer männlich geprägten Geschichte und speziell auf ihr Fehlen als Künstlerin in der Kunstgeschichte.⁵⁷⁹ Das Weglassen des eigentlichen Motivs, des

⁵⁷⁹ Ähnliche Absichten verfolgte Sherrie Levine, als sie in den 80er Jahren Bilder von männlichen Künstlern abfotografierte oder Aquarelle nach deren Stil malte. Hinter einem männlichen Muster versteckt sich eine weibliche Autorin, was zum einen als "komplette Eliminierung der weiblichen Stimme oder ihre vollständige Rückkehr über Referenzen

weiblichen Körpers, macht das Abwesende genauso wichtig wie das Abgebildete.⁵⁸⁰

b) Sarah Charlesworth

Auch in der Darstellung *Figure* (1983) aus der Cibachrome-Serie *Objects of Desire* der Amerikanerin Sarah Charlesworth (*1944) wird der Körper bis auf die Bekleidung des Abendkleides vom Schwarz des Hintergrundes absorbiert. Zentral vor einem schwarzen Bildgrund erhebt sich ein silbrig glänzendes Abendkleid, durch das sich ein weiblicher Torso und die Haltung des nach vorne gestellten Beines abzeichnen. Von der linken Brustseite an schlingt sich eine Schärpe in einem Bogen über einen imaginären Arm und fällt über die gesamte Länge der Figur, nach unten schmaler werdend, auf den Boden, auf dem die unsichtbare Person zu stehen scheint.

Charlesworth legt ihren Bildern schon vorgefertigte Bilder aus Werbung, Presse oder Film zugrunde. Anders als Cindy Sherman, die sich ebenfalls auf schon in den Medien und in der Kunstgeschichte existierende Bilder beruft, diese aber nachinszeniert, fotografiert Charlesworth diese Vorlagen ab, um sie dann zu verfremden, indem sie die Person, den Träger des Kleidungsstückes, löscht. Bei diesem Kleid handelt es sich um das Abendkleid, das Marlene Dietrich 1936 in dem Film *Desire* getragen hat. Durch das Entfernen des Körpers negiert die Künstlerin die Individualität der Person, die das Kleid trägt. Die leere Hülle kann somit unabhängig von seinem Träger als Ausdruck der jeweiligen kulturell geformten sexuellen, materiellen und ästhetischen Wunschvorstellungen gesehen werden.⁵⁸¹ Das Negieren des Körpers außerhalb der Hülle des Kleides ist auch

männlicher Kunst" interpretiert werden kann, in: Brandon Taylor: Kunst heute, Köln 1995, S.76ff.

⁵⁸⁰ Nina Felshin: Empty Dress: Clothing as Surrogate in Recent Art, in: Katalog Empty Dress, Independent Curators Incorporated New York, New York 1993, S. 7-14, hier S. 8, 38.

⁵⁸¹ Ebd., S. 12.

das Verfahren, das die Videokünstlerin Gudrun Teich in ihren Videoarbeit *In Schale geworfen* angewandt hat.⁵⁸²

6. Kleidung in den Intermedia-Künsten: Aktionskunst - Happening - Fluxus - Performance

Seit den ersten Zeugnissen menschlicher Kultur ist die Handlung als Ausdrucksform einer künstlerischen und damit auch sozialen Idee zu beobachten. Die Ausübung von Ritualen in frühen Kulturen oder außereuropäischen Ethnien ist in ihren verschiedensten Ausführungen bis in die Gegenwart zu verfolgen. Die Künstler der Aktionskunst schöpfen aus diesen ursprünglich motivierten Potentialen, um in ihrem künstlerischen Handlungsprozeß der Einheit von Kunst und Leben näher zu kommen.

Aus dem Wunsch heraus, Kunst und Leben in eine neue Verbindung zu bringen, integrierten die Künstler Anfang der 60er Jahre zum einen neue, realitätsnahe Materialien in die Kunst, und zum anderen erweiterten sie die künstlerischen Mittel um die Handlung und Aktion. Der Einbezug der Realität umfaßte nun auch das collageartige Zusammenstellen von Ereignissen und handlungsorientierten Darbietungen unter Einsatz von multimedialen Ausdrucksformen. Aktion als Kunst bedeutete, daß jede reale Handlung Kunst sein konnte und damit auch Handlungen des täglichen Lebens.

"Ich hatte immer das Gefühl, daß Kunst und Leben miteinander in Verbindung stehen müssen. Ich glaube, meine Aufgabe ist, etwas über meine Zeit zu sagen [...] das bedeutet für mich, ein Abbild meines Zeitverständnisses zu schaffen, [...] meine Wirklichkeit, oder meine Drama-Wirklichkeit [...] wie ein Film oder Theater."⁵⁸³

⁵⁸² Die ausführliche Besprechung dieser Videoarbeit erfolgt im Kapitel 9: Kleidung in der Videokunst.

⁵⁸³ Claes Oldenburg, in: Katalog Claes Oldenburg Dibujos/Drawings 1959-1989, IVAM, Centre Julio González, Valencia 1989, S. 9, zitiert nach: Germano Celant: Claes Oldenburg und das Gefühl der Dinge, in: Katalog Claes Oldenburg, Eine Anthologie, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1996, S. 15-31, hier S. 26.

Ebenso vielfältig wie die Aktionskunst selbst gestaltete sich die Rolle der Kleidung innerhalb der künstlerischen Aktionen. Die folgenden Beispiele sollen jeweils eine der möglichen Formen verdeutlichen. Die Darstellung spiegelt gleichfalls die historische Entwicklung der Aktionskunst, die im Laufe des 20. Jahrhunderts in ihrem Erscheinungsbild zahlreichen künstlerischen Veränderungen unterworfen war. Dabei soll auf die Kunstrichtungen des Dadaismus und des Happenings nur begrenzt eingegangen werden, da diese schon im historischen Kontext des ersten Teils der Arbeit behandelt wurden. Sie werden in Einzelbeispielen im zweiten Kapitel berücksichtigt.

Zuvor bedürfen jedoch einige der verwendeten Begriffe einer kurzen Erklärung. *Aktionskunst* lautet der Sammelbegriff für jene Kunst, in der die Handlung als künstlerische Ausdrucksform bildender Künstler im Mittelpunkt steht. Viele andere Begriffe wie *Happening*, *Fluxus* und *Performance* werden häufig stellvertretend gebraucht, ohne darauf hinzuweisen, daß es sich dabei um bestimmte Ausformungen der Aktionskunst handelt.⁵⁸⁴ Als Oberbegriff der aktionistischen Werke schlägt Rainer Wick die Bezeichnung *Intermedia* vor, da dieser zum einen den gleichzeitigen Einsatz der verschiedenen künstlerischen Medien wie Musik, Theater, Dichtung, Film etc. berücksichtigt und zum anderen "auf die künstlerische Erforschung der Grenzzonen zwischen den einzelnen Medien"⁵⁸⁵ hinweist.

Anfang der 70er Jahre kam der Begriff der Performance aus den USA nach Deutschland und begann sich als neuer Oberbegriff für alle Formen der Kunst durchzusetzen, die sich zentral auf Handlung beziehen. Performance steht für eine theaternahe, prozessuale bildnerische Tätigkeit und zeichnet sich durch verschiedene Abstufungen in der Handhabung der Techniken, Materialien und

⁵⁸⁴ Elisabeth Jappe, *Performance, Ritual, Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München/ New York 1993, S. 19.

⁵⁸⁵ Rainer K. Wick: *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis, Happening Fluxus Aktionen*, Diss., Köln 1975, S. 7.

Medien aus.⁵⁸⁶ Der Begriff bezieht sich vor allem auf die seit den 70er Jahren aufkommenden Kunstrichtungen der sogenannten Body Art, Living Sculpture, Art Performance, Total Art oder Behaviour Art,⁵⁸⁷ die im wesentlichen den Körper als gestalterisches Mittel einsetzen oder ihn einem psychologischen und physischen Analyseverfahren unterziehen.⁵⁸⁸ Aus Interesse an verschütteten und unbewußten Vorgängen werden nicht selten religiöse Handlungen und dem Schamanismus entlehene Rituale aufgegriffen.⁵⁸⁹

Die enge Verbundenheit der Aktionskunst mit dem Theater und Schauspiel bringt es mit sich, daß die Akteure Kleidung als Kostüm im Sinne einer Verkleidung oder eines Rollenspiels einsetzen. Dabei entwarfen die Künstler, wie z.B. der Dadaist Hugo Ball, die Kleidung selber oder bedienten sich aus einem Kleiderfundus, bestehend aus industrieller Alltags- oder Theaterkleidung. Claes Oldenburg setzte die Kleidung in seinen Happenings Anfang der 60er Jahre als künstlerisches Mittel ein, um einer Einheit von Kunst und Leben näher zu kommen.⁵⁹⁰ Neben der Auswahl eines unspezifischen, industriellen Kleidungsstückes besteht für den Künstler auch die Möglichkeit, auf ein sich schon in einem festgelegten, funktionalen Kontext befindliches Kleidungsstück zurückzugreifen, wie es der Wiener Aktionist Hermann Nitsch mit seinen liturgischen Gewändern praktiziert hat.

Kleidung als Kunstmedium kann innerhalb der Kunstaktion verschiedenen Veränderungen unterworfen werden. Entweder ist sie Objekt eines zerstörerischen Aktes, wie etwa bei den amerikanischen Happeningkünstlern, oder sie steht als Medium im Zentrum einer vorgenommenen Zerstörung, die untrennbar von dem

⁵⁸⁶ Jappe, Performance, 1993, S. 9; vgl. auch Johannes Lothar Schröder: Identität, Überschreitung, Verwandlung, Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern, Münster 1990, S. 1f.

⁵⁸⁷ Jappe, Performance, 1993, S. 24f.

⁵⁸⁸ Siehe zu Körper als Material: Schröder, Identität, 1990, S. 3f., 19, 64ff.

⁵⁸⁹ Vgl. Schröder, Identität, 1990, S. 211ff.

⁵⁹⁰ Die Kleidung als Kunstmittel geht auf die Innovationen der Surrealisten zurück. In den 60er Jahren kam es zu einer Wiederaufnahme der realistischen Tendenzen als Antwort auf die lange Zeit währende abstrakte Kunst.

Menschen, der diese Kleidung trägt, zu betrachten ist, wie im Beispiel von Yoko Ono in ihrer Aktion *Cut Pieces* zu sehen ist. Die Zerstörung der Kleidung, die als Angriff auf die Würde, Intimität und Persönlichkeit des Menschen zu werten ist, steht in engem Zusammenhang mit der in den 70er Jahren auftauchenden Körperkunst, die sich intensiv mit dem menschlichen Körper beschäftigt hat und daher auch verstärkt die zum menschlichen Erscheinungsbild gehörende Kleidung einbezogen hat.

Neben der Zerstörung kann es während der Aktion auch zu einer Herstellung von Kleidung kommen. Der Künstler entwirft ein Kleidungsstück und fertigt es auf seine spezielle Weise an. Die Kleidung ist also Produkt einer künstlerischen Aktion, wie es das Beispiel von Teresa Murak zeigt. Die handwerkliche Herstellung des Kleidungsobjektes kann ebenfalls Teil einer künstlerischen Handlung sein, wie es Nikolaus Lang unter dem Titel "Nachvollziehen" mit seinen ethnischen Grassmänteln gezeigt hat. Die Veränderung der Kleidung, die der Künstler trägt, kann aber auch als Nebenprodukt aus einer größer angelegten Aktion hervorgehen. Im Beispiel von Nitsch werden die weißen Hemdkleider während seiner Malaktionen mit Blut und Farbe getränkt. Als spätere Installationsobjekte weisen sie auf den Aktionsvorgang hin. Hier wird die abgelegte Kleidung zum Relikt, d.h. zum Zeugnis einer vorhergegangenen Handlung.

Einen Sonderfall bildet die Kleidung, die Joseph Beuys während seiner Aktionen getragen hat. Der Fellmantel oder sein Hut sind Objekte, die durch die Persönlichkeit und Handlungen des Trägers mystifiziert werden und später in Form abgelegter Relikte auf diesen verweisen. Am Beispiel von Beuys tritt die Kleidung als symbolisch aufgeladenes Zeichen in Erscheinung. Die Kleidung, die sein persönlich gewähltes Erscheinungsbild geprägt hat, ist im Zusammenhang mit seinem gesamten praktischen wie theoretischen Werkkomplex als eine "Art Ikonografie im Bilde"⁵⁹¹ zu lesen.

⁵⁹¹ Michael Groblewski: "... eine Art Ikonographie im Bilde.", Joseph Beuys - Von der Kunstfigur zur Kultfigur?, in: Michael Groblewski/ Oskar Bätschmann (Hrsg.): Kultfigur und Mythenbildung, Berlin 1993, S. 37-68.

Anders als Beuys, der es bei einem bestimmten Outfit belassen hat, verändern Künstler wie Colette, Salomé oder Eva & Adele ihr äußeres Erscheinungsbild mit Hilfe der Kleidung. Sie tragen ihre gewählte Kleidung für einen zeitlich begrenzten Auftritt, genauer für eine Performance oder anlässlich einer Vernissageeröffnung. Auf fotografischem Wege wird ihr Erscheinungsbild jeweils festgehalten. Vielen dieser Künstler dient die Kleidung als Möglichkeit über einen temporär begrenzten Zeitraum eine andere Identität oder Rolle anzunehmen, um diese in einem neuen künstlerischen Kontext zu verkörpern, wie Colette es in ihren *tableaux vivant* oder Lang versucht haben. Ähnliches trifft auch auf Künstler wie Nitsch oder Beuys zu, die durch das Anlegen eines Priesterornats oder eines Pelzmantels in ihrer Aktion einen Priester oder Schamanen zu verkörpern suchen. Schließlich gibt es noch die Künstler, die, wie Eva & Adele, ihr öffentliches wie privates Auftreten in den Kontext der Kunst stellen. Ganz bewußt setzen sie ihre Kleidung, die sie für jeden Anlaß gesondert kreieren, als wesentliches Mittel ein, um ihr eigenes Kunstwerk, das sie ihrem Leben gleichsetzen, ins Bild zu setzen. Es zeigt sich, daß die Kleidung als künstlerisches Mittel in der Aktionskunst aufgrund ihrer vielseitigen Verwendung und sozialen Funktionen in einer großen Bandbreite Eingang gefunden hat.

a) Dadaismus: Hugo Ball

1916 gründeten die Dadaisten für ihre Auftritte in Zürich das "Cabaret Voltaire". Während einer der ersten Veranstaltungen des Kabarets deklamierte der Dadaist Hugo Ball (1886-1927) ein sogenanntes Lautgedicht, das aus willkürlich aneinandergereihten Silben bestand. Seinen Vortrag hielt er beinahe unbeweglich in einem von ihm und Marcel Janko entworfenen kubistischen Kartonkostüm.⁵⁹²

"Meine Beine standen in einem Säulenrund aus blau-glänzendem Karton, der mir schlank bis zur Hüfte reichte, so daß ich bis dahin wie ein Obelisk aussah. Darüber trug ich einen riesigen, aus Pappe geschnittenen Mantelkragen, der, innen mit Scharlach und außen mit Gold beklebt, am Hals derart zusammengehalten war, daß ich ihn durch ein Heben und Senken der Ellbogen flügelartig bewegen konnte. Dazu einen zylinderartigen, hohen weiß und blau gestreiften Schamanenhut. Ich hatte an

⁵⁹² Jürgen Schilling, Aktionskunst, Luzern/ Frankfurt a.M. 1978, S. 17f.

allen drei Seiten des Podiums gegen das Publikum Notenständer errichtet und stellte darauf mein mit Rotstift gemaltes Manuskript, bald am einen, bald am anderen Notenständer zelebrierend."⁵⁹³

Da die Dadaisten das Theater und Kabarett als adäquate Form ihrer Ideen, Utopien und Sozialkritik bevorzugten, spielte die Kleidung der Darsteller eine wichtige Rolle. Das selbstentworfenen Kartonkostüm engte Ball in seiner Bewegungsfreiheit stark ein. Die Unbeweglichkeit seiner Haltung aufgrund der sperrigen Bekleidung stand der Absicht der Dadaisten entgegen, Bewegung und Dynamik in die künstlerische Darstellung bringen zu wollen. Hugo Ball inszenierte sich durch seine Kostümierung und seine Rezitation selber. Schon er verwies bei der Bezeichnung seiner Kopfbedeckung auf die Affinität seiner Kunst zum Ritual des Schamanentums - eine Rolle, auf die auch nachfolgende Künstler Bezug nahmen, allen voran Joseph Beuys, der diese Beziehung am weitesten ausschöpfte. Indem er sich mit einem Schamanen verglich, zeigte Ball, daß er sich seiner sozialen Rolle als Künstler bewußt war, dem es durch seine herausragende Stellung obliegt, seinem Publikum Möglichkeiten neuer Sichtweisen und Reflexionen anzubieten. Die Kleidung unterstützte als künstlerisches Mittel in der Form eines Theaterkostüms die Inszenierungen der Dadaisten, die durch das Zusammenwirken akustischer, dichterischer und sonstiger Aktionen ihre künstlerischen Botschaften zu transportieren gedachten.

Die Aufführungen und Inszenierungen der Dadaisten, Futuristen und Surrealisten können als erste Formen intermediärer Kunstaktionen im 20. Jahrhundert angesehen werden. Wenn auch eine Einflußnahme auf die intermediäre Kunst Ende der 50er Jahre nicht pauschal angenommen werden kann, so lassen sich doch gewisse Parallelen, besonders mit Aktionen des Dadaismus, ausmachen.⁵⁹⁴

⁵⁹³ Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit, Luzern 1946, S. 99, zitiert nach Schilling, Aktionskunst, 1978, S. 17.

⁵⁹⁴ Wick weist auf die Gefahr hin, daß die Rekonstruktion einer Einflußnahme der Futuristen und Dadaisten auf das Happening in eine Sackgasse führt, obwohl er durchaus Bezüge zum Dadaismus einräumt, in: Wick, Intermediäre Kunstpraxis, Köln 1975, S. 33f. In den Forderungen zur Merzbühne, die Kurt Schwitters 1918 formuliert hatte, sieht Becker durchaus erste Anregungen auf die später ausgeführte Kunstpraxis des Happenings, siehe Jürgen Becker: Einführung, in: ders./ Wolfgang Vostell (Hrsg.): Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme, Hamburg 1965, S. 7-18, hier S. 7f.

Thomas überschreibt das Kapitel über die Happening-Aktionen mit dem Begriff der "Neodadaistischen Aktionskunst".⁵⁹⁵ Diese Parallele ließe sich eventuell mit dem Begriff der theatralischen Form beschreiben, die sowohl den dadaistischen wie auch den Happeningaktionen zugrunde lag.

b) Das Happening in den USA: Claes Oldenburg

In ihren ersten Happenings Ende der 50er Jahre in den USA arbeiteten Alan Kaprow, Jim Dine und Claes Oldenburg (*1929) mit Materialien und Requisiten aus Abfallprodukten sowie banalen Alltagsgegenständen. Nach ihren Happenings verblieben Objekte und Fotografien als einzige Zeugnisse für die vorhergegangenen Handlungen. Oldenburgs Aktion *The Store* bestand darin, aus Papiermaché und Abfällen hergestellte Gebrauchsgegenstände in einer als "Laden" deklarierten Galerie zu verkaufen. Aus den nach der Aktion verbleibenden Objekten entstanden nachfolgend wiederum Environments.

"Die Performance ist die Hauptsache, aber wenn sie vorbei ist, gibt es eine Reihe untergeordneter Stücke, die isoliert werden können, Souvenirs, Restobjekte."⁵⁹⁶

Da es sich bei den in den Aktionen eingesetzten Gegenständen hauptsächlich um alltägliche Gebrauchsgegenstände handelte, waren auch nachgeformte Kleidungsstücke neben Werkzeugen und anderen Utensilien zu finden.⁵⁹⁷

Zwar bediente sich das Happening, wie vormals der Dadaismus des Theatralischen, allerdings verzichteten die Happening-Künstler auf den rezitativen Vortrag und eine starke Trennung zwischen Akteuren und Publikum und bezogen statt dessen die Zuschauer in ihre meist improvisierten Darbietungen mit ein. Die Kleidung der Akteure konnte wiederum eine Rolle als Verkleidung und Requisite spielen oder als Objekt eingesetzt werden, auf das die Handlung sich bezieht, wie hier bei Oldenburg geschehen, der die nachgeformten künstlichen Klei-

⁵⁹⁵ Thomas, Bis heute, 1988, S. 242.

⁵⁹⁶ Oldenburg, 1962 in: Katalog Oldenburg, Bonn 1996, S. 143.

⁵⁹⁷ Im Zusammenhang mit den in den 60er Jahren auftretenden Kunstrichtungen, welche die Alltagskultur in die Kunst integrierten, wurde Oldenburg im I. Teil der Arbeit stärker berücksichtigt.

dungsstücke zum Verkauf angeboten hat. Nach der Aktion weisen die Kleidungsobjekte in einem Environment als Zeugnisse und Erinnerungsstücke auf die vorhergegangene Handlung hin, ähnlich wie die Surrealisten die Kleidung von ihrer bekannten Gebrauchsfunktion befreien, indem sie sie in ihren Assemblagen zusammen mit anderen Objekten in einen bisher unkünstlerischen Kontext stellen.

c) **Zerstörung von Kleidung: Yoko Ono**

Yoko Ono (*1933), eine Künstlerin, die seit Anfang der 60er Jahre in New York Tanz- und Musikperformances veranstaltete, zählt sich mit ihren sinnlichen, auf Texte und Musik basierenden Aktionen selber zu den Fluxus-Künstlern.⁵⁹⁸ Bei ihrer Aktion *Cut Pieces*, die 1964 in Kyoto stattfand, war das Publikum aufgefordert, einzeln auf die Bühne zu gehen und der dort passiv auf dem Boden knieenden Künstlerin Stücke aus ihrer Kleidung herauszuschneiden, bis diese kaum mehr bekleidet war.⁵⁹⁹ (Abb. 19) Die Aktionen von Yoko Ono gehören zu den sogenannten "staged happenings".⁶⁰⁰ Diese Aktionen fanden vorwiegend in einem begrenzten Raum wie z.B. auf einer Bühne statt, die eine Distanz zwischen den Zuschauern und den Akteuren herstellte.⁶⁰¹

Das Beibehalten einer theaterähnlichen Räumlichkeit weist auf den aktionistischen künstlerischen Kontext hin, durch den die Grausamkeit und Intensität der ansonsten schockierend wirkenden Darbietung gemildert wird. Selbsterniedrigung, Intimität und Sexualität sind Themenbereiche, die Yoko Ono mit ihren Darstellungen dem Betrachter zur Selbstreflexion anbietet. Gleichzeitig ist sie durch den künstlerischen Einsatz ihres Körpers, in der Reflexion einer weiblichen

⁵⁹⁸ Schilling, Aktionskunst, 1978, S. 95.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 95.

⁶⁰⁰ Den Gegensatz bilden die offenen Happenings, bei denen es keine räumlichen und zeitlichen Begrenzungen, sowie keine Trennung zwischen Publikum und Akteuren gibt, in: Schilling, Aktionskunst, 1978, S. 62.

⁶⁰¹ Schilling, Aktionskunst, 1978, S. 62f.

Ausdrucksweise, eine Wegbereiterin für die in den 70er Jahren folgenden, häufig weiblichen Performance-Künstler.⁶⁰²

d) Die Herstellung von Kleidung: Teresa Murak

Neben der Zerstörung von Kleidungsstücken während einer oder durch eine Aktion zeigen andere Beispiele Künstler, die ein Kleidungsstück während ihrer Aktion entstehen lassen.

Die Künstlerin Teresa Murak (*1949), die 1974 mit ihrer Performance-Tätigkeit begann, säte in *Seed* (1989) in einer mit Wasser gefüllten Badewanne Kresse-samen aus. Dann legte sie sich jeweils einige Stunden täglich ins Wasser, bis der Samen zu keimen begann. Sobald sich Wurzeln gebildet hatten, bedeckte sie in den folgenden Tagen, bevor sie in die Wanne stieg, ihren nackten Körper mit einem Nesseltuch. Da die Pflanzen an den Stellen, an denen die Wurzeln den warmen Körper berührt hatten, schneller wuchsen, entstand allmählich ein grünes Kressekleid, an dem sich die Körperformen abzeichneten. Nach Beendigung der Aktion legte die Künstlerin das Kressekleid auf den Boden und goß die Pflanzen weiter, "bis ein langhaariger, grüner Pelzmantel entsteht".⁶⁰³

Muraks Performance fand in einem privaten Bereich statt und ist nur durch Fotografien dokumentiert. Die Künstlerin, die hauptsächlich mit natürlichen und lebenden Materialien arbeitet, bediente sich hierbei eines natürlichen Wachstumsprozesses, den sie unter Zuhilfenahme ihres Körpers in der Absicht leitete, den Entstehungsprozeß in einem am Ende der Aktion entstandenen Kressekleid transparent zu machen. Die so geformte Kleidung, auf der sich die menschlichen Formen abzeichnen, birgt die Assoziationen an ein Schweißtuch, das ebenfalls den darin eingehüllten Körper abbildet.⁶⁰⁴ Mit dieser Arbeit, die den

⁶⁰² Das bisher unverbrauchte und von Männern noch nicht dominierte Medium der Performance barg für die Künstlerinnen neue Ausdrucksmöglichkeiten. Vgl. Schröder, *Identität*, 1990, S. 141ff.

⁶⁰³ Jappe, *Performance*, 1993, S. 120.

⁶⁰⁴ Inspiriert von dem Grabtuch von Turin, das einen menschlichen Körper in Vorder- und Rückenansicht abbildet, hatte Dorothee von Windheim Ende der 60er Jahre damit begonnen,

Körper als zentrales künstlerisches Mittel einsetzt, führt Murak die Body-Art fort.⁶⁰⁵

**e) Kleidung in religiösen oder rituell erscheinenden Aktionen:
Herrmann Nitsch**

Eine Sonderform der Aktionskunst stellt der Anfang der 60er Jahre entstandene Wiener Aktionismus von Künstlern wie Hermann Nitsch, Otto Muehl oder Georg Brus dar.⁶⁰⁶

Im Februar 1987 führte Herrmann Nitsch (*1938) in der Wiener Secession seine *20. Malaktion* durch. Unter den Augen der Besucher schüttete, spritzte und schmierte er drei Tage lang rote Farbe auf die mit weißem Tuch ausgekleideten Wände und auf das am Boden liegende weiße quadratische Tuch. Als Resultat dieses Prozesses ergab sich ein Environment, dessen Einzelteile sich dem Gesamteindruck von roter, verströmter und getrockneter Farbe unterordnen. Seine während der Aktion getragenen weißen Malkittel hängte Nitsch in Reihen nebeneinander auf die unteren Wandhälften, die seitlich von dem zentralen wandhohen Schüttbild verliefen. Drei dieser Malkittel rahmte er zu Antoniuskreuzen und montierte sie auf Gestelle für Tragaltäre.⁶⁰⁷ Zwei davor platzierte Blumenkübel und ein Holzgestell mit einem liturgischen Gewand sollten den Eindruck eines sakralen Ambientes unterstreichen. Der Aspekt des Religiösen wurde zudem durch einen mit einem weißen Tuch, im Sinne einer Mensa bedeckten Tisch sowie eine sich daneben befindende, über ein Gestell gelegte Kasel⁶⁰⁸ und einem Meßkelch untermauert. Die Relikte dieser Aktion

lebensgroße Figurenbilder durch Materialprozesse auf Papier und Tücher zu bannen, vgl. Katalog Dorothee von Windheim, Museum Wiesbaden 1989, S. 6f.

⁶⁰⁵ Vgl. Jappe, Performance, 1993, S. 25, 32ff.

⁶⁰⁶ Häufig wird der Wiener Aktionismus unter den Begriff des Happenings subsumiert. Trotz einiger Gemeinsamkeiten, wie z.B. die dem Theater ähnliche Inszenierung, weist Nitsch selbst die Bezeichnung "Happening" zurück und wird auch von Vertretern des Happenings nicht als dazugehörig anerkannt, wie ein Ausspruch von Wolf Vostell zeigt, siehe: Wick, Intermediäre Kunstpraxis, 1975, S. 55f.

⁶⁰⁷ Armin Zweite: "Eigentlich habe ich alles nur von oben bis unten beschüttet und besudelt.", in: Katalog Nitsch, Das bildnerische Werk, Museum Moderner Kunst Wien/Städtische Galerie im Lenbachhaus München (Hrsg.), Salzburg/Wien 1988, S. 5-24, hier S. 5.

⁶⁰⁸ Kasel bezeichnet ein glockenförmiges oberstes Meßgewand.

machen den Zusammenhang, in dem sie entstanden sind, rekonstruierbar. Sie sind materielles Zeugnis einer Symbiose aus Bewegung und Statik. Die gesamte Wirkung des Raumes und der riesigen, in rote Farbe getränkten Wände rufen Assoziationen an ein feierliches Ritual, an einen liturgischen Vollzug hervor. Die Farbe Rot empfindet Nitsch in ihrer Verkörperung von Leben und Tod als die intensivste sinnlich zu erfahrende Farbe.⁶⁰⁹ Der Malerei von Nitsch liegt eine spirituelle Überhöhung zugrunde, die sich nur vor dem Hintergrund seines gesamt-künstlerischen Werkverständnisses betrachten läßt.

Nitsch beschäftigte sich in seinen künstlerischen Anfängen mit der prozessualen Malerei, die vom Informel ausging.⁶¹⁰ Aus dem Bestreben, die traditionelle Malerei, das Tafelbild, zu überwinden, begann der Künstler um 1960 in Aktionen ohne Zuschauer mit Malereien, die den prozessualen Akt zum eigentlichen Kunstwerk erhoben.⁶¹¹ Ab 1962 brachte er seine Ablehnung und seinen Protest der traditionellen Malerei gegenüber in sogenannten "Orgien-Mysterien-Theatern" zum Ausdruck. In diesen O.-M. Theateraufführungen, die Nitsch seit 1975 in seinem eigenen Schloß Prinzendorf regelmäßig durchführte, kam es zu Aktionen, bei denen Tierkadaver aufgeschlitzt, ausgeblutet und ausgeweidet wurden.⁶¹² Blut und andere Körperflüssigkeiten ersetzen die Farbe und wurden auf nackte menschliche Körper oder auf Bettücher geschüttet.⁶¹³ Dieser Einbezug des Körpers, seine Belastung und Analyse, weist auf die in den 70er Jahren aufkommende Körperkunst voraus.⁶¹⁴ Nitsch bezeichnete diese Zeremonien als kultisch-erotische Abreaktionsspiele, deren orgiastische Enthemmung als

⁶⁰⁹ Malaktionismus, Nitsch im Gespräch mit Otmar Rychlik, in: Katalog Hermann Nitsch, 20. Malaktion, 18. bis 21. Februar 1987, Wiener Secession, Wien 1987, S. 5-14, hier S. 11.

⁶¹⁰ "Dann hab' ich die informelle Malerei gesehen. Ich hab' den Mathieu gesehen und die Amerikaner z.B., und hab' gedacht: [...] die machen das gleiche wie ich im Theater." Hermann Nitsch (1993) in: Danièle Roussel: Der Wiener Aktionismus und die Österreicher, Gespräche, Klagenfurt 1995, S. 45-58, hier S. 47.

⁶¹¹ Zweite, "Eigentlich habe ich alles nur von oben bis unten beschüttet und besudelt", a.a.O., S. 16.

⁶¹² "Innerhalb des 'O.M Theaters' betrachtet Nitsch das Aufbrechen und Ausweiden der Lämmer als sinnliche Ersatzhandlung für das leibhaftige Opfer in der heidnischen Liturgie." In: Schröder, Identität, 1990. S. 76.

⁶¹³ Wick, Intermediäre Kunstpraxis, 1975, S. 57.

⁶¹⁴ Schilling, Aktionskunst, 1978, S. 149.

Antithese zu den christlich-asketischen Ritualhandlungen verstanden werden könnte.⁶¹⁵ Insbesondere betonte er immer wieder die im Sinne einer Therapie angestrebte psychische und sexuelle Befreiung der Mitakteure.⁶¹⁶ Der Idee der Liturgie, die sich in der immer wiederkehrenden Kreuzigung manifestiert, entspricht Nitschs Verständnis, die Kunst als rituellen Akt und den Künstler als eine Art Hohepriester anzusehen.⁶¹⁷ Er verwies auf Gustav Klimt, der sein Künstlerdasein im Sinne eines Priestertums zelebrierte und in kostbaren Ritualgewändern seiner Malerei nachging. Im Unterschied zu Nitsch war Klimt allerdings sehr darum bemüht, daß seine Gewänder keine Farbspritzer erhielten, da er "Kunst und Leben einer ausgeklügelten Ästhetik zu unterwerfen"⁶¹⁸ suchte. Nitsch dagegen versucht für die Dauer der Malaktion in seiner Farbmaterie bis zum Identitätsverlust aufzugehen. Seine farbgetränkte "Zweite Haut" fügt er später in seine Bilder ein. Die Kleidung fungiert hier zum einen als Zeugnis seines künstlerischen Schaffens: Die weißen Malkittel übernehmen Bildcharakter im Sinne einer zu bemalenden Leinwand und werden gleichzeitig zum Teil des Gesamtbildes des Happenings oder Environments. Zum anderen wird die Kleidung nach der Aktion zum Relikt und als abgestreifte "Zweite Haut" in ein Environment eingebunden. Dort fügen sich auch die während der Aktion getragenen Priestergewänder, übermalt oder unbemalt, auf Tragbahnen oder Gestellen als Relikte der Aktionen ein. Innerhalb seiner theaterähnlichen Aufführungen spielte Nitsch, der sich für einige Aktionen ein priesterliches Gewand überzog, die Rolle eines Zeremonienmeisters. Somit wurden die gefertigten und im funktionalen Kontext des Christentums stehenden Ornatgewänder von Nitsch in den Kunstkontext überführt.

⁶¹⁵ Zweite, "Eigentlich habe ich alles nur von oben bis unten beschützt und besudelt", a.a.O., S. 18.

⁶¹⁶ Wick, *Intermediäre Kunstpraxis*, Köln 1975, S. 145f.

⁶¹⁷ Malaktionismus, Gespräch zwischen Nitsch und Otmar Rychlik, a.a.O., S. 6.

⁶¹⁸ Zweite, "Eigentlich habe ich alles nur von oben bis unten beschützt und besudelt", a.a.O., S. 6.

**f) Kleidung als Relikt einer Aktion und Verweis auf den Künstler:
Joseph Beuys**

Auf der 1969 in Frankfurt stattfindenden "Experimenta II" spielte Joseph Beuys (1921-1986) auf der Bühne den Hauptakteur seiner *Iphigenie/Titus Andronicus Aktion*. Im Hintergrund stand ein Schimmel⁶¹⁹, dessen Umgebung notdürftig als Koppel arrangiert und abgetrennt war. Im vorderen Bühnenbereich lagen als Aktionsrequisiten: Fett, Zuckerstücke, ein Mikrofon, Margarine, ein Eisenstück sowie zwei Konzertbecken. Texte von Shakespeare und Goethe, die monoton von einem Band abgespielt wurden, sprach der Künstler synchron oder teilweise in Verzögerung nach.⁶²⁰ Während seiner Aktion zog sich Beuys einen weiten, mit blauer Seide gefütterten Luchsmantel an, der ihm das Aussehen eines Schamanen verlieh. Im Laufe seines Lebens trug Beuys immer wieder bei der Durchführung seiner Aktionen verschiedene Pelzmäntel, wodurch sich die Idee und Affinität zum Hohepriester oder Schamanen beim Betrachter verfestigte.⁶²¹

Diesem Bild folgte er auch, als er sich während der Aktion "*I like America and America likes me*", bei der er 1974 in der New Yorker Galerie Block eine Woche mit einem Koyoten eingesperrt war, vollständig in Filz einhüllte und mit einem gekrümmten Eisenstab hantierte, der ebenfalls als Zeichen eines Schamanen gilt.⁶²²

Die rituelle Bedeutung des Pelzmantels, den Beuys während der Aktion *Iphigenie/Titus Andronicus* trug, wurde besonders deutlich in seiner letzten Arbeit *Palazzo Regale*, einer Installation, die er im Dezember 1985, d.h. vier Wochen vor seinem Tod, im Museo di Capodimonte in Neapel einrichtete. Diese

⁶¹⁹ Tiere stehen in der Beuysschen Symbolik als Synonym für die gesamte Natur bzw. für eine organische Einheit, in: Schilling, Aktionskunst, 1978, S. 137.

⁶²⁰ Götz Adriani/ Winfried Konnertz/ Karin Thomas: Joseph Beuys Leben und Werk, 2. aktualisierte Ausgabe, Köln 1984, S. 223ff. Eine eindruckliche Schilderung dieser Aktion gibt Peter Handke (Erstveröffentlichung in: Die Zeit, 13.6.1969).

⁶²¹ Zu der Bedeutung von Pelz in der Bekleidung siehe: Carlo Michael Sommer/ Thomas Wind: Mode - Die Hüllen des Ich, Weinheim/ Basel 1988, S. 59ff. Der Pelzmantel gilt als ein prestigeträchtiges Kleidungsstück, das Status- und Luxusdenken auf der einen Seite symbolisiert und auf der anderen Seite als archaisches Material das Zeichen des Siegers im Sinne einer Trophäe verkörpert. Ebd., S. 62f.

⁶²² Ebd., S. 320ff.

Rauminstallation bestand aus zwei Glasvitrinen und sieben an die Wände des Raumes gehängten Messingtafeln.⁶²³ In der ersten Vitrine befand sich an der einen schmalen Breitseite der Abguß des eisernen Kopfes von der Installation der *Straßenbahnhaltestelle*, die Beuys 1976 erstmals in Venedig präsentiert hatte. Längs auf dem Boden der Vitrine lag der Luchsmantel, den er in der Aktion *Iphigenie/Titus Andronicus* 1969 getragen hatte.⁶²⁴ Die beiden ebenfalls aus dieser Aktion stammenden Konzertbecken lehnten nebeneinander an der langen Vitrinenglaswand. An der dem Kopf gegenüberliegenden Breitseite der Vitrine liegt das Gehäuse einer großen Schnecke, eines Tritonhorns. Ohne hier auf eine tiefgreifende Interpretation dieses Ensembles eingehen zu müssen, sind autobiografische Züge eindeutig erkennbar.⁶²⁵ Das Arrangement der Requisiten aus vergangenen Aktionen weist als dokumentarisches Material verschiedener Stationen seines künstlerischen Oeuvres nochmals auf theoretische Zusammenhänge, die Beuys immer wichtig gewesen sind. So wie z.B. die Einheit von Natur und Kultur durch die Schnecke und den Luchsmantel zusammen mit den Musikinstrumenten und der Skulptur veranschaulicht werden, tritt ebenso das Verhältnis von Individuum und Geschichte symbolisch in Erscheinung.⁶²⁶ Der gußeiserne Kopf mit dem vor Schmerz geöffneten Mund kann als eine Anspielung auf Beuys' eigene Person verstanden werden. Der Künstler scheint mit dieser Installation Bilanz über sein aktionistisches Werk ziehen zu wollen und schafft gleichzeitig eine Darstellung, die einer Grablegung gleichkommt bzw. als eine Ankündigung des individuellen Endes erscheint.⁶²⁷ Dabei stellt der Mantel, der seiner Funktion für den agierenden Protagonisten enthoben wurde, nun in neuer Funktion ein fetisch- und reliquienartiges Kunstwerk dar. Der Mantel fungiert nunmehr als Stellvertreter des nicht mehr anwesenden Künstlers.

⁶²³ Eine ausführliche Beschreibung der Installation gibt Armin Zweite: Palazzo Regale, Die letzte Arbeit von Joseph Beuys, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Joseph Beuys, Palazzo Regale, Berlin/ Düsseldorf 1992, S. 6-64.

⁶²⁴ Seit den 70er Jahren trug Beuys häufiger auch zu anderen öffentlichen Auftritten einen Pelz- oder Fellmantel, vgl. Groblewski, "... eine Art Ikonographie im Bilde", a.a.O., S. 64.

⁶²⁵ Eine genaue Darstellung und Interpretation findet sich bei Armin Zweite (Hrsg.): Joseph Beuys, Natur, Materie, Form, München/ Paris/ London 1991, S. 49ff.

⁶²⁶ Ebd., S. 49.

⁶²⁷ Ebd., S. 50.

Im Zusammenhang mit Happening und Fluxus verkörperte der Künstler Joseph Beuys eine Sonderstellung. Zwar war er mit diesen Kunstströmungen in Berührung gekommen, hatte aber dennoch seine eigene, persönliche Art der Aktionskunst gefunden; heute gilt er als Wegbereiter für die Performance-Kunst der 70er Jahre.⁶²⁸ Ein wesentlicher Unterschied zu den Fluxusanhängern besteht darin, daß Beuys seine Aktionen auf seine Person ausrichtete, so daß der Auftritt seiner Persönlichkeit im Mittelpunkt des Geschehens stand. In den 70er Jahren kamen eine Vielzahl von Kunstrichtungen auf, in denen sich die Künstler mit der eigenen Persönlichkeit, der Autobiografie oder zumindest mit der eigenen Körperlichkeit auseinandersetzten. Vom klassischen Happening grenzte sich Beuys ebenfalls ab. So setzte er einerseits theatralische Mittel ein und handelte andererseits nach einem festgelegten Konzept ohne Improvisation und ohne Publikumsbeteiligung.⁶²⁹

Die zeichnerischen, plastischen und aktionistischen Kunstwerke von Beuys sind immer im Zusammenhang mit seinem theoretischen Oeuvre zu sehen, in dem er eine universale Theorie entwickelte.⁶³⁰ Besonders deutlich wird sein Anliegen der Einheit von 'Kunst und Leben' in jenen Aktionen, denen er unter Zuhilfenahme vorwiegend natürlicher Produkte, wie z.B. immer wiederkehrend Filz, Fett und Erde sowie alltäglicher Gebrauchsobjekte, biografische Züge verlieh. Die benutzten oder aus einer Aktion hervorgegangenen Objekte wurden dabei nicht selten zu autobiografischem Dokumentationsmaterial. Ähnlich wie in der *Arte Povera*⁶³¹ verband Beuys durch seine Gestik und Aktion die unscheinbaren materiellen Phänomene mit mythologischen und neuen Sinnzusammenhängen. Allerdings unterliegen die häufig auf bestimmte Energien und Kräfte verweisenden

⁶²⁸ Jappe, Performance, 1993, S. 23.

⁶²⁹ Schilling, Aktionskunst, 1978, S. 136.

⁶³⁰ Beuys begreift seine theoretischen Kommentare im Sinne einer Ganzheitsphilosophie als Bestandteil seiner "plastischen Theorie", da er auch Denken und Sprechen als Plastik und damit als Kunstwerk anerkannt haben möchte, siehe dazu: Wick, Intermediäre Kunstpraxis, 1975, S. 121; siehe dazu auch Theodora Vischer: Joseph Beuys, Die Einheit des Werks, Zeichnungen, Aktionen, Plastische Arbeiten, Soziale Skulptur, Köln 1991, S. 184f.

⁶³¹ Anders als die Künstler der *Arte Povera* sieht Beuys in den Objekten keine Vanitassymbolik, vgl. Schilling, Aktionskunst, 1978, S. 134.

Materialien dem Handlungsprozeß, dessen Bedeutung immer an erster Stelle steht. Beuys versuchte durch seine rituell anmutenden und auf den ersten Blick absurd erscheinenden Gesten, beim Publikum Unbewußtes und Archaisches assoziativ hervorzurufen. Beuys⁶³² nennt diese Technik, durch den schöpferischen Prozeß eine Reaktivierung verschütteter Emotionalität und Gedanken hervorzubringen, bezeichnenderweise "schamanistisch".⁶³³

**g) Kleidung als Ausdruck eines ganzheitlichen Kunstbegriffes:
Joseph Beuys**

Eine andere Aktion, die Beuys 1970 zusammen mit Daniel Spoerri in der Eat-Art Galerie in Düsseldorf durchführte, sei hier nur am Rande erwähnt. Das aus dieser Aktion hervorgegangene Objekt, eine *Blue Jeans mit getrockneten Fischen*, ist ebenfalls ein Zeugnis dafür, daß die künstlerischen Äußerungen von Beuys in unlösbarem Zusammenhang mit seiner Persönlichkeit zu betrachten sind.

Die Blue Jeans gehörte zu den Kleidungsstücken, die Beuys zu seinem unverwechselbaren Outfit erklärte. Von gewissen Zeitpunkt seiner aktionistischen Tätigkeit an faßte er den Entschluß, sich bei seiner äußeren Erscheinung auf wenige charakteristische Kleidungsstücke festzulegen.⁶³⁴ Dazu gehörte sein Filzhut, der Anlaß vielfältiger Spekulationen und sein Markenzeichen wurde. Weiterhin trug er über einem weißen Hemd eine Weste mit vielen aufgesetzten Taschen, dazu die Blue Jeans und dreiviertelhohe Stiefel⁶³⁵ (Abb. 20). Ist diese Art der Kleidung auch aus der Arbeitskleidung seiner Aktionen erwachsen, so hat

⁶³² Zu den Kennzeichen des Schamanen, die auch auf Beuys anwendbar sind, gehören der körperliche Einsatz, durch den er heilende oder reaktivierende Wirkungen für die Mitglieder der Gesellschaft erzielt, verbunden mit einem erzieherischen Moment, das auf das Zusammenleben der Gemeinschaft positive Auswirkungen haben soll, siehe Udo Kultermann: *Leben und Kunst, Zur Funktion der Intermedia*, Tübingen 1970, S. 12f.

⁶³³ Wick, *Intermediäre Kunstpraxis*, 1975, S. 124.

⁶³⁴ Vorher trug Beuys vorwiegend exklusive Anzüge mit Krawatte, in: Joseph Stachelhaus: *Joseph Beuys*, Düsseldorf 1987, S. 215.

⁶³⁵ Hierbei gehe ich von der Fotografie *La rivoluzione siamo Noi* von 1972 aus, auf die sich auch Groblewski in seinem Aufsatz: "... eine Art Ikonographie im Bilde bezieht.". Auf dieser Abbildung trägt Beuys die Jeans in den Stiefeln. Auf vielen anderen Abbildungen ist nicht klar ersichtlich, ob es sich um Stiefel oder andere Schuhe handelt, da er häufig die Jeans-Hose darüber trägt.

er nach seiner Entscheidung, diese Kleidungsstücke zur Identifikation seiner Person zu machen, diese nicht nur bei öffentlichen Auftritten, sondern auch konsequent im privaten Bereich getragen.

"[...seit 1960 trage ich immer dasselbe. [...] das ist praktisch aus der Arbeit heraus entstanden. Ich hatte an dem Abend, als ich eine wichtige Aktion gemacht habe, gerade zufällig sowas an - [...] dann habe ich mich entschlossen, daß das so bleibt...daß ich also immer so bleibe, - wie eben ein Hase sich ja auch nicht dauernd umzieht [...]. Ich erscheine also immer als diese Figur...[...]."⁶³⁶

Eine sehr ausführliche Analyse der Beuys'schen Kleidung gibt Groblewski in seinem Aufsatz "...eine Art Ikonographie im Bilde."⁶³⁷ Darin geht er den verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten nach, die vor allem von den Medien immer wieder spektakulär aufbereitet wurden. Insbesondere der Hut und die Weste wurden hier mit Verweisen auf autobiografische Bezüge zu Beuys' Kriegserlebnissen im Zweiten Weltkrieg erklärt. Allerdings greift eine allein auf dieser Grundlage aufbauende Interpretation zu kurz. Nicht abzustreiten ist hingegen die natürlich gegebene Schutzfunktion, die der Filzhut bei Beuys erfüllte. Gleichzeitig gehörte der Hut als ein untrennbarer Teil zu seiner Person. Das zeigt auch die Art und Weise, wie die Medien auf den "Mann mit Hut" reagierten, so daß selbst Menschen, die sich in der Kunstszene kaum auskennen, Beuys heute noch identifizieren. Auf seinen Hut angesprochen, verwies Beuys stets auf die aktionistischen Zusammenhänge. Der Hut stand daher für die konsequente Entscheidung zur Durchführung eines Theaterstückes, das ohne Unterschied im persönlichen Leben wie auch in seiner Kunst fortgeführt werden sollte. Hiermit suchte Beuys Kunst und Leben zu einer Einheit zu verschmelzen. Wieder einmal auf seinen Hut angesprochen, antwortete Beuys in einem Interview von 1984:

"Das ist eine Aktionsform. Das ist praktisch die Entscheidung dieses Theaterstück, was ich so in den frühen sechziger Jahren angefangen habe, bis zum Ende durchzuspielen. Es ist eigentlich [...] die Entscheidung für diese Tragödie oder diese

⁶³⁶ Kleider machen Leute, Joseph Beuys im Gespräch mit Joachim Rönneper, Köln 1990, S. 5ff.

⁶³⁷ Groblewski, "... eine Art Ikonographie im Bilde.", a.a.O.

Tragikkomödie, wie man es nennen will, bis zum Ende durchzuspielen: Das Leben als Theater, als Schauspiel, als Poesie, als Kunst - und nur das geht."⁶³⁸

In einer ähnlichen Art und Weise wurde Beuys' Weste in den Medien als Anspielung auf seine Fliegertätigkeit im Zweiten Weltkrieg interpretiert. Groblewski verweist auf die Eigenart futuristischer Künstler, unter ihren dunklen bürgerlichen Anzügen nebst Krawatte um der Aufmerksamkeit und Schockwirkung Willen selbstgenähte grellfarbige Westen zu tragen, um so auf ihren Bruch mit den gesellschaftlichen Konventionen hinzuweisen.⁶³⁹ Abgrenzung und Stilbruch mögen wohl zusammen mit den biografischen Bezügen für Beuys eine Rolle gespielt haben. Da sich die Fluxus-Künstler, ebenfalls in bürgerlichen Anzügen auftretend, an dadaistische und futuristische Vorbilder anlehnten, war die Weste für Beuys u.a. auch ein Mittel, sich von den Vorstellungen der Fluxus-Mitglieder abzusetzen.⁶⁴⁰

Neben dieser möglichen Interpretation, die Groblewski über die von Beuys getragene Weste anführt, scheint ein noch anderer Verweis interessant. Betrachtet man die Weste im Zusammenhang mit der Jeanshose und den Stiefeln, so handelt es sich um eine praktische und funktionsgerechte Kleidung. Besonders die Weste mit ihren vielen aufgesetzten Taschen erinnert an den Arbeitsanzug, den der russische Konstruktivist Alexander Rodtschenko 1922 trug, wie eine Fotografie belegt. Die russischen Avantgardisten sahen sich als Künstler-Konstrukteure, die den Aufbau einer modernen neuen Gesellschaft mitgestalten wollten. Unter dem Motto "das Leben bauen" widmeten sich die Avantgarde-Künstler auch der Kleidung. Der Gedanke galt einem einheitlichen Kleidungsstück, das funktionalen und ästhetischen Kriterien standhielt. In diesem Sinne waren auch die sogenannte *Tuta* des Florentiner Künstlers Thyaht sowie der Anzug von Rodtschenko konzipiert worden, wenn es sich bei letzterem im Gegensatz zur vielfältigen *Tuta*

⁶³⁸ Kleider machen Leute, Joseph Beuys im Gespräch mit Joachim Rönneper, 1990, S. 22.

⁶³⁹ Groblewski, "... eine Art Ikonographie im Bilde.", a.a.O., S. 40f.

⁶⁴⁰ Beuys war mit der Anlehnung an die Dadaisten und die Bezeichnung "Neodadaisten" der Fluxus-Anhänger nicht einverstanden. wie aus einem Brief hervorgeht, den er an Wolf Vostell vom 3. November 1964 geschrieben hat, in: Adriani/ Konnertz/ Thomas, Beuys, 1984, S. 100.

auch um ein persönliches Kleidungsstück handelte.⁶⁴¹ Auch wenn Beuys seinen persönlichen Kleidungsstil nicht für die Allgemeinheit propagieren wollte, so entsprach sein Outfit doch in jeder Hinsicht dem modernen "Arbeitsanzug", zwar nicht eines Konstrukteurs, aber doch eines Akteurs im Sinn eines Aktionskünstlers.⁶⁴² Ähnlich dem Anliegen der Avantgarde-Künstler, eine Kleidung unabhängig vom Wechsel der Mode zu entwerfen,⁶⁴³ wählte auch Beuys eine Kleidung, die ihn unabhängig von modischen Gegebenheiten erscheinen ließ. Somit ist es bemerkenswert, daß Beuys es schaffte, sich mit eher unspezifischen und industriell gefertigten Kleidungsstücken ein unverwechselbares Erscheinungsbild zu geben. Das schaffte er vor allem mit ständiger und konsequenter Präsentation in der Öffentlichkeit, so daß sein Bild für jedermann einprägsam in Erinnerung blieb.

Das weiße Hemd, das Beuys unter seiner Weste trug, wird allgemein mit Faktoren wie Unschuld, Licht, Erkenntnis, Wahrheit etc. assoziiert. Gleichzeitig kann es auch als Projektionsfläche, im Sinne einer weißen Wand oder eines weißen Bildes, dienen.⁶⁴⁴ Mit der Wahl einer Jeans verwies Beuys auf seine Zugehörigkeit zur Jugendkultur, deren zunehmender Einfluß sich, von Amerika ausgehend, auch in Europa ausbreitete. In den 60er Jahren galt die Jeans als Symbol für den Bruch mit dem Establishment. Darüber hinaus suchte sich Beuys warme, weiche Fellstiefel aus, die von nomadischen Naturvölkern getragen wurden und in den 70er Jahren gerade in Mode gekommen waren.

Ohne jedes Detail weiter zu verfolgen, zeigt sich bereits hier, daß der Künstler, wie er selber es einmal formulierte, seine Kleidung als Teil einer Selbstdarstellung im Sinne einer Kodifizierung, einer Ikonografie, verstanden wissen wollte. Die Kleidung übernimmt hier Bildcharakter. Dabei bediente sich Beuys durchaus 'Stilbrüchen' zwischen den einzelnen Kleidungsstücken, die mal von einem

⁶⁴¹ Vgl. Viviana Benhamou: Ernesto Thayaht: Neue Perspektiven, in: Katalog Künstler ziehen an, Avantgarde-Mode in Europa 1910-1939, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 1998, S. 90-98, hier S. 90f.

⁶⁴² Zu dieser Aussage gelangt auch Groblewski, der dies allerdings auf den Vergleich der Weste mit den kämpferisch eingestellten Futuristen bezieht, in: Groblewski, "... eine Art Ikonographie im Bilde.", a.a.O., S. 41.

⁶⁴³ Vgl. Guillaume, Die Ästhetik der neuen Kleidung, a.a.O., S. 22.

bestimmten Hersteller angefertigt wurden,⁶⁴⁵ mal - wie im Falle der Weste - selbstgeschneidert, in immer ähnlicher Art und Weise ausgeführt wurden. Gleichzeitig kombinierte er seine Kleidung mit einem Massenartikel der Konsumgesellschaft, wie es die Jeans sind. Zuletzt verweisen die Stiefel in ihrer Naturhaftigkeit wieder auf den Schamanen. Zur Selbstdarstellung als Schamane gehörte auch der Pelzmantel, den Beuys seit Anfang der 70er Jahre meistens bei Aktionen unter freiem Himmel trug. Dabei knöpfte er ihn zumeist nicht zu, sondern legte ihn nur über die Schultern.

Im Zusammenhang mit den Aktionen von Beuys sei zuletzt noch auf den 1970 kreierten *Filzanzug* hingewiesen. (Abb. 21) Hierbei handelt es sich, im Gegensatz zu dem bei Aktionen verwandten Pelzmantel oder der selbst getragenen Kleidung, um ein als Multiple, als Objekt, konzipiertes Werk.⁶⁴⁶ Dennoch hat Beuys ihn einmal anstelle eines Anzuges auf der Beerdigung seines Galeristen Alfred Schmela getragen.⁶⁴⁷ Sieht man diesen Auftritt als eine Aktion an, so ist auch dieses wiederum ein Beispiel dafür, wie Beuys als Künstler und Privatmensch versucht hat, die Grenzen zwischen Kunst und Leben verschwimmen zu lassen. Im Blick auf das Beuys'sche Gesamtwerk ergibt sich so das Bild eines durchdachten Wirkungszusammenhangs zwischen Werk und Künstlerleben.

h) Ethnische Kleidungsaspekte: Nikolaus Lang

Nikolaus Lang (*1941) gehört nicht zu den klassischen Performance-Künstlern der 70er Jahre, obwohl er seit 1969 vielfach mit Aktionen arbeitet. Zumeist vollzieht er seine Handlungen ohne Zuschauer und immer in der freien Natur.⁶⁴⁸

Ein Grasmantel mit dem Titel *Soldaten um Acheleschwaig* gibt Zeugnis von einer aktiven 'Nachempfindung' eines vergangenen Ereignisses, das er zwischen 1968 und 1975 vollzog. Zur Grundlage nahm Lang die Geschichte des japanischen

⁶⁴⁴ Ebd., S. 41f.

⁶⁴⁵ Seit 1963 trug er einen Hut der Londoner Marke Stetson, den er ca. alle 2 ½ Jahre ersetzte, Grobelewski, "... eine Art Ikonographie im Bilde.", a.a.O., S. 40.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 48.

⁶⁴⁷ Stachelhaus, Beuys, Düsseldorf 1987, S. 216.

⁶⁴⁸ Gespräch mit Nikolaus Lang, in: Jappe, Performance, 1993, S. 149-151, hier S. 149.

Soldaten Shoiche Yokoi, der einem Zeitungsbericht vom 26. Januar 1972 zufolge, nach dem Zweiten Weltkrieg 28 Jahre lang allein in den Wäldern der Insel Guam gelebt hatte, um sich vor den amerikanischen Invasionstruppen zu verstecken. In den Jahren seiner Isolation hatte er jeglichen Raum- und Zeitbezug verloren und sich durch die Anpassung an seine Umgebung eine neue Wirklichkeit geschaffen.⁶⁴⁹ Lang versuchte, diese Anpassung als eine Form der künstlichen Mimikry auf seine Weise nachzuvollziehen. Bei seinem Rückzug in die Wälder seiner bayerischen Heimat begann er, in mühsamer Handarbeit aus dortigen Gräsern einen Grasmantel anzufertigen. Nach der Fertigstellung stülpte er ihn als eine Art Tarnmantel über und erhielt somit das Aussehen eines Schamanen, der sich durch diesen Mantel "in ein Naturphänomen zu verwandeln sucht"⁶⁵⁰. Der Mantel ist durchaus mit Masken afrikanischer Völker zu vergleichen, die ebenfalls den ganzen Körper einhüllen und zu Zeremonien getragen werden.

Langs Werk bildet eine Einheit aus in Fotografien festgehaltenen Aktionen, daraus hervorgegangenen oder als Requisiten gebrauchten Materialien und Objekten sowie Texten und Tagebuchaufzeichnungen. Geschichten und Mythen aus der Vergangenheit außereuropäischer Kulturen sind Ausgangspunkte einer Künstlermethode, die sich häufig archäologischer oder ethnologischer Wissenschaftsmethoden bedient.⁶⁵¹ In seinen Handlungen bemüht sich Lang um ein Erforschen dieser Vergangenheit bis hin zur Annahme einer fremden Identität.⁶⁵² Dazu greift er auf natürliche, gefundene Materialien zurück, die er als Fundstücke in einer Art "Spurensicherung"⁶⁵³ zusammenträgt oder zur Herstellung einer Bekleidung nutzt und die ihm das Hineinschlüpfen in eine andere Welt ermöglichen.

⁶⁴⁹ Tagebucheintrag von Lang am 27. Januar 1972 in: Katalog Nikolaus Lang, Kestner Gesellschaft Hannover, Kat. 5, Hannover 1975, S. 69f.

⁶⁵⁰ Ebd., S. 14.

⁶⁵¹ Fragebogen Verf. - Lang, November 1996 und Peter Friese: Terra Nullius, in: Katalog Nikolaus Lang, Terra Nullius, Kunstverein Ruhr Essen 1992, S. 3-21, hier S. 10.

⁶⁵² Ebd., S. 149.

⁶⁵³ Lang wurde in den 70er Jahren mit der sogenannten Kunstrichtung "Spurensicherung" international bekannt, Friese, Terra Nullius, a.a.O., S. 9.

Einen ähnlichen Mantel, diesmal aus Emufedern, nähte Lang für seine zwischen 1986 und 1991 realisierten Aktionen, die in einer Fotoserie mit dem Titel *Peter's Story* festgehalten sind. Sie basieren auf seiner Auseinandersetzung mit der australischen Kultur, speziell mit der Geschichte eines gefangenen Aborigine.⁶⁵⁴ Auf den Fotografien sieht man Lang in dem Emufedermantel und großen Fellschuhen in verschiedensten Positionen agieren, wobei er wiederum an einen Schamanen während eines Rituals erinnert.⁶⁵⁵ Aber im Gegensatz zu Beuys stellt er seine Person nicht vordergründig als Schamanen dar, sondern hält die Interpretationsmöglichkeiten weitgehend offen.

"Mir würde es nie über die Lippen kommen, zu sagen: Ich bin ein Schamane. Auch wenn das manchmal so aussieht, z.B. wenn ich einen Schamanenmantel trage, stelle ich mich selbst damit eher in Frage. [...] Bezüge gibt es sicher, aber die überlasse ich ganz dem Betrachter."⁶⁵⁶

Statt dessen gibt Lang vor, auf nüchterne Weise Material zur Anschauung zu bringen, mit dem der Betrachter sich identifizieren kann. Ebenfalls im Gegensatz zu Beuys ist er sich der Künstlichkeit seiner Handlungen bewußt und bezeichnet sie eher als ein Ritual. Somit kann man sagen, daß Lang in einem scheinbaren Ritual als kostümierter Pseudoschamane auftritt und dieses in seinen Fotografien dokumentiert.⁶⁵⁷

Zum Arbeitskonzept von Lang gehört zunächst der Nachvollzug eines Ereignisses oder einer Situation in Form einer körperlichen Erfahrung. Gleich-zeitig geben ihm die handgefertigten Kleidungsstücke aber auch die Möglichkeit, eine Rolle anzunehmen, ein Spiel zu spielen. Weiterhin dehnt Lang das Nachvollziehen auf den handwerklichen Herstellungsprozeß solcher Requisiten aus. Die Auswahl des

⁶⁵⁴ Zwischen 1986 und 1989 beschäftigte sich Lang mit der Geschichte und Kultur Süd-Australiens. Insbesondere ging es ihm um die Mißachtung der Ureinwohner durch die weißen Siedler. Siehe dazu: Katalog Nikolaus Lang, Nunga und Goonya, Kunstraum München 1991

⁶⁵⁵ Jappe, 1993, S. 108.

⁶⁵⁶ Gespräch mit Nikolaus Lang, a.a.O., S. 151.

Materials sowie das Erlernen einer für ihn bisher unbekanntem Technik ist hier von großer Bedeutung.⁶⁵⁸ Das mühsame Herstellen von Gras- oder Federmänteln ist ebenfalls ein Bestandteil der prozeßhaften künstlerischen Handlung. Langs Vorgehensweise der 'Aneignung', bzw. hier im speziellen des 'Nachvollzugs', über einen längeren handwerklichen Weg hinweg ist durchaus vergleichbar mit jenen handwerklichen Prozessen, in denen z.B. Christiane Möbus Perlen und Blätter auf ihre Mäntel nähte oder Oliver Herring seine Plastikbänder zur Mantelform verknüpfte.⁶⁵⁹

Neben Selbstgefertigtem integriert Lang auch "alte, getragene Kleidungsstücke" in seine Werke, "denen er einen neuen Inhalt gibt".⁶⁶⁰ Für seine Arbeit *Wearing somebody's jacket* nähte er ockerfarbene Streifen nach Art der Aboriginies auf eine von Rinderhirten der australischen Steppe stammende Lederjacke. Aus aufgenähten Perlmutterknöpfen formte er den Schriftzug des Titels der Arbeit. So verband Lang Elemente zweier Kulturen, deren eine die andere unterdrückte und vertrieb. Lang konstruiert also Denkbilder, die Fragen aufwerfen und mit denen er sich auch selbst in Frage stellen will.⁶⁶¹

Festzuhalten ist, daß Lang seine Handlungen und Aktionen ohne Publikum inszeniert, statt dessen dokumentiert er sie in Fotoserien, wie es u.a. auch Teresa Murak in ihren privaten Aktionen handhabt.⁶⁶² Die dazu eigens hergestellten Requisiten, zu denen auch Kleidungsstücke gehören, werden anschließend als Objektinstallationen präsentiert. Anders als Beuys stellt Lang nicht seine Persönlichkeit in den Vordergrund seiner Handlungen. Er versucht im Gegenteil, zusammen mit den Kleidungselementen für einen begrenzten Zeitraum in andere

⁶⁵⁷ Durch das inszenierte Nacherleben bzw. Umsetzen der historischen Geschehnisse und Rezeption der Peter's Story im 20. Jahrhundert schaffte er ein "Denk-Bild", das durch seine Künstlichkeit und Gestelltheit besticht, in: Friese, Terra Nullius, Essen 1992, S. 11.

⁶⁵⁸ Vgl. Fragebogen Verf. - Nikolaus Lang, November 1996.

⁶⁵⁹ Siehe zu Oliver Herring, Teil II, Kap. 7.2 d); siehe zu Christiane Möbus, Teil II, Kap. 7.4.1 a).

⁶⁶⁰ Fragebogen Verf. - Nikolaus Lang, November 1996.

⁶⁶¹ Friese, Terra Nullius, Essen 1992, S. 14f.

⁶⁶² Siehe zu Teresa Murak, Teil II, Kap. 6 d).

Identitäten zu schlüpfen, um somit als Mittler und Reisender zwischen Kulturen sowie zwischen Vergangenheit und Gegenwart auftreten zu können.

i) Kleidung als Requisite weiblicher Identitätsbildung: Colette

Die in New York lebende Künstlerin Colette (*1947) begann in den frühen 70er Jahren mit ihrer Performance-Tätigkeit und zählt somit zu den Künstlern der in dieser Zeit aufkommenden Body-Art.

Zu ihren ersten Aktionen gehörten die zwischen 1969 und 1977 durchgeführten *Street Works*. In harlekinartigen Stoffgewändern aus Seide, die jeweils mit ihrer räumlichen Umgebung korrespondierten, malte sie mehrdeutige Zeichen auf den Straßenbelag. Ihre Performances ließ sie zumeist in Filmen oder Fotoarbeiten festhalten.⁶⁶³

In den 70er Jahren entstand eine Reihe von sogenannten *Living Environments*, bei denen sich Colette besonders der von Männern dominierten Seite der Kunst und deren Weiblichkeitsdarstellungen zuwandte. Ein Beispiel ist die Performance von 1975 *The Wake of Madame Récamier*. Mit ihrem Innenraum-Arrangement und der dazu gehörenden Performance bezog Colette sich auf ein Porträt, das Jacques-Louis David von einer Pariser Bankiersfrau gemalt hatte.⁶⁶⁴ Juliette Récamier war aufgrund ihrer oppositionellen Aktivitäten zwischen 1811 und 1815 von Napoleon I. aus der Stadt verbannt worden.⁶⁶⁵ Die Künstlerin Colette verkörperte dabei inmitten eines mit einer üppigen rot und grünen Stoffdraperie gleichmäßig ausgekleideten Raumabschnittes die Bankiersgattin Madame Récamier. Diese Üppigkeit steht in starkem Kontrast zu der recht nüchternen Atmosphäre des Originals von David, der Juliette Récamier auf einer Chaiselongue ausgestreckt, inmitten eines leeren Raumes porträtierte. Colette trug ein großzügiges viktorianisches Kleid. In liegender Pose, mit leicht angehobenem

⁶⁶³ Edith Almhofer: Die Transformation und Mythologisierung des Selbst, Colettes Autobiographie als Gesamtkunstwerk, in ders.: Performance Art, Die Kunst zu leben, Wien 1986, S. 99-123, hier S. 99.

⁶⁶⁴ Luc de Nanteuil: Jacques-Louis David, London 1990, S. 98.

⁶⁶⁵ Almhofer, Colette, 1986, S. 110.

Oberkörper, hielt sie die Augen geschlossen und schien zu schlafen. Parallel zu ihrem Körper befand sich vor ihr ein Strauß langstieliger, blühender Gladiolen.

Die Aktion von Colette steht in Zusammenhang mit ihrer passiven Präsenz innerhalb der ebenfalls von ihr gestalteten 'Bilder.' Da sie durch ihre Unbeweglichkeit und Passivität auf das lange Zeit herrschende Frauenbild, zu dessen Eigenschaften das Erdulden und das Erleiden gehörte, verweisen wollte, bevorzugte sie für ihre Performances die Darstellung tragischer Frauenfiguren wie z.B. der Mata Hari, Jeanne d'Arc oder Marie Antoinette.⁶⁶⁶ Colettes Inszenierungen leben von einem Spannungsverhältnis zwischen Realität und Surrealität, zwischen einem bühnenhaften Ambiente und einer untheatralischen Handlung, die sich auf die Zurschaustellung einer Frauenfigur beschränkt.

Hinter ihrem Kunstschaffen steht Colettes Bemühen, ihr Leben zu einem Gesamtkunstwerk zu deklarieren.⁶⁶⁷ Dabei ist einer ihrer wesentlichen Ausgangspunkte die Auseinandersetzung mit dem von männlicher Seite geprägten idealisierten Bild der Frau.

Colettes Kostüme, die ihr die Verwandlung in andere Personen ermöglichen, bezeichnet sie selbst als "Uniformen".⁶⁶⁸ Damit deutet sich der ironische Ton ihrer Kunstwerke an, der darin besteht, daß sie durch die Übertreibung ihrer weiblichen Kleiderdrapierungen den Fetischcharakter weiblicher Kleidung unterstreicht und so weibliche Fragestellungen provokant ins Spiel bringt⁶⁶⁹. Ihre Aktions- und Performance-Tätigkeit besteht darin, ihren Körper zusammen mit dem Kostüm über einen gewissen Zeitraum auszustellen bzw. als Akteurin im Sinne einer Schauspielerin tätig zu werden, dieses aber paradoxerweise ohne agierende Handlung. Zu einer Künstlerin wie Cindy Sherman, die sich ebenfalls in verschiedenen Verkleidungen und Rollen abbilden läßt, unterscheidet sie vor allem der Einbezug der Zeit. Colette macht ihre Darbietung durch den Zeitfaktor zur

⁶⁶⁶ Ebd., S. 111.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 99ff.

⁶⁶⁸ Vgl. Marina Schneede: Kleider, die der Mode spotten, in: art. Das Kunstmagazin, 1986, H. 10, S. 20-40, hier S. 24.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 24, 40.

Performance, wogegen Cindy Sherman nur für die Dauer der Fotoaufnahme in eine Rolle schlüpft.

1978 inszenierte Colette in ihrer Performance *The Last Stitch* ihren eigenen Tod, um weiterhin als 'Erbin und Nachlaßverwalterin Justine' ihre künstlerischen Produkte kommerziell vermarkten zu können.⁶⁷⁰ Ihre "Beautiful Dreamer Products", wie sie das Sortiment aus Kleidern, Parfüm, Möbeln Schallplatten etc. nennt, will sie damit als Objekte aus der Kunstwelt in die kommerzielle Welt rückführen. Zur Präsentation dieser Produkte stellte sie sich inmitten von Schaufensterarrangements aus. In dem *Fiorucci-Schaufenster* von 1978 liegt sie zur Präsentation ihrer eigenen, für diese Modefirma entworfenen Kleiderkollektion *Deadly Feminine Line* teils entblößt und in verrenkter Haltung inmitten eines chaotisch und morbid anmutenden Kleider- und Stoffensembles. Auch hier verweist die Künstlerin auf ihre sarkastisch-ironische Einstellung dem weiblichen Modeideal gegenüber. Gleichzeitig bringt sie zum Ausdruck, daß sie sich und ihre Kunst nicht an Mode anlehnen will.⁶⁷¹

j) Kleidung auf dem Laufsteg: Salomé und Luciano Castelli

Seit den 80er Jahren mehren sich die Künstler, die trotz unterschiedlicher Intentionen einer Zusammenarbeit mit Modeschöpfern nicht ablehnend gegenüber stehen. Die Maler Salomé (*1954) und Luciano Castelli (*1951) traten 1980 nach einem zweimonatigen Training bei einer Modenschau der Berliner Modedesignerin Claudia Skoda auf, um deren Kollektion "Big Birds" vorzuführen.⁶⁷² Von der Kunstseite aus gesehen konnte der Betrachter ihren Auftritt als Kunstaktion werten; von seiten der Mode aus handelte es sich um eine Kleiderpräsentation zweier männlicher Modelle. Im allgemeinen sind solche Auftritte als kurze "Ausflüge" zu sehen, die für die Kunst weniger Bedeutung haben und für die Mode eine hohe Werbewirksamkeit erzielen.

⁶⁷⁰ Almhofer, Colette, a.a.O., S. 115.

⁶⁷¹ Schneede, "Kleider, die der Mode spotten", a.a.O., S. 40.

k) Die Einheit von "Kunst und Leben" als Form der Selbstdarstellung: Eva & Adele, Gilbert & George

Der Künstler als 'lebendes Bild' oder 'lebende Skulptur' ist die scheinbar konsequenteste Form der künstlerischen Selbstdarstellung und damit der Gleichsetzung von Aktion - hier Performance - mit dem eigenen Leben, wie das Beispiel des Hermaphroditenpaars Eva & Adele (ohne Geburtsdaten) zeigt (Abb. 22).

Zur Selbstdarstellung ist Kleidung ein notwendiges äußeres Mittel. Unterschiede bestehen in der Intentionalität und in der Form, ob es sich immer um die gleiche Kleidung handelt wie bei Joseph Beuys oder Gilbert & George - letztere immer im bürgerlichen Anzug auftretend - oder um ein ständig wechselndes Outfit.

Im Gegensatz zu den sogenannten Selbstdarstellern hat sich das Kunstkonzept von Eva & Adele nach eigenen Aussagen aus einem Umkehreffekt ergeben. Das Bild, das sich andere Menschen von ihnen machen, d.h. deren Kommunikation und Reaktion auf das Künstlerpaar, dient ihnen als Grundlage ihrer Darstellung. Sie bezeichnen sich selbst als "Futuring - eine Weltkommunikative Globalplastik".⁶⁷³ Durch ihre beständige Präsenz und Teilnahme an Kunstereignissen hat sich ihr Bekanntheitsgrad in den letzten Jahren stark vergrößert.

Eva, ehemals ein Mann, und Adele tragen beide Frauenkleidung in schrillen Farben, die meist aus Vinyl oder anderen exzentrischen Stoffen geschneidert ist. Dazu haben sie ihre Köpfe kahlgeschoren und ihre natürlichen Gesichtszüge mit einem starken Make-up überschminkt. Je nach Anlaß und Gelegenheit variieren die Kostüme. Den Menschen, die sie fotografieren, drücken sie ihre Visitenkarte in die Hand mit der Aufforderung, ihnen einen Abzug des Bildes zu schicken. Somit entsteht aus der fremdreferentiellen Kommunikation über das Künstlerpaar

⁶⁷² Ebd., S. 34.

⁶⁷³ Wolf Jahn: Zwei Engel auf Reisen, in: art. Das Kunstmagazin, 1993, H. 3, S. 36-41, hier S. 40.

ein weltweites (kommunikatives) Netz, das von ihnen als eine Form der Plastik bezeichnet wird.

Dem Publikum kommt hier eine aktive Rolle zu. Aus den Reaktionen und Gesprächen haben Eva & Adele ihre Lebensphilosophie entwickelt. Ihre Aktion ist der Lebensweg, den sie der Kunstfigur *Eva & Adele* widmen. Auf Fragen bezüglich ihrer Herkunft oder ihres Lebenslaufes antworten sie gewöhnlich mit ihren Körpermaßen, vergleichbar einer Vermessung von Kunstwerken.⁶⁷⁴ Ihr Motto "Wir sind der Anfang nach dem Ende der Kunst" zeigt ihren Willen, die Grenzen des Kunstbetriebs aufzubrechen.

"Unser Werk ist die Überschreitung der Bildfläche, die Überschreitung des Kunstbetriebs. Wir verstehen uns als 'world communicative global plastic', als ein interaktives System."⁶⁷⁵

Zum einen benutzen Eva & Adele die Kleidung und Make-up, um bewußt die Geschlechtergrenzen zu negieren.⁶⁷⁶ Zum anderen wählen sie immer wechselnde Kleidung für ihre Auftritte, mit denen sie ihre Identitäten in der Öffentlichkeit sammeln, das heißt, sie stellen sich selbst im Sinne einer weißen Leinwand zur Verfügung, um jede mögliche von außen projizierte Identität annehmen zu können, und werden dadurch selbst zum Medium.

"[...] so arbeiten wir täglich an dem Bild von Eva & Adele, das wir der Öffentlichkeit zeigen."⁶⁷⁷

Das Künstlerpaar Gilbert & George (*1943/*1942) stellt sich ebenfalls im Sinne einer "living sculpture" dar.

"Sorgfältig als middle-class Engländer in ordentlichen Anzügen gekleidet - die in den folgenden 70er Jahren zu ihrer Uniform werden sollte, - widmeten die zwei ihr Leben der Kunst und allen ihren Gefahren."⁶⁷⁸

⁶⁷⁴ Peter Sager: "Eigentlich sind wir vier", in: ZEITmagazin, 1997, H. 23, S. 20-31, hier S. 28.

⁶⁷⁵ Eva & Adele, in: Ebd., S. 29.

⁶⁷⁶ Im Zuge der Body-Art Anfang der 70er Jahre setzten sich Performance-Künstler wie z.B. Jürgen Klauke in seinen Fotosequenzen und Performances *Transformer und Masculin/Feminin*, mit dem Thema der Geschlechtergrenzen auseinander.

⁶⁷⁷ Eva & Adele, a.a.O., S. 28.

⁶⁷⁸ Roselee Goldberg aus: "Performance, the Golden Years" in: *The Art of Performance*, Dutton, New York 1984, zitiert nach Jappe, *Performance*, 1993, S. 82.

Ihr Erscheinungsbild ist in der Öffentlichkeit immer gleich. Sie benutzen den bürgerlichen grauen Anzug mit Krawatte als Zeichen einer Anonymisierung. Dieses Konzept findet sich schon bei der Kleidung der Futuristen, Dadaisten und Surrealisten und ebenfalls, wie schon erwähnt, in den Gemälden von Magritte sowie den Fluxus-Künstlern bis hin zu den Fotosequenzen *Sonntagsneurosen* von Jürgen Klauke.

7. Die Kleidung in der Plastik und Objektkunst

Betrachtet man die Skulpturen und Plastiken des 20. Jahrhunderts, die das Thema 'Kleidung' aufgreifen, sei es durch Nachbildung eines Kleidungsstückes oder durch Integration textiler Objekte, so sind sämtliche im 20. Jahrhundert vertretenen Techniken und Darstellungsweisen der Bildhauerei zu finden. Es läßt sich feststellen, daß die Kleidung in ihrer künstlerischen Thematik wie auch in ihrer Funktion als künstlerisches Mittel einen repräsentativen Querschnitt der Entwicklung in der Plastik darzustellen vermag.

Im folgenden sollen die beiden traditionellen Begriffe der Skulptur und Plastik kurz erläutert werden, um vor diesem Hintergrund die Entwicklung zur Objektkunst, welche für die Kleidung als Plastik von größter Wichtigkeit ist, darstellen zu können.

In der Bildhauerei meinen die Begriffe Skulptur und Plastik eine reale greifbare Form. Zu unterscheiden sind vor allem die mehransichtige Vollplastik und die ganzansichtige Rundplastik, im Gegensatz zu einem Relief.⁶⁷⁹ Die Auswahl des Werkstoffes, die Bearbeitungstechnik sowie die Form sind dabei eng miteinander verbunden und verweisen auf bestimmte Zeitstile. So galt das Bestreben der Künstler in der Romanik einer Betonung der Schwere des Steines; dagegen

⁶⁷⁹ Vgl. Heinrich Lützel: Plastik, Begriff und Technik, in: Hermann-Josef Keyenburg: Von der Plastik zur Objektkunst, Skulptur im 20. Jahrhundert, Hannover 1996, S. 5-8, hier S. 5.

versuchte man in der Frühgotik, diese Schwere in der Darstellung gerade zu überwinden.⁶⁸⁰

Innerhalb der traditionellen Techniken bezeichnet Plastik in engen Sinne eine Herstellung durch Antragen von meist weichem Material, so daß sich eine Form von innen nach außen aufbaut. Auf diese Weise entstehen zumeist die Modelle für spätere Abgußverfahren, die z.B. in der Bronzekunst, Eisen- oder Metallplastik Verwendung finden. Gleiches gilt für sofort erhärtende Materialien wie Ton oder Pappmaché.

Unter Skulptur wird im traditionellen Sinn das Abtragen eines bestimmten Materials aus einem ganzen Block verstanden, wie z.B. das Meißeln in Stein oder Schnitzen aus Holz.⁶⁸¹ Das Arbeiten mit Zwischenschritten verschiedener Abgußtechniken oder das direkte Arbeiten an dem Material sind ebenfalls in der traditionellen Bildhauerei ein Ausdruck der Zeit. Die Künstler des 20. Jahrhunderts adaptierten die verschiedenen Möglichkeiten und erweiterten sie.

In der traditionellen Plastik ist die Kleidung, wie schon für die Malerei und Zeichnung ausgeführt, eng mit der Darstellung des Menschen verbunden. Die menschliche Figur wurde in Abhängigkeit von mythologischen, religiösen oder profanen Ideen hergestellt. Dabei entstanden Aktdarstellungen ebenso wie bekleidete Figuren, welche den ganzen Menschen abbildeten. Später kamen zu der statisch unbeweglichen Figur Darstellungen verschiedener Positionen sowie Bewegung und Gestik hinzu.

Traditionell unterlag die Bildhauerei einer Zweckgebundenheit, im Sinne einer kultisch magischen Kleinplastik, sogenannten Idolen, einer architektonischen Abhängigkeit als Bauplastik oder - im Zusammenhang eines Gebäudekomplexes - als Freiplastik. Die Vorgaben und Einschränkungen durch die akademischen Regeln für die plastisch arbeitenden Künstler bezogen sich ebenfalls auf die Materialwahl und damit wiederum verbunden auf die Form. Die Form wurde vom

⁶⁸⁰ Gina Pischel: Große Weltgeschichte der Skulptur, München 1982, S. 375, 402ff.

⁶⁸¹ Lützel, Plastik, a.a.O., S. 5.

Werkstoff bestimmt. Alle diese Gesetzmäßigkeiten und Kriterien einer als gut angesehenen plastischen Form wurden um die Jahrhundertwende allmählich gelockert und im weiteren Verlauf der Entwicklung aufgegeben. An ihre Stelle traten neue innovative Ausdrucksformen.⁶⁸²

An den folgenden Beispielen für die Darstellung von Kleidung in der Plastik und Objektkunst läßt sich zeigen, daß es zum einen der Befreiung der Plastik von ihrer traditionellen Zweckgebundenheit an Architektur und religiöse oder mythologische Darstellungen bedurfte und zum anderen des freien Gebrauchs aller Materialien, um die Kleidung als Thema und künstlerisches Mittel einsetzen zu können. Mit anderen Worten, die Plastik mußte sich thematisch und materiell von ihren Traditionen befreien, damit 'Kleidung' in der Plastik einen von der menschlichen Figur selbständigen Status erhalten konnte.

Als einer der Wegbereiter für die moderne Plastik gilt Auguste Rodin, der mit dem bisherigen Dogma der ganzheitlichen Darstellung einer Figur brach und das Fragment, den Torso als Kunstwerk etablierte und gleichzeitig die Plastik von ihrer bisherigen religiösen, mythologischen oder architektonischen Abhängigkeit befreite.⁶⁸³ Die in der Malerei schon begonnene Befreiung vom reinen Abbildcharakter des Kunstwerks vollzog sich nun auch in der Skulptur. Daher verwundert es nicht, daß vorwiegend Maler wie z.B. Degas, Matisse, Picasso und Miro zu den weiteren Innovatoren für die Skulptur gehörten. Es galt nicht mehr die Nachbildung einer Form in der Natur als einziges erstrebenswertes Ziel, sondern das Sichtbarmachen eines Inhalts, einer Form, eines Gefühls.⁶⁸⁴

⁶⁸² Margit Rowell: Was ist die moderne Skulptur?, in: Dies. (Hrsg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, Figur-Raumkonstruktion-Prozeß, München 1986, S. 7-10, hier S. 7.

⁶⁸³ Eduard Trier: Plastik, in: G. C. Argan (Hrsg.): Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, Berlin 1985, S. 289-293, hier S. 289f.

⁶⁸⁴ Rowell, Moderne Skulptur, a.a.O., S. 8.

7.1 Kleidung in der Plastik und Objektkunst des 20. Jahrhunderts

Innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts kam es im Bereich der Plastik zu großen Veränderungen, die die Vielfalt der plastischen und objekthaften Kleidungskunstwerke erst ermöglichten.

Seit Beginn des Jahrhunderts rückten nunmehr die Arbeit mit neuen Materialien, die Einbindung des Prozeßhaften und die Suche nach einer eigenständigen Form ins Zentrum des künstlerischen Interesses. In den ersten Jahrzehnten brachten die Vertreter der Avantgarde in formaler und materialästhetischer Hinsicht entscheidende Neuerungen hervor, wodurch sich die Plastik vollends über ihre traditionell festgelegten Grenzen hinwegsetzen konnte. Neue expressive Formen, die Einbeziehung der Oberflächenbehandlung, die Berücksichtigung des Raumes sowie die neuen Materialien ebneten den Weg zu Objekt- und später zur Installationskunst.⁶⁸⁵

Es zeichneten sich Anfang des 20. Jahrhunderts für die Plastik zwei grundlegende Entwicklungslinien ab, die den Weg zur modernen Plastik und Objektkunst ebneten. Picasso begründete in seinen Experimenten mit bisher für die Kunst unverbrauchten Materialien die Entwicklungslinie der freien, unbegrenzten Materialvielfalt. Dem formevozierenden Gedanken von Picasso steht die ursprünglich als Antithese formulierte Linie von Duchamp entgegen.⁶⁸⁶ Duchamp schuf den Übergang zur Konzeptkunst. Das ausgewählte Objekt entzieht sich nicht nur den ästhetischen Normen, sondern verweigert sich auch jeglicher anderer an eine Plastik gestellte Forderung, sei es handwerklicher, künstlerischer stilistischer oder inhaltlicher Art. Fundstücke, Fragmente und alltägliche Gegenstände wurden in neue Kombinationen gesetzt und Verfremdungen unterzogen. Vor allem die Surrealisten eröffneten mit der Form der Assemblage neue, unerschöpfliche Möglichkeiten, die sich bis in die zeitgenössische Plastik und Objektkunst fortsetzen. Erstmals wird der Begriff der Plastik auch für das alltägliche Objekt

⁶⁸⁵ Dietrich Mahlow: Die autonome Sprache des Materials, in: Keyenburg, Objektkunst, 1996, S. 14-18, hier S. 14ff.

erweitert, das, ebenfalls in den Kunstkontext erhoben, alle Eigenschaften einer Plastik erfüllen kann, und das wie kein anderes Artefakt den Zeitgeist widerspiegelt.

Die seit den 30er Jahren als Antwort auf den Surrealismus vollzogene Ablösung vom Figürlichen und Gegenständlichen wurde von Künstlern wie Hans Arp, Henry Moore und Alexander Calder vorangetrieben, in deren Skulpturen und Plastiken eine starke Konzentration auf Form, Masse, Volumen und Raumkonzeption vorherrscht.⁶⁸⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg begann sich die abstrakte Skulptur weiter zu etablieren; Künstler wie Eduardo Chillida und Jean Tinguely erweiterten das plastische Form- und Materialrepertoire durch die Verwendung von Metall und neuen Verarbeitungstechniken, mit welchen sie, angeregt durch die industrielle Maschinenkultur, experimentierten.

Wenn es sich bei der Kleidung in der Kunst auch zwangsläufig um gegenstandsbezogene Werke handelt, so hat die Entwicklung der abstrakten Plastik mit ihrem Schwerpunkt auf der selbständigen Form durchaus auch die Darstellungen der Kleidung als freie Form und deren Betrachtung unter rein formalästhetischen Gesichtspunkten mitbeeinflusst.

In der Plastik und Objektkunst der 60er Jahre erfolgte eine zunehmende Entgrenzung der Kunstmedien, d.h. die nachfolgenden Kunstrichtungen erweiterten ihre künstlerischen Möglichkeiten, indem sie verschiedene Kunstgattungen zusammenfügten, wie es u.a. in der Aktionskunst und Objektkunst geschehen ist.⁶⁸⁸ Für die Kleidung bedeutet dies, daß sie z.B. zunächst in einer Aktion als künstlerisches Mittel Einsatz fand und nach Beendigung der Aktion als Kunstobjekt selbständig oder in einer Installation präsentiert

⁶⁸⁶ Andreas Franzke: Der Gegenstand und seine Verwandlung, Das Objekt im Dada und Surrealismus, in: Katalog Skulptur im 20. Jahrhundert, Basel 1984, S. 87-96, hier S. 88.

⁶⁸⁷ Vgl. Margit Rowell: Archaische Figuration und organische Abstraktion, in: Dies. (Hrsg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, 1986, S. 145f.

⁶⁸⁸ Rotzler, Objekt-Kunst, Köln 1972, S. 198f.

werden konnte.

Die Arte Povera, eine von Künstlern wie Jannis Kounellis, Mario Merz und Michelangelo Pistoletto vertretene Kunstrichtung zu Beginn der 60er Jahre, betonte das kulturelle und geschichtliche Umfeld, indem sogenannte "ärmliche Materialien" mit historisch und mythologischen Assoziationen aufgeladen werden. Sie reflektierte die Gegenwart durch die Vergangenheit. Künstler der Arte Povera, daneben auch Joseph Beuys, brachten eine Rückkehr zu ursprünglich geistigen Inhalten und stellen mit ihren Werken die Kunst und die Rolle des Künstlers selbst in Frage.⁶⁸⁹ Beuys erweiterte den Begriff der Skulptur erstmals in seiner allumfassenden "Plastischen Theorie". Darin postulierte er, daß alles, bis hin zum Denken und zur Sprache, Plastik sein könne.⁶⁹⁰ Die 'Kleidung' fand im Umfeld der Arte Povera zumeist als unscheinbare, aus einfachen oder aus natürlichen Materialien bestehende Arbeits- oder Alltagsbekleidung Eingang, um gleichzeitig in ihrer sozialen und psychologischen Bedeutung als Symbol zu fungieren. Da die Künstler die Arte Povera sich u.a. gegen eine Hierarchie der Künstlermaterialien, gegen den Kunstbetrieb und gegen die bestehenden gesellschaftlichen Strukturen aussprechen wollten, waren Kleidungsstücke als unkünstlerisches Material, das mit sozialen Bedeutungen verbunden ist, eine passende Ausdrucksform.

Mitte der 60er Jahre versuchte die Minimal Art mit ihren einfachen, auf geometrische Formen reduzierten Objekten die Kompositions- und Repräsentationsproblematik auszuschalten.⁶⁹¹ An deren Stelle stellte sie Bezüge zwischen Objekt, Raum und Betrachter heraus.⁶⁹²

⁶⁸⁹ Vgl. Diane Waldman: Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute, Köln 1993, S. 291.

⁶⁹⁰ Interview Rainer K. Wick - Beuys, Düsseldorf 1973, in: Wick, Intermediäre Kunstpraxis, 1975, S. 121.

⁶⁹¹ Franz Meyer: Gestaltwahrnehmung und Struktur, in: Katalog Skulptur im 20. Jahrhundert, Basel 1984, S. 163-174, hier S. 164; und Margit Rowell: Minimal Art: Das neudefinierte Verhältnis zwischen Betrachter und Werk, in: Dies. (Hrsg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, 1986, S. 126f.

⁶⁹² Felix Zdenek: Der Reichtum des Elementaren, in: Katalog Skulptur im 20. Jahrhundert, Basel 1984, S.185-194, hier S. 186.

Seit den 70er Jahren herrscht eine als offen zu bezeichnende Situation. Alle Möglichkeiten der Plastik werden ausgeschöpft und praktiziert.⁶⁹³ Vor allem in der US-amerikanischen Kunst wurden in der Objektkunst sämtliche Traditionen von Duchamp über Warhol aufgegriffen und verbunden.⁶⁹⁴ So findet sich auch in den Kleiderkunstwerken die plastische Auseinandersetzung mit dem Menschenbild, der Erzählung, die verräumlichte Malerei sowie die Plastik als Medium zur Reflexion über die eigene Geschichte und über gesellschaftliche wie kulturelle Anliegen.⁶⁹⁵

Die bisher beschriebenen Entwicklungen spiegeln auch die folgenden, jeweils für eine Darstellungsart stehenden Beispiele der Kleidungskunstwerke wieder.

Das Thema 'Kleidung' in der Plastik und Objektkunst impliziert eine als gegenständlich und realitätsbezogen wiederzuerkennende Form. Es handelt sich um jene Form, die der Betrachter mit einem ihm als textiles Gebrauchsobjekt bekannten Gegenstand assoziiert.

Insgesamt lassen sich die plastischen Kleidungskunstwerke in vier große Gruppen unterscheiden, die jeweils unter verschiedenen Aspekten betrachtet werden. Die erste Gruppierung bilden Kleidungskunstwerke, die mit kleidungsuntypischen Materialien die bekannte Form eines Kleidungsstücks nachbilden. Das setzt voraus, daß der Betrachter in der Lage ist, anhand der Form ein ihm bekanntes Kleidungsstück zu assoziieren.

Auch in der zweiten Gruppe bleibt die Kleidungsform erkennbar, da das Material eine textilähnliche Konsistenz aufweist und daher in einer dem Nähen vergleichbaren Weise zu einem Kleidungsobjekt verarbeitet werden kann.

Der Entwicklungslinie Duchamps entwachsen sind jene Kunstwerke, die sich einer vorfabrizierten bzw. industriell gefertigten Kleidung bedienen und diese

⁶⁹³ Faust sieht Ende der 70er Jahre eine Erschöpfung der konzeptuellen und minimalistischen Tendenzen, die eine erneute Hinwendung in den 80er Jahren zu einer europäischen Malerei forcierte. Wolfgang Max Faust: Gesprengte Orthodoxien: Die Energie der Verwandlung, in: Christos M. Joachimides/ Norman Rosenthal (Hrsg.): Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, Malerei und Plastik 1913-1993, München 1993, S. 157-161, hier S. 159.

⁶⁹⁴ Ebd., S. 159.

unverändert oder mit kleinen Eingriffen als einzelnes Objekt durch Präsentation, Kontext oder Benennung in den Bereich der Kunst überführen.

Ein in den letzten Jahren immer häufiger auftretendes Phänomen sind Kunstwerke, die durchaus als Kleidung tragbar sind: hierbei wird ein funktional gedachtes Kleidungsstück, wie z.B. ein Mantel, eine Krawatte, ein Hemd oder ein Schuh, mit dem Design eines Künstlers versehen. Es handelt sich dabei zum einen um ein direktes Bemalen der vorher zumeist neutralen Kleidung durch den Künstler oder um die in kleineren Serien aufgelegte Produktion eines Kleidungsstücks, das mit dem Dekor des Künstlers erscheint. Die Herstellung kann entweder als einzelnes Stück oder in kleiner Serie erfolgen, wobei das Produkt dann z.B. in Form eines Multiples vertrieben wird. Es handelt sich eher um eine Grenzform zwischen Plastik und tragbarer Kleidung. Sobald diese Kleidungswerke in ihrer Funktionalität genutzt werden, verlieren sie den klassischen, starren Skulpturen- bzw. Objektcharakter und werden zur tragbaren Skulptur. Dennoch wird die Tragbarkeit dieser Kleidungsstücke von Sammlungsaspekten unterlaufen, zumeist finden sie nur in Ausstellungen Verwendung.

7.2 Kleidungsfremdes Material: Die Form assoziiert Kleidung

Eine Form, die als ein Kleidungsstück wiedererkannt wird bzw. die Erinnerung an ein solches evoziert, stellt unter Abwesenheit des menschlichen Körpers Kleidung plastisch und skulptural im Raum dar. Die Art und Weise der Präsentation im Raum ist dabei sehr vielfältig, ebenso wie die Unterschiedlichkeit der verwandten Materialien.

Die Präsentation von Kleidung in der Kunst entzieht dem alltäglichen Gebrauchsgegenstand die dem Betrachter bekannte Funktion der Tragbarkeit.

Kleidungsfremdes Material unterläuft die Erwartungen des Betrachters, der erfahrungsgemäß Kleidung mit Textilien assoziiert. Textiles ist weich und formbar, wird für die Alltagskleidung meist durch Nähen verarbeitet und kann sich der

⁶⁹⁵ Martin Schwander/ Theodora Vischer: "Malerplastiker"- "Bildhauerplastiker", Aspekte der achtziger Jahre, in: Skulptur im 20. Jahrhundert, Basel 1984, S. 197-216, hier S. 216.

Körperform im wesentlichen, je nach Konsistenz mehr oder weniger, anpassen. Eine veränderte Materialität schafft für die Kleidungskunstwerke neue Darstellungskriterien.

Betrachtet man die Kleidung in ihrem alltäglichen Gebrauch, steht sie in Abhängigkeit zu ihrem Träger. Entweder sie paßt sich den menschlichen Körperformen an oder sie hängt auf einem Bügel, der ihre Formen zur Geltung bringt. In den plastischen Kunstwerken jedoch wird Kleidung zum eigentlichen Thema wie die menschliche oder tierische Figur. Um als Plastik stehen, liegen oder hängen zu können, bedarf es eines harten und festen Stoffes. Das gilt auch für den aus Bronze gegossenen Badeanzug *Crawl* der Künstlerin Judith Shea.

Sofern eine Möglichkeit des Tragens im Kleiderkunstwerk überhaupt impliziert ist, beeinträchtigt die zumeist ungewohnte Starrheit des Materials die Bewegungsfreiheit des Trägers und beschränkt die Zeit des Tragens auf einen kurzen Zeitraum, der für eine Kunstaktion, eine Fotografie oder Videoaufnahme benötigt wird und bereits im Kunstkontext steht.

Gleiches gilt, wenn es sich wie im Beispiel von Hans Peter Adamski um vergängliches oder filigranes Material handelt, das einer längeren Tragezeit oder in der Art der Draperie einem Bewegungsablauf nicht standhalten würde. Die fragilen 'Wachs-Schuhe' von Robert Gober dürften ebenfalls nicht zum Gehen geeignet sein. Hier greift der Künstler auf ein Material zurück, das im traditionellen Sinne für das Erstellen von Modellen Nutzen fand, um weitere Abformungsverfahren vornehmen zu können.

Andere Präsentationen der Kleiderkunstwerke, die am Boden oder auf einem Sockel liegend bzw. an der Wand oder im Raum hängend gezeigt werden, eröffnen neue Aspekte für die formalästhetische Anschauung eines Kleidungsstückes.

Aus den für Alltagskleidung unbekanntem Materialien und Präsentationen ergeben sich Irritationen, mit denen der Künstler die Sehgewohnheiten des Betrachters durchbrechen will, wie es auch die aus Kunststoffbändern geknüpften Mäntel von Oliver Herring zeigen.

Um den Betrachter Rückschlüsse auf eine ihm bekannte Kleiderform ziehen zu lassen, bedarf es zumeist nur vereinfachter oder abstrahierter Formen von Kleidertypen. Daher finden sich in der Gruppe der aus kleidungsuntypischen Materialien hergestellten Kleidungskunstwerke kaum Detaildarstellungen von weiteren Kleidungsmerkmalen, da sich das Material häufig einer detaillierteren Bearbeitung widersetzt.

a) Bronze: Judith Shea

Die Künstlerin Judith Shea (*1948) griff für ihre Skulptur mit dem Titel *Crawl* (dt. kriechen, schwimmen) (1983) auf den Bronzeuß, eines der ältesten Bildhauerverfahren, zurück.⁶⁹⁶

Bei *Crawl* handelte es sich um eine liegende, nach menschlichen Maßen geformte Bronzeskulptur, die, unterstützt durch den Titel, an einen bäuchlings liegenden Badeanzug erinnert. Dort, wo der menschliche Körper den Badeanzug formen müßte, bleibt ein Hohlraum ausgespart. Für die Arme, die Beine und den Kopf sind Öffnungen vorhanden. Die Härte der Skulptur täuscht über den nicht anwesenden Körper hinweg, ohne den ein textiler Badeanzug in sich zusammenfallen würde. Es zeigt sich das Paradoxon zwischen der Beweglichkeit des assoziierten Materials und der Starre der Form. Die leichte Modellierung der Oberseite deutet die Rückenansicht einer schwimmenden Person an. Gleichzeitig läßt die lichtreflektierende, glatte, grün- und bronzefarben schimmernde Oberfläche die Assoziationen von Nässe und Wasser zu. Ohne den Titel würde der Betrachter nur an ein liegendes Kleidungsstück erinnert. *Crawl* verweist aber auf eine damit verbundene Tätigkeit, die ein Mensch, der diesen Badeanzug trägt, ausführen kann. Der Badeanzug verweist auf seine bekannte Funktion.

Die Kleidungsstücke bei Shea stehen als Bilder oder Metaphern für gesellschaftliche und persönliche Fragestellungen. Ihre Kleidung evoziert den abwesenden

⁶⁹⁶ Ausführliches über die Bronzeskulpturen und andere Kupferlegierungen, siehe Nicholas Penny: Geschichte der Skulptur, Material, Werkzeug, Technik, Leipzig 1995, S. 219ff.

Körper und stellt jeweils den emotionalen Zusammenhang mit dem Menschen und der Welt, in der er lebt, dar.⁶⁹⁷ Shea greift mit dem Bronzeuß auf ein herkömmliches plastisches Verfahren zurück, das sie durch die Auswahl eines für dieses Material im traditionellen Sinne untypischen Motivs - eines einzelnen Kleidungsstücks - für die moderne Kunst nutzbar macht.

b) Wachs: Robert Gober

Der amerikanische Künstler Robert Gober (*1954) fertigte zwischen 1992 und 1993 eine Reihe von 'Wachs-Schuhen' in verschiedenen Variationen an. Die Form erinnert an einen halboffenen Kinderschuh und wurde für die verschiedenen Modelle beibehalten. Für das Modell *Untitled (hairy shoe)* (1993) goß Gober den Schuh in hell-beigem Wachs ab und belegte die Innenseite mit einzelnen dunklen Haaren. Die gleiche Form verwendete er auch für den roten Wachs-Schuh *Untitled* von 1992. Die Präsentation der Schuhe erfolgt einzeln, unter einer Glasvitrine auf einem weißen Sockel.

Allgemein betrachtet steht Gober mit seinen Kunstwerken zwischen Duchamps Ready-mades und der Minimal Art.⁶⁹⁸ So bildet er scheinbar alltägliche Gegenstände wie Waschbecken, Stühle oder Betten detailgetreu nach. Bei genauerer Betrachtung aber bemerkt man, daß die Objekte nur den äußeren Schein wahren, jedoch keine Funktionalität besitzen. Im Gegensatz zu Duchamp gestaltet Gober die Dinge in Handarbeit als Prototypen aus der Erinnerung.⁶⁹⁹ Das gilt auch für die Wachs-Schuhe, die in ihrer Fragilität nicht tragbar sind. Wachs hat in der Bildhauerei eine lange Tradition als leicht zu handhabendes Material, das vorzugsweise für Modelle und Probeentwürfe genutzt wurde.⁷⁰⁰ Wenn es auch für eigenständige Kunstwerke Verwendung fand, so dient es in der

⁶⁹⁷ Vgl. Judith Shea, in: Katalog Empty Dress, New York 1993, S. 60.

⁶⁹⁸ Ulrich Loock: On Robert Gober's Work, in: Katalog Robert Gober, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam 1990, S. 15-16, hier S. 15.

⁶⁹⁹ Jörg-Uwe Albig: Zu Hause herrschten die Dämonen der Kindheit, in: art. Das Kunstmagazin, 1994, H. 12, S. 58-65, hier S. 64.

⁷⁰⁰ Penny, Skulptur, 1995, S. 215.

modernen Bildhauerei zumeist im Wachsauerschmelzverfahren zum Ausgießen von Metallsulpturen.⁷⁰¹ Goyer beläßt den *hairy shoe* in seiner natürlich durchscheinenden gelb-beigen Farbe und färbt den anderen Schuh in rot, eine Farbe, die für Wachsmoodelle im 19. Jahrhundert sehr beliebt war.⁷⁰² Goyers Objekte haben etwas Unwirkliches und wollen mehr erzählen als das, was man auf den ersten Blick erfährt. So gehören die Wachs-Schuhe in eine Reihe mit Objekten, die in einem biografischen Zusammenhang mit der Kindheit des Künstlers stehen.

"Most of my sculptures have been memories-remade, recombined and filtered through my current experiences."⁷⁰³

Damit schafft Goyer in seinen nachgebildeten Objekten eine eigene, persönliche Mythologie.⁷⁰⁴ Dazu bedient er sich eines traditionellen Bildhauerverfahrens, das seit dem 16. Jahrhundert für kostbare kleine Statuetten oder Probeentwürfe von später hochwertigen künstlerischen Skulpturen eingesetzt wurde. Er setzt dieses Verfahren für die Darstellung eines Alltagsgegenstandes ein, um damit in der fragilen skulpturalen Präsenz dem gewohnten Umgang mit den Objekten unerwartete Wahrnehmungs- und Funktionsmöglichkeiten entgegenzusetzen.

c) **Vergängliches Material: Hans Peter Adamski**

Kleidungskunstwerke, die aus natürlichen, organischen oder verderblichen Stoffen angefertigt werden, erinnern an den Vanitasgedanken, der sich wie ein roter Faden durch die Kunstgeschichte zieht. Ihnen haftet eine Einmaligkeit an, die nur in Fotografien oder Videoaufzeichnungen festgehalten und auf diese Weise dauerhaft sichergestellt werden kann. Es ist auch möglich, daß der Künstler die entstandenen Fotografien oder Videoaufnahmen als Kunstwerke autorisiert.

⁷⁰¹ Ebd., S. 218.

⁷⁰² Ebd., S. 218.

⁷⁰³ Robert Goyer, in: Karel Schampers: Robert Goyer, in: Katalog Robert Goyer, Rotterdam 1990, S. 31-33, hier 31.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 33.

Der Maler Hans Peter Adamski (*1947) kreierte im Zusammenhang mit einer Aktion der Zeitschrift "Der Stern", die 1984 Künstler unter dem Motto "Künstler machen Mode" zur Teilnahme eingeladen hatte, zwei "Kleider" aus verderblichen Lebensmitteln. Für das erste Kleid bedeckte er die bloße Haut eines Mannequins mit rohen Koteletts.⁷⁰⁵ Die Frau nimmt die Pose einer liegenden Venus ein, wie sie in Gemälden alter Meister erscheint und heutzutage in der Werbung benutzt wird.⁷⁰⁶ Ein weiteres Kleid entstand am Körper einer Frau durch das Arrangement mehrerer hundert silbrig glänzender Fische. Beide Kleiderdrapierungen wurden nur für die Zeit der fotografischen Inszenierung gefertigt.

Entbehrt die 'Kotelettkreation' nicht einer gewissen Ironie, die das magere Figurenideal eines Modells mit einer grotesken Anhäufung von Eßwaren kombiniert, so zeigt das "Fischkleid" eine von weitem verführerisch glänzende Haut, die sich bei näherem Hinsehen in eine Ansammlung schnell verderblicher Fischleiber auflöst (Abb. 23). "Widersprüchliche Empfindungen ziehen mich enorm an",⁷⁰⁷ erklärte der Künstler dementsprechend.

Im 20. Jahrhundert erscheinen verderbliche Lebensmittel in Stilrichtungen, die die reale Lebenswelt in die Kunstwelt integrieren wollen, wie es zum Beispiel die Vertreter des Nouveau Réalisme beabsichtigten. Der Schweizer Künstler Daniel Spoerri etwa fixierte in den 60er Jahren in seinen sogenannten "Fallenbildern" zufällige Tischsituationen mitsamt Geschirr und Speiseresten und präsentierte sie in der vertikalen Form eines Wandbildes.

Im Kontext der Kleidung findet sich die Arbeit mit verderblichen Lebensmitteln, pflanzlichen oder tierischen Stoffen in unerwarteten Zusammenhängen bei den Surrealisten der 20er und 30er Jahre. Beispielhaft waren neue Materialien, die die Surrealisten auf ihrer großen "Internationalen Surrealisten-Ausstellung" 1938 für

⁷⁰⁵ Wenn Künstler ihren Bildern Beine machen, Eine Aktion der Zeitschrift Der Stern, 1984, H. 26, 1984, S. 20-38, hier S. 28.

⁷⁰⁶ Ebd., S. 36.

⁷⁰⁷ Hans Peter Adamski, in: Schneede, Kleider, die der Mode spotten, a.a.O., S. 26.

die Einkleidung ihrer Schaufensterpuppen benutzen, darunter Moos und Schnecken.⁷⁰⁸

Eine wesentliche Voraussetzung für diese Art der Werke ist die Offenheit gegenüber allen Materialien, die für Kunstwerke gebraucht werden können. Für viele der neuen Materialien wurden neue Kriterien an die Skulptur gestellt.⁷⁰⁹ Viele Künstler suchen in ihren Werken Bezüge zu außereuropäischen Kulturen, deren Materialbearbeitung sie zum Vorbild nehmen.⁷¹⁰ Weiterhin muß von der wesentlichen Funktion von Kleidung - der Tragbarkeit - abgesehen werden. Die Materialien sind zumeist in der Handhabung derart problematisch, d.h. sie widersetzen sich einer zusammenfügenden Technik, daß es notwendig ist, sie auf den Körper zu plazieren und dort für einen kurzen Zeitraum der Präsentation und fotografischen Dokumentation zu befestigen. In diesem Zusammenhang wirkt das Medium der Plastik in das Medium der Aktionskunst bzw. der fotografischen Kunst hinein.

d) Plastik: Oliver Herring

'Kleidung' als Kunstwerk präsentiert auch der in Amerika lebende deutsche Künstler Oliver Herring (*1964), der die Exponate seiner Serie *A Flower for Ethyl Eichelberger* aus transparentem Plastikklebeband, metallbedampfter Folie oder Bändern, geschnitten aus Einkaufsstüten herstellte.

Untitled von 1993 zeigt zwei symmetrisch auf dem Boden gegenüberliegende Formen, die an ausgebreitete Mäntel erinnern. Die Oberteile liegen einander zugewandt, die Ärmel sind ausgebreitet. Der Mantelrock ist ebenfalls fächerartig und auf beiden Seiten exakt gleich drapiert. Das sich auf dem billigen Material brechende Licht verleiht dem Objekt einen kostbaren Glanz. Es suggeriert ein Wechselspiel aus zartem Gebilde, optischer Schwere und Transparenz. Dies gilt

⁷⁰⁸ Rotzler, Objekt-Kunst, 1972, S. 70ff.

⁷⁰⁹ Diane Waldman: Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute, Köln 1993, S. 291.

⁷¹⁰ Erika Billeter: Vorwort, in: Dies. (Hrsg.): Soft Art, Die Kunst des weichen Materials, Bern 1981, S. 7-9, hier S. 8.

auch für die anderen Kleidungsobjekte dieser Serie, die ebenfalls zumeist ausgebreitet auf dem Boden liegen oder an der Wand hängen. Tatsächlich sind alle Objekte federleicht.

Den Kleiderobjekten liegt das Körpermaß des Künstlers zugrunde, der sich somit direkt in Beziehung zu seinem Werk und dessen Aussage setzt. Herring selbst war es auch, der in langandauernden Prozessen die Objekte aus den Bändern und Folien strickte oder knüpfte. Ohne Funktionalität liegen die wie Mäntel erscheinenden Objekte da und evozieren die Abwesenheit einer Person oder das Verlassen einer Hülle, vergleichbar mit einer abgestreiften Schlangenhaut.

Der Titel *A Flower for Ethyl Eichelberger* verweist daher auf den Hintergrund der Arbeit. Die Kleidung ist als Sinnbild einer Persönlichkeit zu verstehen - des verstorbenen amerikanischen Schauspielers und Performance-Künstlers Ethyl Eichelberger. Von Mitte der 70er bis zum Anfang der 90er Jahre war Eichelberger in seinen Bühnenstücken durch Verkleidungen in die verschiedensten Rollen weiblicher und männlicher Charaktere geschlüpft. Dabei hatte er die Kleidung als Mittel eingesetzt, zwischen den Geschlechtern hin und her zu wandeln.

"During his performances clothing enabled him to flip-flop between male and female stereotypes until, in the end, those clothes and stereotypes became so transparent that what emerged was only Ethyl the individual. Ethyl Eichelberger wore the Emperor's clothes in reverse."⁷¹¹

Ethyl Eichelberger war an AIDS erkrankt und nahm sich Anfang der 90er Jahre das Leben, bevor die Krankheit ausbrechen konnte.⁷¹² Die Arbeit von Oliver Herring aber ist mehr als ein persönlicher Tribut an einen von ihm bewunderten Künstler. Mit diesem 'Denkmal'⁷¹³ an einen Verstorbenen verbindet er allgemein - neben der AIDS-Thematik - die Erinnerung an Leben und Sterblichkeit,

⁷¹¹ Oliver Herring, in: Katalog *Empty Dress*, New York 1993, S. 40.

⁷¹² Maurice Berger: Ein Denkmal für Ethyl, in: Katalog Oliver Herring, Mannheimer Kunstverein, Mannheim 1993, S. 9-12, hier S. 10.

⁷¹³ Ebd., S.9.

Abwesenheit und Verlust.⁷¹⁴ Die Kleidungsstücke fungieren als biografische Anspielung und verweisen gleichzeitig auf eine gesellschaftliche Thematik - dies sicherlich nicht zuletzt, da Kleidung als soziales Indiz und Bedeutungsträger eng mit dem Menschen verbunden ist.

Das zeitraubende Herstellungsverfahren, das Herring anwendet, impliziert in der ständigen Wiederholung des Strickens den Ablauf der Zeit, als ob er erlebte Ereignisse, die zur Vergangenheit werden, in ein Band oder Objekt der Erinnerung hineinknüpfen will. Somit handelt es sich um das Zusammenfügen von Tatsache, Zitat und Ereignis um ein Monument, das nicht nur auf einen speziellen Menschen verweist, sondern allgemein einen Raum schafft, mit der Krankheit AIDS, Tod und persönlicher Trauer umgehen zu können.⁷¹⁵

Betrachtet man nun die bisher noch nicht abgeschlossene Serie *A Flower for Ethyl Eichelberger*, dann steht Oliver Herring in einer langen Reihe von Künstlern, die 'Kleidung' als Stellvertreter für einen bestimmten Menschen einsetzen. Diese Stellvertreterfunktion von Kleidung geht einher mit dem Verlust ihrer aus dem Alltag bekannten Funktionen. Formal trennt sich die 'Kleidung' von ihrem Träger, auf den sie dennoch als leere Hülle stellvertretend verweist. Sie schließt in ihrer symbolischen Darstellung den menschlichen Körper mit ein.

Eine ähnliche Stellvertreterfunktion hatten sich schon die Künstler der Pop Art zueigen gemacht. Andy Warhol porträtierte in seinen Schuhzeichnungen aus den 60er Jahren bekannte Persönlichkeiten, mit deren Namen er die Darstellungen betitelte. Dagegen handelt es sich in der 'Bademantelserie' aus den 60er Jahren von Jim Dine um Selbstporträts, auf die der Künstler in Untertiteln hinweist.

In den 80er und 90er Jahren treten eine Vielzahl von Kunstwerken auf, die sich gleichfalls der von Herring angesprochenen Thematik der Krankheit AIDS annehmen. Ein ebenfalls aus dem Jahr 1992 stammendes Werk der Künstlerin Millie Wilson mit dem Titel *Trousers (for Tony)*, das in Kapitel 8.2 beschrieben ist, läßt sich in der Personifikationsfunktion der Kleidung und weiteren Aspekten

⁷¹⁴ Ebd., S. 10.

⁷¹⁵ Ebd., S. 11.

mit Herrings Werken aus der Serie *A Flower for Ethyl Eichelberger* durchaus vergleichen. In ihrem Werk erinnert die Künstlerin in Form von Gedenktafeln an einen an AIDS verstorbenen Freund.⁷¹⁶

Außerhalb der Kunst weisen die hier beschriebenen Kleidungskunstwerke Parallelen zu traditionellen und in einigen Kulturen heute noch praktizierten Ritualen rund um die Beerdigung eines Toten auf. Abgesehen von Grabbeigaben, die auch Kleidung einschließen können, werden die Verstorbenen in ihrer von ihnen bevorzugten oder einer von den Hinterbliebenen ausgewählten Kleidung beerdigt, um das Bild der Erinnerung an die lebende Person über den Tod hinaus aufrecht zu erhalten. Insofern beziehen sich Künstler in ihren Werken auf solche Rituale, die der Erinnerung und dem Gedenken eines Menschen dienen.

7.3 Stoff, der wie Kleidung verarbeitet werden kann (Material und Form entsprechen der Kleidung)

Künstler, die Kleidung als Kunstwerke herstellen, bedienen sich nicht selten Materialien, die eine gewisse Ähnlichkeit zu textilen Stoffen aufweisen. So können sie sich sehr nah an der funktionalen Kleidung orientieren und dennoch durch Abweichungen den Betrachter irritieren. Die Ähnlichkeit zu textilen Stoffen besteht vorrangig in der Art der Verarbeitung durch Nähen oder Kleben und ebenso in den textilähnlichen Eigenschaften, die dem Kleidungsobjekt die Möglichkeit der Tragbarkeit zu geben scheinen. Daher bleibt im allgemeinen die bekannte Form der Kleidung erhalten, wie es auch die Reihe aus Kunststoffkleidern *multiple clothing* des Künstlers Stephen Willats veranschaulicht.

Im Gegensatz zu einem rein künstlichen Stoff nimmt Micha Brendel sozusagen das 'Urmaterial des Kleides', in dem er Hautstücke, die er vorher verschiedenen optischen wie auch konservierungstechnischen Verfahren unterzieht, in Hemdenformen zusammennäht,

⁷¹⁶ Genaueres dazu in Kap. 8.2 a).

a) **Haut: Micha Brendel**

Für seinen *Entwurf für eine Überlebensweste* (1995) nähte der Künstler Micha Brendel (*1959) kleine quadratische, gleichgroß zugeschnittene, hellbraune Hautstücke, mit Ösen und Fäden zu einer Form zusammen, die in aller Einfachheit mit Ärmelansatz und Halsausschnitt die Vorderseite eines Hemdes oder, wie der Titel sagt, einer Weste darstellt. Mit den nach außen überhängenden Fäden wurde die Weste in einen Rahmen gespannt, wodurch sie Haltung und Festigkeit erhielt. Ähnlich verhält es sich bei der Arbeit *Modell für einen Hautharnisch* von 1996. Hierfür wurden grün-gefärbte, wiederum gleichgroße, quadratische Hautstücke genommen, die in Form eines Harnischs mit Fäden und Ösen zusammengefügt und in einen Rahmen gespannt wurden. Im oberen Brustbereich setzte der Künstler zwischen die kleinformigen Quadrate zwei größere Quadrate symmetrisch passend nebeneinander.

Die Auswahl des ungewöhnlichen Materials Haut leitet sich aus Brendels langjährigem künstlerischen Schaffen ab. Zwischen 1985 und 1990 gehörte Brendel den "Autoperforationsartisten" an, einer Künstlergruppe, die in Dresden mit ihren provokanten, körperbetonten Performances die Aufmerksamkeit auf sich zog.⁷¹⁷ Die beteiligten Künstler arbeiteten mit "armen" Materialien wie Sand, Öl, Wasser und Körperflüssigkeiten, deren "Energie-potentiale" sie in ihrem Wechselspiel aus Gewalt, Erotik und Tod einsetzten.⁷¹⁸ In den Aktionen um das abstrahierte Ich und die Verfremdung des Körpers wurde der Körper häufig bis zur Schmerzgrenze belastet. Neben seinen Aktionen widmete sich Brendel der Fotografie, Zeichnung und Objektkunst.

Brendels Interesse an organischen Materialien, wie Haut, innere Organe und Knochen brachte ihn Anfang der 90er Jahre dazu, sich mit Tierpräparaten und besonders mit verschiedenen Häuten als Grundlage seiner Kunstwerke

⁷¹⁷ Jappe, Performance, 1993, S. 161.

auseinanderzusetzen. Mit wissenschaftlicher Akribie untersuchte er die konservatorischen Möglichkeiten, die es ihm erlauben sollten, die Materialien für seine Kunstwerke zu nutzen. Die Beschäftigung mit der menschlichen Anatomie und die Entdeckung eines Kettenhemdes, das zum Schutz im Kampf diente, animierten ihn, in Nachahmung einer reduzierten Körperform ein solches 'Urhemd', das Festigkeit, Schutz und gleichzeitig Beweglichkeit garantieren sollte, aus Hautpartikeln in eben solch beweglicher Art zu nähen.⁷¹⁹ Haut und Leder gelten als die erste Kleidung der Krieger und Ritter. Als Panzer und "zweite Haut" gab die Lederhaut vor allem Schutz bei gleichzeitiger Bewegungsfreiheit.⁷²⁰

"Ich gehe immer zum Schlachthof, dort gibt es dann große Plastiktonnen, in denen liegen die Häute nach Tiersorten und Größen getrennt, alles schon gereinigt. Ich prüfe die Qualität und nehme hiervon zwei oder davon 5 Bündel - so wie vielleicht ein Schneider seine Musterstoffe kaufen würde."⁷²¹

Die Arbeit *Modell für einen Hautharnisch* entlehnt ihre Form einer römisch mittelalterlichen Rüstung (Abb. 24). Es handelt sich dabei um einen Brustpanzer in einfachster Form, der den Vergleich mit einem menschlichen Kleidungsstück noch zulässt:

"Die auslösende Idee kam mir durch einen chinesischen Mumienfund. Eine Mumie, die man in einem Sarkophag gefunden hatte, war mit einem Anzug aus kleinen türkis-grünlich schimmernden Jadeplättchen bedeckt, die mit Gold- oder Silberdraht aneinandergeheftet waren."⁷²²

In einem Rahmen festgezurt, zeigt die Präsentation der beiden Modelle die Objekte in ihrer Flächigkeit, wie in einem gerahmten Bild. Es handelt sich eben nicht um ein wirklich tragbares Hemd, sondern es ist lediglich ein Vorder- bzw. Rückenteil, das zur Komplettierung eines tragbaren Kleidungsstücks eines weiteren gleichformatigen Gegenstücks bedürfte. Wie die Form sich auf die einfachste abstrakte Körperhülle reduziert, so bleibt auch die Darstellung auf eine

⁷¹⁸ Christoph Tannert: Wacher Geist, Williges Fleisch, in: Lutz Teutloff (Hrsg.): Das Äusserste Innerst, Micha Brendel, Zwei Serien, Bielefeld 1991, S.5-7, hier S. 5f.

⁷¹⁹ Interview Verf. - Micha Brendel, Berlin 1996.

⁷²⁰ Vgl. Sommer/ Wind: Mode- Die Hüllen des Ich, 1988, S. 63f.

⁷²¹ Interview Verf. - Micha Brendel, Berlin 1996.

flächige Ausführung beschränkt, die den Charakter des Prototyps, einer Urform eines Kleidungsstücks, versinnbildlicht und dieses auf eine zweidimensionale Bildform reduziert.

Tierhaut ist seit Beginn der Bekleidungs geschichte eines der ursprünglichsten Materialien; erst später wurde es durch Stoffe ersetzt. Das Hautkleid des Menschen bildet die erste schützende Hülle.⁷²³ Mit Beginn des Bedeckens und Bekleidens wurden Kleidungsstücke den menschlichen Körperformen nachempfunden. Die Arbeit mit Tierhäuten, das Zuschneiden und Konservieren, beinhaltet eine Morbidität, von der eine schaurig-schöne Faszination für den Betrachter ausgeht. Dieses paradoxe Gefühl von Anziehung und Abstoßung gab in der jüngsten Vergangenheit Anlaß für einige Filme, wie z.B. *Das Schweigen der Lämmer*, in dem sich ein Psychopath aus Haut junger Mädchen ein eigenes Kleid nähen möchte, oder der Film von Peter Greenaway *Die Bettlektüre*, der von einem Buch aus tätowierter Haut handelt.

Kunstrichtungen der 60er Jahre wie z.B. die Arte Povera griffen zu natürlichen und einfachen Materialien. Die bisher für die Kunst relativ unverbrauchten Stoffe entfalteten ihren Reiz in ihrer reduzierten, zurückhaltenden Form und als Auslöser gedanklich-assoziativer Prozesse. Häufig läßt sich der am Material vorgenommene Arbeitsprozeß für den Betrachter nachvollziehen. Ähnliches gilt auch für die beiden Arbeiten von Micha Brendel, der einen natürlichen Stoff auswählte, um den sich viele sinnliche Assoziationsmöglichkeiten ranken, und der daraus eine sehr reduzierte abstrakte Form näht, die an Bekleidung, Schutz und Konservierung erinnert.

⁷²² Ebd.

⁷²³ Der steinzeitliche Mensch brauchte keine zusätzliche Kleidung, da seine Haut und Körperbehaarung eine eigene Wärmeregulierung vornahmen, in: Ingrid Loschek: *Mode, Verführung und Notwendigkeit*, München 1991, S. 18f. Erst der Homo sapiens war nicht mehr uneingeschränkt seiner Umwelt angepaßt, sodaß er über die Feldecke eine Bekleidung entwickelte, Ebd., S. 31f.

b) Tragbare 'Kleidung' aus Kunststoff: Stephen Willats

Die Serie *Multiple Clothing* (1994) des Londoner Künstlers Stephen Willats (*1943) steht mit ihrer aus künstlichem Material gefertigten Kleidung konträr zu der nicht tragbaren und aus natürlichem Stoff bestehenden 'Haut-Kleidung' von Micha Brendel.

Die Serie besteht aus in Plastik gefertigten kurzen Kleidern, Jacken und Mänteln, die durch Accessoires in Form von Hüten und Taschen ergänzt werden. Es sind drei Modellvariationen zu unterscheiden: *Open System*, *New Directions* und *Free Expression*. Bildern gleich, hängen die Kleidungsstücke auf einzelnen Holzbügeln an der Wand.

Das Modell *Open System* besteht aus einem schwarzen Plastikoberteil und 56 weißen Plastikquadraten, auf denen jeweils ein schwarzer Großbuchstabe gedruckt ist. Diese Plastikquadrate können mit Hilfe von Stegen oder Druckknöpfen auf beliebige Weise an das Oberteil angeknüpft werden, sodaß man sich seine eigenen Worte auf den Leib schreiben kann. Zudem bleibt die Möglichkeit, die Funktion bzw. die Form des Kleidungsstückes so zu verändern, daß aus einer Jacke ein Mantel oder ein Kleid entsteht.

Eine Variante dazu bietet das Modell *New Directions*, da sich anstelle der weißen Quadrate farbige gleichgroße Plastikstücke, die jeweils mit einer durchsichtigen, diagonal aufgesetzten Tasche versehen sind, mit Reißverschlüssen an den Oberteilen befestigen lassen. In die durchsichtigen Taschen kann der Träger Wortkarten stecken. Das dritte Modell *Free Expression* bietet die Möglichkeit, auf die an die schwarzen Oberteile angeknüpften weißen Plastikstücke mit Filzstiften zu schreiben oder zu malen. Die dafür vorgesehenen kleinen Stifte und Schwämmchen zum Wegwischen sind an die Oberteile appliziert. Jede der drei Modellvarianten ist zusammen mit einer Anleitung in einem Koffer verpackt erhältlich.⁷²⁴

Die Modelle wurden jeweils in einer Edition von 10 Stück gefertigt und sind theoretisch durchaus tragbar. Aber als Kunstwerke im Besitz von Sammlern oder

Kunstinstitutionen ist davon auszugehen, daß die Funktion des Getragenwerdens dem Aspekt des Sammelns und Bewahrens unterstellt wird und daher kaum zum Einsatz kommt.

Willats wählte bewußt Plastik als ein Material aus, das in seiner industriellen Fertigung dem Design der heutigen Zeit entspricht. Hier ist eine Korrespondenz zur Mode zu sehen, die in den letzten Jahren zunehmend ebensolche glatten Kunststoffe für ihre Modelle einsetzt. Die Besonderheit von Willats Arbeiten besteht in der offensichtlichen Aufforderung zur Kommunikation. Jeder Träger kann individuell von dem Angebot Gebrauch machen, sich mitzuteilen oder auch direkte Antworten zu erhalten. Willats beschäftigt sich in seinen Werken mit den kommunikativen Strategien, die der urbane Mensch für sich und seine gesellschaftliche Verortung entwickelt hat. Insbesondere untersucht er dabei die Ausdrucksformen des Menschen im Versuch, seine Identität und Persönlichkeit zu wahren. 'Kleidung' stellt für jeden Menschen ein Mittel dar, sich in seinem Alltag auszudrücken und mitzuteilen.⁷²⁵ Die freie Wahl der Buchstaben und Wörter versetzt den Träger in die Lage, Aussagen über seine Person oder sein momentanes Befinden zu treffen. Bei dem zuletzt beschriebenen Modell ist ein direkter Austausch zwischen dem Träger und Menschen in seiner Umgebung möglich, da auch diese theoretisch die Möglichkeit haben, mit Stiften auf die Kleidung zu schreiben. Es gehört zu Willats Konzept, sie dazu aufzufordern, sich aus ihren Grenzen und Beschränkungen zu lösen und sich sprachlich und kreativ zu äußern.⁷²⁶

7.3.1 Kleidung und Schrift

Der Zusammenhang von Kleidung und Schrift stellt die Serie *Multiple Clothing* von Willats in eine Reihe mit anderen Kleidungskunstwerken, die dieses

⁷²⁴ Beate Eickhoff: Stephen Willats, *Multiple Clothing*, Galerie Buchholz Köln, in: *Kunstforum International*, 1994, Bd. 126, S. 383-384, hier S. 384.

⁷²⁵ Vgl. Renate Puvogel: Stephen Willats, in: *Artis*, Zeitschrift für neue Kunst, 1994, H. 4, S. 40-45, hier S. 45.

Verhältnis thematisieren. Es handelt sich insbesondere um Werke, die den direkten kommunikativen Aspekt von 'Kleidung' aufgreifen und zum Ausgangspunkt nehmen. Im Gegensatz zu der Arbeit von Millie Wilson *Trousers (for Tony)*, in der die Sprache beinahe vollständig anstelle des "Bildes" rückt, bleibt in den folgenden Werken die Form der Kleidung als 'Bild' erhalten. Die Schrift erscheint auf einem anderen Bildträger - dem Kleidungsstück. Die Sprache als Bild und das Bild als Sprache zu setzen ist ein Vorgehen, das die Konzeptkünstler der 60er Jahre erstmals anwandten. Mit ihren Schriftbildern stellten sie insbesondere die Frage nach den Grenzen der Malerei und der Kunst im allgemeinen.⁷²⁷

Aus einer Vielzahl von Beispielen soll hier nur kurz auf Exponate von Ben Vautier, Ingeborg Lüscher und Jenny Holzer eingegangen werden.

a) Ironie: Ben Vautier

Anlässlich einer 1984 an Künstler gerichteten Einladung des französischen Modeschöpfers Jean-Charles de Castelbajac, ebenfalls Kleidung zu entwerfen, schrieb Ben Vautier (*1935) in seiner bekannt geschwungenen Schreibweise den ironisch gemeinten Satz: "Je suis toute nue en dessous" (dt. "Darunter bin ich völlig nackt") mit weißer Farbe auf ein schwarzes Sackkleid⁷²⁸. Vautier, der in den 60er Jahren zu den Fluxus-Künstlern gehörte, bediente sich hier seines künstlerischen Erkennungszeichens, der Schrift, um diese auf einen neuen Bildträger, diesmal einem Hemdkleid, anzubringen und der Mode mit Ironie entgegenzutreten.

b) Zitat: Ingeborg Lüscher

Die Künstlerin Ingeborg Lüscher (*1936) schrieb auf ihr Werk *Das Hemd* von 1981 ein Zitat von Ida Hofmann. Aus Materialien wie Holzleim, Pergamentpapier

⁷²⁶ Eickhoff, Willats, a.a.O., S. 383.

⁷²⁷ Vgl. Ulrike Lehmann: Ästhetik der Absenz - Ihre Rituale des Verbergens und der Verweigerung, in: Ulrike Lehmann/ Peter Weibel (Hrsg.): Ästhetik der Absenz, Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, München/ Berlin 1994, S. 42-73, hier S. 42.

⁷²⁸ Schneede, Kleider, die der Mode spotten, a.a.O., S. 36.

und Baumwolltüchern entstand die vereinfachte, kreuzförmige Form eines Hemdes, dessen haptische Strukturen die Oberfläche wie eine von Adern und Muskeln durchzogene Haut erscheinen lassen. Der darauf geschriebene Text löst sich erst bei genauerem Hinsehen von seinem Untergrund und ermöglicht es dem Betrachter, ihn zu lesen. Das Zitat ist dem 1905 geschriebenen Buch von Ida Hofmann entnommen: "Wie gelangen wir Frauen zu harmonischen und gesunden Daseinsbedingungen".⁷²⁹

Die Arbeit *Das Hemd* ist ein Beispiel für Lüscher's Verbindung eines experimentellen Materialumgangs mit autobiographischen Zügen.⁷³⁰

c) "Binsenwahrheiten": Jenny Holzer

Jenny Holzer (*1950) brachte der konzeptuelle Umgang mit Sprache dazu, ihre Texte, bei denen es sich im allgemeinen um ideologische oder politische Aussagen handelt, an öffentlichen Plätzen auf Poster oder später auf computergesteuerte Textlaufbänder zu plazieren.⁷³¹ Ebenso ließ sie z.B. Aussprüche der *Truisms-Serie* (dt. *Binsenwahrheiten*) 1982 und 1983 auf T-Shirts drucken. Ein *Truisms-Tee-Shirt* von 1982 zeigt kurze "Binsenwahrheiten" auf der Vorderseite. Auf einer Fotografie mit dem Titel: *Lady Pink New York City* von 1983 ist eine junge Frau zu sehen, die ein ärmelloses helles T-Shirt trägt, auf dem in Großbuchstaben der Satz zu lesen ist: ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE (dt. Machtmißbrauch kommt nicht überraschend) - ebenfalls ein Ausspruch der *Truisms-Serien*.

In der Form eines ironisch gemeinten Ausspruchs, eines Zitats oder einer Serie von 'Binsenwahrheiten' ist allen diesen Werken gemeinsam, daß sie sich der Kleidung als Träger ihrer Text-Botschaften bedienen. Bei Ingeborg Lüscher bleibt die Kleidung als untragbares Kunstobjekt an der Wand eines musealen Rahmens

⁷²⁹ Katalog Ingeborg Lüscher, Wiesbaden, 1993, S. 97f.

⁷³⁰ Christian Huther: Ingeborg Lüscher, in: Kunstforum International, 1993, Bd. 123, S. 358-359, hier S. 358.

verhaftet. Ben Vautier und Jenny Holzer treten aus dem musealen Raum, indem sie ihre Schriftzüge, die sie bisher auch auf andere Objekte oder Untergründe angebracht haben, auf tragbare Kleidungsformen übertragen. Durch die Träger und deren erweitertes Kommunikationsfeld können neue Möglichkeiten der Rezeption und Auseinandersetzung erfahren werden.

Stephen Willats bezieht den Träger in den Kommunikationsprozeß mit ein, da er es nicht bei der alleinigen Ausstellung eines Textes beläßt, sondern darüber hinaus dem Träger die Möglichkeit bietet, ein eigenes Schriftbild zu entwerfen und damit gleichzeitig seine eigene Aussage zu treffen. Das Modell *Free Expression* kann der Träger wie auch seine Umgebung zur Kommunikation nutzen, da die Kleidung wie eine Tafel zu beschreiben und zu säubern ist.

Unterschiede bestehen in den Inhalten der Texte, die entweder eine Aussage des Künstlers, eine Mitteilung des möglichen Kleidungsträgers oder ein Zitat transportieren.

7.3.2 Strickkleidung in der Kunst

a) Rosemarie Trockel

Die Tätigkeit des Strickens ist in der Kunst eine ungewöhnliche, d.h. sie wurde im Laufe der Jahrhunderte weder als Kunstgewerbe und schon gar nicht als Kunst anerkannt. Dennoch greifen Künstler, vorrangig Künstlerinnen, dieses als 'Hausfrauenhandwerk' belächelte Verfahren auf, um es in den Kontext der Kunst zu überführen. Zudem beinhaltet Stricken auch die zeitliche Ausdehnung eines Herstellungsprozesses, der symbolisch gesehen dazu einlädt, die Phantasien und Gedanken mit in die Form zu binden. Neben Strickbildern bietet sich die Herstellung von gestrickter 'Kleidung' in tragbarer oder nicht tragbarer Form an, um einen Kommunikationsprozeß in Gang zu setzen.

⁷³¹ Jean-Christophe Ammann: Introduction, in: Katalog Jenny Holzer, Kunsthalle Basel 1984, S. 7.

Rosemarie Trockel (*1952) wurde mit ihren seit 1985 gefertigten Strickbildern und Strickkleidung einer breiten Öffentlichkeit bekannt. Es handelt sich dabei um Werke, auf denen bekannte Zeichen und Symbole, wie z.B. Hammer und Sichel oder das Wollgütezeichen, seriell zum Muster gestaltet werden. Gleichzeitig entstehen Kleider bzw. Pullover und Mützen, die ebenfalls mit Mustern und Zeichen besetzt sind.

Von 1987 stammt die Arbeit *Endlos* mit zwei überlangen, schwarzen Strickstrümpfen auf ocker-gelbem Grund. Die Grundlage dieses Werkes liegt in einer persönlichen Begebenheit der Künstlerin, die in einem Heim für Nervenranke eine Frau dabei beobachtet hatte, wie sie zwanghaft strickte und dabei alles überlang wurde.⁷³²

Ohne Titel (Schizopullover) heißt eine Arbeit aus dem Jahre 1988, die einen dunklen Strickpullover mit zwei Halsausschnitten darstellt. Eine Fotografie zeigt die Künstlerin zusammen mit der Galeristin Esther Schipper in diesem Pullover. Desweiteren existiert noch ein Strickkleid von 1986, auf dem sich in Höhe der weiblichen Brust zwei eingestrickte Wollgütezeichen befinden.

Zu Mustern angeordnete Zeichen wie Playboyhasen, Plus-Minus oder Hammer und Sichel zieren die sogenannten *Balaklavas* (1986), eine amerikanische Bezeichnung für Kapuzenmützen, bei denen es sich um gestrickte Wollmützen handelt, die in Höhe der Augen durch einen Schlitz geöffnet sind und mit einem engen Bund am Hals abschließen (Abb. 25). Jeder Halsbund ist mit einem Schild versehen, gleich einem Firmenlabel, auf dem Titel, Datierung, Numerierung und Signatur zu lesen sind.

Das von Rosemarie Trockel benutzte Material der Wolle und die Herstellungstechnik des Strickens sind Signifikanten einer weiblichen und handwerklichen Tätigkeit, die in der Kunst einen geringen Stellenwert besitzt. Da Rosemarie Trockel zwar den Entwurf, nicht aber die Ausführung selber übernimmt, sondern die Herstellung der Strickobjekte von einer computergesteuerten Strickmaschine

⁷³² Eva Karcher: Rosemarie Trockel, Sphinx mit Seele und Verstand, in: art. Das Kunstmagazin, 1993, H. 9, S.14-27, hier S. 26.

ausführen läßt⁷³³, schafft sie Distanz zu ihrer Arbeit und überwindet somit die als minderwertig und typisch weiblich angesehene Technik des Strickens.⁷³⁴ Trockel ersetzt die traditionelle Malerei und Bildhauerei mit einer maschinell ausgeführten Stricktechnik.

Gleichzeitig bedient sie sich besetzter Symbole wie z.B. des Playboy-Hasens, des Wollsiegels oder des Hammer-und-Sichel-Zeichens, die in ihrem Arrangement der ständigen Wiederholung wie dekorative Leerformeln erscheinen.

"Wie in den Kleidern und Strickbildern geht es auch hier einerseits um die Entwertung vermeintlich sinnentleerter Symbole, andererseits aber um den Versuch einer Sinngebung auf diesem Weg. Im Zentrum stehen dabei die Signifikanten des Weiblichen, kulturell minderwertiger Materialien und Fertigkeiten wie Wolle und Stricken. Die Serie hat für mich die Aussage - wiederum eine Aussage von vielen möglichen - daß in unserer heutigen schnellebigen Zeit jede Wichtigkeit im Prinzip immer nur in ein Muster paßt."⁷³⁵

Das Hammer und Sichel Zeichen setzte schon Andy Warhol in seinen 1977 entstandenen gleichnamigen Siebdrucken großformatig ins Bild. Durch die Vermarktung und Darstellung in ästhetischer Form verliert dieses politisch bedeutsame Zeichen seine Macht und wird zum trivialen dekorativen Element.⁷³⁶ In ähnlicher Weise, ist auch Trockels Umgang mit solchen Zeichen zu sehen.

Immer wieder kreisen Trockels Werke um soziale und existentielle Themen; insbesondere untersucht sie dabei die Geschichte des Weiblichen und die historische Rolle der Künstlerin.⁷³⁷ Durch ihre Beschäftigung mit Begrenzungen und Bewußtseinseingengungen durch Normen gelangte Trockel zu dem Thema der Einengung des Körpers durch die Kleidung und Mode. Angeregt durch die russischen Avantgardkünstlerin Ljubow Popowa, begann sie sich mit den

⁷³³ Peter Weibel: Vom Ikon zum Logo, in: Katalog Rosemarie Trockel, hrsg. v. Wilfried Dickhoff, Kunsthalle Basel 1988, S. 36-61, hier S. 44.

⁷³⁴ Ebd., S. 37.

⁷³⁵ Rosemarie Trockel, in: Endlich ahnen, nicht nur wissen, Ein Gespräch mit Doris von Drateln, in: Kunstforum International, 1988, Bd. 93, S. 210-217, hier S. 212.

⁷³⁶ Vgl. Henry Geldzahler: Einführung, in: Feldman/ Schellmann, Andy Warhol Prints, 1985, S. VIII-5, hier S. 4.

⁷³⁷ Jean-Christophe Amman: Die Unterwanderungen der Rosemarie Trockel, in: Katalog Rosemarie Trockel, Basel 1988, S. 7-13, hier S. 13.

Funktionen der Kleidung als Hülle, Schutz oder Tarnung auseinanderzusetzen und kam dadurch zur Strickkleidung.⁷³⁸

Peter Weibel spricht davon, daß Trockel dadurch, daß sie aus einem "Gebilde" ein "GeWebe" schafft, zu einer Mischung aus Bild und Kleid gelangte.⁷³⁹ Seiner Meinung nach liegt das Prinzip dieser Kunstwerke in einer zweifachen Abwertung. Zum einen wird das Werk durch die Verwendung eines unkünstlerischen Materials entwertet, das zudem noch durch eine künstlerisch nicht anerkannte Methode verarbeitet wird. Zum anderen findet eine weitere Degradierung statt, indem das klassische Motiv durch ein industrielles Muster ersetzt wird.⁷⁴⁰ Ebenso wie die Kleidung etwas verhüllt oder vorgibt, findet sich die Bedeutung in dem, was man in diesen Werken nicht sieht. Weibel versteht die gestrickten Gebilde von Trockel als Anagramme der Gesellschaft, mit denen sie den Wandel vom Ikon zum Logo darstellt.⁷⁴¹ Die moderne Kommunikation bedient sich größtenteils der Zeichen und Logos. Weibel weist darauf hin, daß die Entwertung der Mittel auf Soziales aufmerksam macht und damit der Diskurs über eine logo-kratische Gesellschaft in Gang gesetzt wird. Gleichzeitig wiederholt sich die verborgene reale Entwertung in der künstlerischen.⁷⁴²

Trockel wendet die als minderwertig betrachtete Technik des Strickens im Hinblick auf eine künstlerische Ausdrucksform an, die sie wiederum ad absurdum führt, da sie die Technik maschinell nachahmen läßt. Vergleiche im Hinblick auf gestrickte Kunstwerke in der Kunstgeschichte lassen sich nicht ohne weiteres feststellen. Es fällt auf, daß es sich doch vorwiegend um Künstlerinnen handelt, die die ehemals als weiblich besetzten Techniken des Webens, Strickens und Nähens in ihrer Kunst aufgreifen. So auch Anne Jud, die ebenfalls in den 80er Jahren das Motiv der amerikanischen Dollarnote per Strickcomputer in eine

⁷³⁸ Karcher, Trockel, a.a.O., S. 26.

⁷³⁹ Weibel, Vom Ikon zum Logo, a.a.O., S. 36f.

⁷⁴⁰ Ebd., S. 41.

⁷⁴¹ Ebd., S. 39f.

⁷⁴² Ebd., S. 46.

tragbare Kleider-, Hosen-, Pullover- und Mützenform stricken lies⁷⁴³ und Irene und Christine Hohenbüchler, deren textilen Arbeiten im folgenden noch einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

In dem Gebrauch eines nicht in Handarbeit hergestellten Objektes, sondern eines maschinell gefertigten Gegenstandes tritt Trockel in die Entwicklungslinie von Duchamp, und in der künstlerischen Aufwertung eines banalen Gegenstandes oder Materials steht sie mit ihren Strickwerken Andy Warhol nah. Ebenso ist die Verwendung öffentlicher Warenlogos eine mit der Konsumkritik der Pop Art vergleichbare Strategie, die in Trockels Werken für die Gegenwart und unter dem Aspekt einer weiblichen Sichtweise aktualisiert wird. Wie Dickhoff feststellt, arbeitet Trockel im Bewußtsein, "daß Kunst sich dabei im Rahmen der Geschichte ihrer Selbstbezüglichkeit (Abstraktion), Selbstreflexion (Duchamp) und Selbstüberwindung (Warhol, Beuys) bewegt."⁷⁴⁴

7.4 Industrielle oder vorgefertigte Kleidung als einzelnes Objekt präsentiert

Seit Marcel Duchamp gehört auch das industriell gefertigte Produkt in den Formenkanon der Kunst. Daher besteht neben dem traditionellen Nachbilden von Kleidungsformen ein weiterer wesentlicher Umgang mit Kleidung in der Plastik darin, daß ein Künstler ein schon produziertes Kleidungsstück auswählt und präsentiert. Gekaufte, gefundene, gesammelte und getragene Kleidungsstücke sind in der modernen Kunst nichts ungewöhnliches mehr.

Die einfachste Form besteht in der alleinigen Präsentation eines solchen Gebrauchsgegenstandes innerhalb eines Kunstraums, wie es die Werke von Rosemarie Trockel und Erwin Wurm zeigen.

⁷⁴³ Schneede, Kleider, die der Mode spotten, a.a.O., S. 28f.

⁷⁴⁴ Wilfried Dickhoff: Rosemarie Trockel; in: Katalog Haut und Hülle, Herne 1996, S. 50.

So präsentierte auch Marcel Duchamp ein industrielles Kleidungsstück als Kunstwerk, als er 1958 eine Weste unter dem Titel *Gilet pour Benjamin Perét* auf einem Kleiderbügel an die Wand hängte⁷⁴⁵. Die Handlung des Künstlers bestand darin, die Kleidung auszuwählen und in den Reflexionsraum des Kunstkontextes zu stellen. Dabei unterlag seine Auswahl den industriellen und wirtschaftlichen Gegebenheiten. Er griff auf modisches bzw. dem Markt zur Verfügung stehendes Material zurück. Viele Künstler machen heute von den Second-Hand-Angeboten Gebrauch, um sich nicht auf eine modische Kleidung beschränken zu müssen. Daher zeigt sich in der Kleidung auch das soziale Umfeld, in dem der Künstler gearbeitet hat. Somit ist das ausgewählte Kleidungsstück ein soziales Lesezeichen für die Zeit und das Entstehungsumfeld des Werkes.

a) **Persönliche Kleidung: Rosemarie Trockel**

Rosemarie Trockel gilt als eine Künstlerin, deren Schaffen nicht auf den ersten Blick einen einheitlichen Stil erkennen läßt. Bei genauerer Betrachtung erschließt sich aber in der scheinbaren Diskontinuität der Arbeiten ihr prozeßhaftes Denken.⁷⁴⁶ Dabei entstanden neben ihren Strickkleidern und Strickbildern ebenfalls Arbeiten im Bereich Plastik und Skulptur.

So setzte Trockel ein Paar braune Halbschuhe nebeneinander auf einen weißen Sockel innerhalb eines Ausstellungsraumes. Der weiße Sockel dient traditionell der Präsentation einer Skulptur im Raum. Das Werk *Ohne Titel* von 1987 zeigt ein Schuhpaar, das nicht durch eine besondere Form oder Farbe auffällt. Noch läßt sich erkennen, ob es sich um Damen- oder Herrenschuhe handelt. Das Paar Schuhe symbolisiert stellvertretend in seiner Einfachheit den Gegenstand Schuh. Als eines ihrer bevorzugten Kleidungsstücke bezeichnet Rosemarie Trockel:

"braune Lederschuhe, flach, einfach geschnitten"⁷⁴⁷

⁷⁴⁵ Erika Billeter: *Soft Art, Die Kunst des weichen Materials*, Bern 1980, S. 52.

⁷⁴⁶ Ammann, *Bewegung im Kopf*, 1993, S. 141.

⁷⁴⁷ Rosemarie Trockel, in: *Fragebogen der Autorin*, 1996.

Da sie auf eine Frage, was Kleidung für Sie allgemein bedeute, antwortete: "Ausdruck der Persönlichkeit"⁷⁴⁸, ist davon auszugehen, daß es sich bei diesem Schuhpaar um eine sehr persönliche Arbeit handelt. Damit erweitert sie die von Duchamp begonnene Linie der Objektpräsentation, bei dem es sich meist nur um unpersönliche Objets trouvés handelte, die erst durch den Titel eine nähere Bedeutung erlangten, um eine persönliche Ausdrucksebene.

b) Erwin Wurm

Der österreichische Künstler Erwin Wurm (*1954) präsentiert in der Reihe seiner vielfältigen Pulloverarbeiten mit *Untitled* einen zusammengelegten, roten Pullover, ebenfalls auf einem weißen Ausstellungssockel. Der Pullover liegt dort, wie er auch in jedem privaten Kleiderschrank oder in einer Verkaufsauslage liegen könnte. Es handelt sich um einen schlichten, maschinell gestrickten Pullover ohne Besonderheiten. Hier wird ein Massenprodukt ausgewählt, das als Stellvertreter die Art des Kleidungsstücks 'Pullover' symbolisiert. Dabei wurden keinerlei Veränderungen an dem Pullover vorgenommen. Allein in der Präsentation in einer Galerie oder einem musealen Raum liegt ein Unterschied zu den Alltagspullovern.

Anders als Duchamp, der mit seinen ausgewählten Gebrauchsgegenständen - seinen Ready-mades - die Kunst und die Aufgabe des Künstlers in Frage stellen wollte, bezieht sich Erwin Wurm mit seinen Pulloverarbeiten auf formale, plastisch orientierte Problemstellungen, um zu einem neuen Verständnis des Begriffs der Skulptur zu gelangen.⁷⁴⁹ Dabei bedient er sich bewußt des Banalen und Alltäglichen, das er zur Unterwanderung von als stabil geltenden Gewißheiten einsetzt. In Wurms Arbeiten werden textile Objekte entfunktionalisiert, wenn auch die Form an Bekanntes und vor allem an menschliche Körper Angepaßtes erinnert. Rainer Fuchs sieht in Wurms Arbeiten "das sich als Skulptur verhüllende

⁷⁴⁸ Ebd.

⁷⁴⁹ Fuchs, Skulpturale Behauptungen, a.a.O., S. 22.

Gewand", welches sich an die Strategien des Verhüllens, Verkleidens und des Konstruierens mittels Kleidung erinnert.⁷⁵⁰

Als Folge seiner Beschäftigung mit der Skulptur als plastischem Prozeß arbeitet Wurm mit Strickpullovern jeglicher Farbe und entwickelt durch eine bestimmten Faltung oder Hängung eine plastische Form, wie das Beispiel *Ohne Titel* (1990) (Abb. 26) zeigt⁷⁵¹. Auch hierbei bevorzugt der Künstler farbige, ohne Verzierungen aus fester Strickwolle gestrickte Pullover, die einer extremen Dehnung und Hängung standhalten. Wurm löst einen Gegenstand aus seiner bekannten Umgebung und gibt ihm eine Gültigkeit in einem anderen Kontext. Vertrautes bleibt erkennbar und erscheint doch in einer fremden und anfangs überraschenden Art und Weise. Die Pullover werden dabei nicht verändert, sondern die vorhandene Materialität, wie hier z.B. die starke Dehnfähigkeit, wird für die Arbeit eingesetzt.

7.4.1 Veränderung der industriellen Kleidung

Im Gegensatz zu der vorherigen Gruppe, in der die industrielle Kleidung allein durch ihren neuen Präsentationsrahmen zum Kunstwerk verändert wird, stehen im folgenden Kleidungskunstwerke im Mittelpunkt, die durch einen Künstler in ihrer Beschaffenheit verändert wurden. Dieser Eingriff kann in Form eines Hinzufügens, Zerschneidens, Wegnehmens, Zusammennähens oder Bemalens bestehen. Die Kleidungsstücke durchlaufen vergleichbare Prozesse, wie sie auch bei der Behandlung der Aktionskunst beschrieben worden sind. Die industriell gefertigte 'Kleidung' dient den Künstlern als grundlegendes Kunstmittel, welches sie mit Hilfe von Eingriffen einer Veränderung unterziehen. Christiane Möbus appliziert in aufwendiger Kleinarbeit Perlen und Blätter auf Mäntel, die sie von ihr bekannten Personen aufbewahrt hat. Andreas Exner dagegen bedient sich unifarbener, in der Form sehr schlichter Kleidungsstücke, deren Öffnungen er mit Stoffstücken zunäht.

⁷⁵⁰ Ebd., S. 24.

a) **Veränderung durch Hinzufügen: Christiane Möbus**

In den Mantelarbeiten von Christiane Möbus läßt sich ihre Herangehensweise an künstlerische Formen und Objekte ablesen: in einem langen Prozeß der Annäherung und Aneignung kommt es dabei zu sinnbildhaften und häufig poetischen Darstellungen einer persönlichen Dingwelt.⁷⁵²

Annathea, wo ist Dein Cowboyhut? ist der Titel der ersten, 1973/74 entstandenen Mantelarbeit der Künstlerin Christiane Möbus (*1947), der weitere folgten. Ein dicker, grauer zweireihiger Wollmantel hängt auf einem Holzbügel an der Wand. Vom äußeren Kragenansatz fallen über den gesamten oberen Mantelbereich die dicht applizierten, farbigen Perlenreihen. In regenbogenartiger Farbnuancierung wechseln daher rotfarbige Perlenstränge im vorderen Teil in orange- und gelbfarbene Stränge über der rechten Mantelschulter, während auf dem Rückenteil weiße Perlen zu sehen sind, die ihrerseits wiederum auf der linken Schulterseite von einem zarten Blau in ein kräftigeres Blau und zur Vorderseite hin in ein lilafarbenes Perlenensemble münden. Auf der rechten vorderen Mantelseite steht am unteren Rand der Titel ebenfalls in Perlen aufgenäht zu lesen. Der Mantel ist in seinem Schnitt und seiner Farbigkeit zeitlos, d.h. nicht eindeutig einer bestimmten Mode und Zeit zuzuordnen.

Die ein Jahr später (1974) entstandene Mantelarbeit *ohne Wind und ohne Worte* zeigt einen alten grau-grünen Mantel, ebenfalls auf einen Holzbügel gehängt, dessen gesamtes Vorderteil, außer Kragen und Ärmeln, mit braunen Laubblättern bedeckt ist. Auf dem rechten Mantelarm ist vom unteren Ärmelansatz zur Schulter hin der Titel der Arbeit mit weißem Garn aufgestickt.

1978 entstand die Arbeit *Die Kreuzmäntel*: Zwei schwarze Mäntel hängen nebeneinander in kurzer Entfernung von der Wand auf Holzbügeln, so daß man

⁷⁵¹ Roland Wäspe: Pullover als plastischer Prozeß, in: Katalog Erwin Wurm, Wien 1994, S. 35-40, hier S. 36.

⁷⁵² Vgl. Reinhold Happel: Auf dem Rücken der Tiere, in: Katalog Christiane Möbus, Kunstverein Braunschweig 1994, S. 7-10, hier S. 7f.

an der dahinterliegenden Wand die beiden sich diagonal kreuzenden, mit schwarzer Gouache aufgemalten Linien sehen kann. Die Vorderseite der Mäntel ist mit weißer Gouachefarbe jeweils von der Schulter bis zum Mantelsaum mit zwei weißen Linien diagonal durchkreuzt, die sich in der Mitte des Mantels schneiden. Der Titel steht seitlich, in Höhe der Mantelsäume, mit schwarzer Schrift auf die Wand geschrieben.

Einen ersten Abschluß findet die Mantelreihe mit der Arbeit von 1980, *mezzogiorno*, bei der ein Staubmantel rundherum mit weißen Perlenreihen besetzt ist, die vom Kragen bis zur Taille reichen.

Eine mögliche Annäherung an die Arbeiten von Christiane Möbus kann über ihre Auswahl der Objekte und deren Material erfolgen. Es handelt sich um alltägliche Dinge, im Falle der Mäntel um gebrauchte, mit einer Geschichte behaftete Gegenstände, die mit einem Material anderer Herkunft und Stofflichkeit, hier mit Perlen und Faden oder Blättern, kombiniert werden. Der Prozeß der Annäherung beginnt mit dem Sammeln des Materials:

"Ich habe die (Mäntel, Y.S.) aber vorher schon gesammelt, weil ich wußte, ich wollte etwas damit machen"⁷⁵³

Die Mäntel verkörpern stellvertretend eine Geschichte. Zusammen mit den applizierten Perlschnüren oder Blättern erhalten sie eine bisher unbekanntere Sinnlichkeit und lenken assoziativ den Blick des Betrachters auf diese Geschichten hin.⁷⁵⁴ Es tritt ein Dialog ein zwischen dem plastischen Objekt, den verschiedenen Materialien und den miteingebrachten Geschichten.⁷⁵⁵ Kindheitserinnerungen und Erfahrungen, die sie auf ihren Reisen mit der handwerklichen Kultur der Navaho Indianer gemacht hatte, dienten der Künstlerin als Anregung.⁷⁵⁶ Diese Aspekte, sind jedoch nicht als verbindliche Vorgaben für den Betrachter zu verstehen,

⁷⁵³ Interview Verf. - Christiane Möbus, Hannover 1997.

⁷⁵⁴ Thomas Strauss: Plastiken der anonymen Erfahrung, in: Katalog Christiane Möbus, Plastiken, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1980/ 1981, S.7-9, hier S. 8.

⁷⁵⁵ Erich Franz: Gestaltung von Abwesenheit, in: Katalog Christiane Möbus bei den sieben Zwergen, Städtische Galerie am Markt Schwäbisch Hall 1990/ 1991, S. 9-15, hier S. 14.

sondern dienen der Künstlerin als auslösendes Moment und erklären die Motivation ihrer Arbeiten.

Der Begriff der Plastik ist hier durchaus angebracht - zeigt sich in den Werken von Möbus doch die Vielfalt der Stoff- und Werkmaterialien einer plastischen Arbeit.⁷⁵⁷

"[...] natürlich ist ein Kleidungsstück schon etwas wie eine Trennung zwischen außen und innen. Es bildet eben einen Raum und der Raum wird nach außen hin charakterisiert durch die Oberfläche des Kleidungsstückes. [...] ja es ist eine Skulptur und ist in einem solchen Falle auch ein Bildnis, also ein Bildnis von einem Menschen, auch wenn der Mensch abwesend ist und das spielt ja eine große Rolle bei den Mantelstücken - daß der Mensch eben nicht da ist."⁷⁵⁸

Die Mäntel implizieren plastische Erzählungen. Gegensätzliches bringt die Künstlerin in einen scheinbar realen Zusammenhang. Dabei bedient sie sich einer formalen Disziplin und läßt auch klassische Gesetze vom Verhältnis zwischen Raum und Körper nicht außer acht.⁷⁵⁹ In dieser Darstellung einer formalen Klarheit von Dingen, die scheinbar unvereinbar sind, erkennt man eine Nähe zu Magrittes Gemälden, in denen es der Künstler ebenfalls geschafft hat, Fremdartiges wie selbstverständlich zusammen zu bringen.⁷⁶⁰

Der Titel gehört als wichtiger Teil und Wegweiser bei Möbus fest zur Darstellung. Bei den Mänteln handelt es sich um sehr persönliche Zeugnisse aus dem engsten Umfeld der Künstlerin; fast immer steht hinter der objekthaften Plastik eine existentielle Fragestellung. Niemals allerdings erhält man eine endgültige Deutung ihrer Plastiken, dagegen spricht das Prinzip der Irritation. Die Mäntel verhüllen ihre Geschichte in sich und stehen in direktem Zusammenhang mit dem abwesenden Körper bzw. ehemaligen Träger.

⁷⁵⁶ Interview Verf. - Möbus, a.a.O.

⁷⁵⁷ Strauss, Plastiken der anonymen Erfahrung, a.a.O., S. 8f.

⁷⁵⁸ Interview Verf. - Möbus, a.a.O.

⁷⁵⁹ Lothar Romain: Über Christiane Möbus, in: Katalog Christiane Möbus, Plastiken, Duisburg 1980/ 1981, S. 10-15, hier S. 13.

⁷⁶⁰ Ebd., S. 13.

Kaum bekannt ist z.B., daß es sich bei dem Mantel der Arbeit *ohne Wind und ohne Worte* um einen Arbeitsdienstmantel handelt, den die Schwester der Künstlerin während der Zeit des Nationalsozialismus getragen hatte und der nach dem Krieg noch von ihrer Mutter verwendet wurde.⁷⁶¹ Durch die aufgenähten Buchenblätter wird der Mantel vor diesem Hintergrund zu einem Sinnbild, beinahe Mahnmal eines deutschen Zeitabschnitts.

In ihrer plastischen Präsenz verbinden sich in ihren Werken die ihnen inwohnende Geschichte des Benutzt-Seins mit der Erinnerung, und zusammen schaffen sie eine Projektionsfläche für neue Assoziationsketten bei dem Betrachter. Die Präsenz der Objekte macht die Absenz ihrer Zweckhaftigkeit und Geschichte deutlich.⁷⁶² Der Mantel ist Kunstwerk geworden und nicht mehr anziehbar.⁷⁶³

Die Kreuzmäntel, ein Objektpaar, das aus "der monologischen Situation eine dialogische macht"⁷⁶⁴ sind Gehröcke aus den 20er Jahren, die die Künstlerin auf einem Dachboden fand.⁷⁶⁵ Die Träger sind weniger von Bedeutung: hier stehen die sich nachfolgend erschließende Kreuzsymbolik und eventuell zu interpretierende Todesthematik im Zentrum des Interesses.

Bei den Mänteln, die mit Perlenschnüren oder mit Blättern besetzt sind, spielt der Aspekt des Handwerklichen eine besondere Rolle. Die Künstlerin nimmt sich die Zeit, in einem mühsamen Prozeß die kleinteiligen Perlen oder fragilen Blätter auf die Mäntel zu applizieren. Ähnlich wie es schon in den Folienmänteln von Oliver Herring und den Grasmänteln von Nikolaus Lang zum Ausdruck kam, bietet der lange handwerkliche Prozeß die Möglichkeit, den Zeitfaktor bzw. die Geschichtlichkeit deutlich werden zu lassen.

⁷⁶¹ Interview Verf. - Möbus, a.a.O.

⁷⁶² Franz, Gestaltung von Abwesenheit, a.a.O., S. 12.

⁷⁶³ Romain, Über Christiane Möbus, a.a.O., S. 11.

⁷⁶⁴ Timm Ulrichs: Wie im Schläfe: Christiane Möbus, in: Katalog Christiane Möbus, Plastiken, Duisburg 1980/ 1981, S. 17-21, hier S. 18.

"Es sagen ja oft Leute, ich könnte das doch einem Schneiderbetrieb geben, aber das geht insofern nicht, weil man nicht diese ganzen Gedanken mit hineinarbeiten kann. [...] es ist eine Handschrift, die man da reinlegt."⁷⁶⁶

Somit stehen diese handwerklich aufwendigen, sehr persönlichen Arbeiten im Gegensatz zu den Werken z.B. einer Rosemarie Trockel, die durch den Einsatz von Maschinen bewußt eine Distanz zu dem Herstellungsprozeß erzeugen will, oder von Erwin Wurm, der das industrielle Kleidungsstück als eine Stereotype, ohne persönliche Aspekte, präsentiert.

b) Kleidung als erweiterte Malerei: Andreas Exner

Der Künstler Andreas Exner (*1962) wählt für seine Arbeitsreihe, die er seit 1990 fortführt, schlichte, gebrauchte, meist unifarbene Röcke, Hosen und Jacken aus, die er an deren für den Rumpf und die Gliedmaßen vorgesehenen Öffnungen mit einem ähnlich farbigen Stoff zunäht. Bei den wenig charakteristischen Kleidungsstücken handelt es sich um altmodisch wirkende Formen, deren Farben nicht leuchtend, sondern in gebrochenen Tönen gehalten sind. Die Hosen, Röcke oder Jacken sind wie ein Bild mit zwei Nägeln an der Wand angebracht. Durch die Art der Hängung entfalten sie eine skulpturale Qualität. *Die blaue Trainingsjacke* (1990) hängt an den äußeren Spitzen des Kragens von der Wand herab. Die Innenseite ist nach außen gekehrt und für den Betrachter sichtbar. Die Ärmel sind mit einem hellblauen Nikistoff verschlossen. Einem *Braunen plissierten Faltenrock* nähte der Künstler den Bund mit einem hellbraunen Leinenstoff zu (Abb. 27). Die Titel der Werke beschreiben lediglich das Kleidungsstück.

An der Wand entwickeln sich Exners Arbeiten zu körperhaften Objekten, deren ursprüngliche Funktion nun vollständig negiert ist. Dabei kombiniert der Künstler einen alten, benutzten, erinnerungsträchtigen Gegenstand mit einem neuen,

⁷⁶⁵ Interview Verf. - Möbus, a.a.O.

⁷⁶⁶ Ebd.

unbenutzten Stoff, der an seiner neuen Stelle fremd anmutet und den Gegenstand zum skulpturalen und damit zweckfreien Ding im Raum werden läßt.

"... wichtig ist, daß die Sachen eine Geschichte haben, es sind ja gebrauchte Sachen, und als Gegensatz ist der Stoff, den ich einnähe, immer neu."⁷⁶⁷

Die Qualitäten eines banalen Gegenstandes, die für Duchamp eine Rolle spielten, sind für Exner unwichtig geworden. Indem er Wert legt auf Farbe, Stofflichkeit und Verarbeitung, schlägt er einen Weg ein, der ihn in den Diskurs um die erweiterte Malerei einbettet, wie ihn z.B. Künstler wie Blinky Palermo und Elsworth Kelly führten.⁷⁶⁸

"Ich nähe den Rock auch nicht im Sitzen, sondern ich mache das an der Wand, so wie ich ein Bild male."⁷⁶⁹

Blinky Palermos Stoffbilder waren in den 60er Jahren aus der Absicht entstanden, die Malerei von ihrem Illusionismus und ihrem gestisch, subjektiven Impetus zu befreien. In seinen Stoffbildern wollte er die Einheit von Farbe und Form des Bildträgers schaffen, d.h. Bild und Objekt zur Deckung bringen.⁷⁷⁰ Ähnliches findet man bei den Arbeiten der Amerikaner Frank Stella und Elsworth Kelly. Exner führt diesen Diskurs um die Rematerialisierung der monochromen Malerei fort. Er setzt die Farbe mit dem Bildträger, also der Kleidung, gleich. Daher ist die Verhüllung von Bildrahmen oder Bildmaterial, wie sie Palermo unternahm, hinfällig geworden. Weiterhin vermeidet Exner eine ganze Reihe von Entscheidungen, die er durch seine Auswahl eines vorgefertigten Massenproduktes als vorgegeben und nicht als subjektiv einsetzt.

Gleichzeitig zu diesen Überlegungen, die die Arbeiten von Exner in den Diskurs der Malerei einreihen, bleiben Assoziationen, die Kleidung aus ihrem vorherigen Kontext mitbringt, bestehen. Trotz skulpturaler und malerischer Wirkung läßt die

⁷⁶⁷ Interview Verf. - Andreas Exner, Frankfurt a.M. 1996.

⁷⁶⁸ Ulrich Loock: Über Andreas Exner, Hose, Rock, Jacke, Malerei, in: artist, Kunstmagazin, 1996, H. 26, S. 4-7, hier S. 6f.

⁷⁶⁹ Interview Verf. - Exner, a.a.O.

⁷⁷⁰ Vgl. Max Wechsler: Blinky Palermo oder die Entgrenzung in der Beschränkung, in: Katalog Blinky Palermo, Museum der bildenden Künste Leipzig 1993, S. 18.

Form auf einen ehemaligen Träger schließen. Durch die Schließung der Öffnungen innerhalb der Kleidung wird die Abwesenheit des Körpers und des Menschen betont. Mit seiner Darstellung der Kleidung als Stellvertreter für den nicht anwesenden Menschen gesellt sich Exner zu einer Reihe von Künstlern, die sich in ihren Kleiderkunstwerken die soziale Bedeutung und enge Verbundenheit der Kleidung mit dem menschlichen Körper zunutze machen, um Kleidung als Kunstmittel einzusetzen.

7.4.2 Kleidung als Bildträger

Kleidung als Bildträger meint eine Gruppe von Kleidungskunstwerken, bei denen die Leinwand durch die Kleidung, die fortan als Bildträger fungiert, ersetzt wird. Zumeist dient ein uni-farbenes Kleidungsstück als Untergrund für die vom Künstler gemalten Bildinhalte. Gleichwohl ist eine Unterscheidung zu treffen zwischen der vorgefertigten, neutralen Kleidung, die nachträglich zum Bildträger wird, und jener Kleidung, die direkt zusammen mit dem vom Künstler entworfenen 'Design' produziert wird. Ein Künstler, der sämtliche Gegenstände und Untergründe mit seinen Malereien überzogen hatte, war Keith Haring. Seine Motive, die er zuerst als Graffiti gemalt hatte, übertrug er auch auf T-Shirts. Damit gingen die Motive von Haring in die Textilproduktion und wurden zur Massenware. "Ich mag Kunst, die herumläuft [...]" äußerte sich Haring dementsprechend.⁷⁷¹

Wie schon an anderer Stelle erwähnt, bemalte Ben Vautier ein schwarzes Sackkleid mit einem weißen Schriftzug, und auch Jenny Holzer ließ ihre Texte auf T-Shirts drucken.⁷⁷² An diesen beiden Beispielen zeigt sich der fundamentale Unterschied im Umgang zweier Künstler mit der Kleidung. Einmal bedienen sich die Künstler des wirtschaftlichen Modus der Mode, wie es Ben Vautier in seinem Entwurf für die Modenschau von Jean-Charles de Castelbajac handhabte. Dagegen fällt die Herstellung eines T-Shirts von Jenny Holzer, das im Rahmen

⁷⁷¹ Wenn Künstler ihren Bildern Beine machen, Eine Aktion der Zeitschrift Stern, a.a.O., S. 36.

einer Kunstaktion zu sehen war, eindeutig allein in das Kunstsystem, das sich, wie noch im III. Kapitel dieser Arbeit gezeigt wird, dem wirtschaftlichen Modus von Angebot und Nachfrage und Geldzahlungen gegenüber abgrenzt und verschließt.

Aus dieser Sicht lassen sich auch die nach Künstlerentwürfen in Produktion gegangenen Kleidungsstücke, wie sie in jüngster Zeit immer wieder, vor allem in den Museumsshops, angeboten werden, zum Kunstmarkt und damit zur Wirtschaft zählen, die eindeutig anderen Kriterien unterworfen ist als die Kunst. Die Tragbarkeit des Kleidungskunstwerkes ist in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung. Während die T-Shirts und Krawatten der Museumsgeschäfte durchaus tragbar sind und die Auflagen so hoch liegen, daß der Wert eines einzelnen Stückes einem alltäglichen Kleidungsstück vergleichbar ist, liegt der Wert eines Kleidungsstücks, daß als Original von Künstlerhand bemalt oder hergestellt wurde, weitaus höher. Aus Angst vor Beschädigung wird von der Tragbarkeit zumeist Abstand genommen, wie auch der Künstler Stefan Szczesny versicherte, der im folgenden vorgestellt wird. Das künstlerische Objekt wird durch seine Originalität zur Wertanlage und zum Sammelobjekt, das seine ursprüngliche Funktion des Getragenwerdens einbüßt. Ähnlich verhält es sich mit Auftragsarbeiten, die Modefirmen wie Bogner und van Laack an Künstler vergeben. Hier zeigt sich, daß das Kunstsystem durchaus in das Wirtschaftssystem integriert sein kann bzw. eine Wechselbeziehung bestehen kann.

a) Bemalung von Designermode: Stefan Szczesny

Unter dem Motto *Kunst und Mode im Dialog* bemalte der Kölner Maler Stefan Szczesny (*1951) Anfang 1996 einige Modelle der Münchener Modedesignerin Doris Hartwich mit seinen aus der Malerei bekannten Motiven. Es entstanden einzelne Kunststücke, so eine Weste, deren Futter Szczesny bemalte, ein Mantel, ein Hemd und eine Jacke. Diese signierten und datierten Einzelwerke wurden auf

⁷⁷² Siehe Kap. 7.3.1 a) und c)

einer Auktion für "Life Aid" im April 1996 versteigert. Die Möglichkeit des Getragenwerdens relativiert sich, da es sich nun um originale Kunstobjekte mit einem hohen Sammlerwert handelt. Ein anderer Grund mag auch in der exzentrischen Optik der bemalten Kleidungsstücke zu sehen sein.

Ein ehemals im Modekontext entstandenes Kleidungsstück, das einer bestimmten Käuferschicht zugänglich war, wurde durch die einmalige künstlerische Gestaltung zu einem Kunstobjekt, das gerade ähnlich einer Plastik präsentiert werden kann. Hier treffen die beiden der Wirtschaft angehörenden Bereiche des Kunstmarktes und des Modemarktes aufeinander. Eine prinzipiell tragbare funktionsfähige Kleidung wird durch Bemalung in eine Plastik verwandelt, und verliert damit ihre ursprünglich vorgesehene Funktion.

b) Aufträge an Künstler: Die Modefirmen Bogner und van Laack

Die in den letzten Jahren häufige Zusammenarbeit von Mode und Kunst ist in den meisten Fällen auf die Initiative von Modefirmen zurückzuführen, die die Künstler zu einer Zusammenarbeit animierten - so geschehen 1984, als das Modehaus Willy Bogner aus München Künstler einlud, ihre neutralen Skioveralls in farbige Kunstwerke zu verwandeln. Auch Erika Hoffmann-Koenige, ehemalige Chefin der Modefirma van Laack, forderte Künstler dazu auf, für eine private Aktion einen Beitrag zum Thema Kleid zu kreieren. Bei dieser Aktion, die in dem Katalog "50 Kleider?" dokumentiert wurde, entstanden neben vielen anderen Kleidungsentwürfen und Objekten Arbeiten von Lili Fischer und Marcel Broodthaers, die die Hemden von van Laack bemalten. Das Fragezeichen des Titels sollte das Thema Kleid oder Kunst nochmals zur Diskussion stellen.

Eine andere Form der Zusammenarbeit zwischen Künstler und Wirtschaft entstand durch den Kunstvermittler Thomas Müller in Krefeld, der seinen Wohnsitz in der ehemaligen Seidenweberstadt zum Anlaß nahm, Krawatten von Künstlern designen zu lassen und diese in limitierter Auflage in Produktion zu geben. Jede Krawatte ist signiert und nummeriert. An diesem Projekt, welches

immer noch existiert, beteiligten sich bisher u.a. Alfons Hüppi, Fritz Schwegler, Jörg Immendorf, Ulrich Erben, Georg Ettl und Rosemarie Trockel.

Mittlerweile entstehen für die Museumsshops in aller Welt solche Arbeiten von Künstlern - eine Form, die aus dem Multiple entstand und in Kunstkreisen nicht unumstritten ist, da sie Fragen nach Grenzen zwischen Kunst, Handwerk und Design aufwirft. Ebenso geben sich Wirtschaft und Kunst hier die Hand. Die Schwierigkeit, die Grenzen zwischen Originalität und Reproduktion im Kunstkontext festzulegen, wird in der Publikation der gleichnamigen Ausstellung von Felix Zdenek: "Das Jahrhundert des Multiple, Von Duchamp bis zur Gegenwart" von 1994 erörtert.⁷⁷³

Jene Künstler, die sich mit Modeunternehmen zusammenschließen, sehen ihre Arbeit häufig als eine Grenzüberschreitung der Kunst an, welche auf vergleichbare Vorstellungen der Reformbewegungen und der künstlerischen Avantgarde verweist, die eine Rückbesinnung auf eine mittelalterliche Vorstellung der Einheit von Kunst und Leben praktizieren wollten. Gleichfalls werden Vergleiche mit den Künstlern der Renaissance angestellt, der in alle Lebensbereiche eingebunden war:

"Ich denke, daß dem Künstler nicht nur der ästhetische Anspruch gehört, daß er eben aus seinen Erfahrungen bis in den Alltag hinein in allen ästhetischen Fragen was zu sagen hat. Im Sinne eines Gesamtkunstwerkes, wie das in der Renaissance war, [...] Künstler haben ja alles beeinflußt, von der Stadtarchitektur bis zum ästhetischen Alltag und auch was die Fürsten getragen haben."⁷⁷⁴

Die hier genannten Künstler bedienen sich einer vorgefertigten Kleidungsform, die sie mit ihren Motiven und Farben gestalten und damit im Grunde statt einer Leinwand als Bildträger nutzen. Dies macht den Sprung aus dem räumlich begrenzten Ausstellungsraum möglich, da Kleidung als alltäglicher Gebrauchsgegenstand ein breiteres Publikum anspricht, auch wenn sie sich nach

⁷⁷³ Felix Zdenek (Hrsg.): Das Jahrhundert des Multiple, Von Duchamp bis zur Gegenwart, Deichtorhallen Hamburg 1994.

⁷⁷⁴ Interview Verf. - Stefan Szczesny, Köln 1996.

der öffentlichen Präsentation, eventuell in Form einer Modenschau, wie im Falle von Szczesny, als Kunst- und Sammlerobjekt wieder der öffentlichen Betrachtung entzieht.

Wenn Künstler wie Stefan Szczesny auch auf die Idee des Gesamtkunstwerkes verweisen, so läßt sich doch feststellen, daß sich durch die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert gezeigt hat, daß der künstlerische Reformgedanke einer Einheit von Kunst und Leben gescheitert ist und darin ein Zeichen dafür gesehen werden kann, daß sich die Kunst mittlerweile in einer solchen Form ausdifferenziert hat, daß der Kunstmarkt als ein Teil des Wirtschaftssystems angesehen werden muß.

8. Kleidung in der Installation und im Environment

Die Grenzen zwischen einem als Skulptur konzipierten Objekt und jenen Objekten, die innerhalb einer Installation zusammengefügt werden, sind häufig schwer zu ziehen. So gibt es Kunstwerke, die für sich allein stehen und ebenso an anderer Stelle im Zusammenhang einer Rauminstallation oder eines Environments in Erscheinung treten können. Dies gilt insbesondere für Werkgruppen, deren Arrangements zumeist vom Künstler variabel gehandhabt werden. Dagegen sind andere Werke nur für eine dieser Möglichkeiten gedacht.

Der Begriff der Installation subsumiert spezielle Ausformungen wie z.B. Assemblage, Akkumulation und Environment. Unter einer Installation wird das Zusammenfügen oder Montieren von verschiedenen Objekten zu einem raumgreifenden Arrangement verstanden. Erstmals wurde der Begriff von Jean Dubuffet für ein dreidimensional erweitertes Gemälde benutzt. Bei diesem Werk handelt es sich um eine Ausweitung des Tafelbildes in eine raumplastische Konzeption.

Die Begriffe der Objektkunst, Assemblage, Arrangement sowie Akkumulation sind ebenfalls häufig problematisch in der Abgrenzung - ein deutliches Zeichen,

daß vor allem seit den 60er Jahren die Gattungsgrenzen der einzelnen Kunstmedien aufbrachen und es zu neuen Mischformen kam.⁷⁷⁵

Eine besondere Form der Installation stellt das Environment dar. 'Environment' bedeutet Umfeld bzw. Milieu. Der Begriff tauchte erstmals in der Bezeichnung für die räumlichen Relikte eines Happenings in den 60er Jahren auf, den "eingefrorenen Happenings". Das Environment bietet dem Betrachter eine begehbare Raumsituation, die ihn involviert und ihm somit eine neue Art der Erfahrung und Aneignung des Kunstwerks ermöglicht.

Auch die Installation kann sich auf Marcel Duchamp als den 'Urvater' der Objektkunst berufen. Erste Rauminstallationen entstanden im Dadaismus, etwa auf der 1920 in Berlin stattfindenden Dada-Messe, und nachfolgend vor allem in der surrealistischen Kunst, etwa auf der Großen Internationalen Surrealistenausstellung 1938 in Paris, wo die gesamten Räumlichkeiten mit den darin befindlichen Objekten zum Kunstwerk erklärt wurden.⁷⁷⁶ Auf dieser Surrealistenausstellung waren auch die ersten Kleidungsobjekte und Installationen zu sehen, darunter die *Aphrodisische Jacke* von Salvador Dali und die aus Fundstücken drapierten Kleidungen der Schaufensterpuppen.⁷⁷⁷ Einen großen Einfluß auf die Entwicklung der Assemblage- und Environmentkunst übte Kurt Schwitters aus. Der dem Dadaismus nahestehende Künstler begann 1924 mit seinem ersten Merz-Bau, den er aus den verschiedensten gesammelten Materialien und Objekten innerhalb seiner Hannoveraner Wohnung über zwei Stockwerke zu einem Höhlenraum zusammenbaute.⁷⁷⁸ Diese Vorstufen der Installation wurden in den 60er Jahren von Vertretern des Nouveau Réalisme, des Happenings und der Pop Art im Zuge ihrer erneuten Forderung nach einer Einheit von Kunst und Leben aufgegriffen und durch die Integration von

⁷⁷⁵ Kultermann, *Leben und Kunst*, 1970, S. 77.

⁷⁷⁶ Willy Rotzler: *Objekt-Kunst. Von Duchamp bis Kienholz*, Köln 1972, S. 68ff.

⁷⁷⁷ Arturo Schwarz (Hrsg.): *Die Surrealisten*, Katalog Kunsthalle Frankfurt a.M., Frankfurt 1989, S. 401

⁷⁷⁸ Insgesamt baute Schwitters drei große Merz-Bauten. Die Flucht vor den Nationalsozialisten verschlug ihn nach Norwegen und England, wo er jeweils einen neuen Merz-Bau begann, vgl. Rotzler, *Objekt-Kunst*, 1972, S. 42ff.

Gebrauchsgegenständen erweitert.⁷⁷⁹ Als Antwort auf das Informel und den Abstrakten Expressionismus entstand so eine Rückkehr zum Figürlichen und Alltäglichen. Die Nouveau Réalistes, darunter Arman, Daniel Spoerri und César, sammelten Abfallprodukte und stellten sie als ironisch gemeinte und abstrus erscheinende Dingmontagen aus. Arman fügte für seine Akkumulationen u.a. Lackstiefel, Fliegen oder Handschuhe in Objektkästen zusammen.⁷⁸⁰

Die Form des Environments initiierten die Vertreter des Happenings, die in ihren Aktionen danach strebten, die Grenzen von Kunst und Wirklichkeit aufzuheben und nach einer Aktion dazu übergingen, die zurückgebliebenen Dinge in einem begehbaren Ausstellungsraum zu arrangieren. Künstler wie Edward Kienholz oder Joseph Beuys benutzten die Objekte zur Gesellschaftskritik. Die Künstler der Arte Povera setzten ihre "ärmlichen" Materialien, darunter auch Kleidung, in absurde und sinnlich erfahrbare Zusammenhänge.⁷⁸¹ Im Laufe des 20. Jahrhunderts wird die Entwicklung der Installation und des Environments durch die verschiedensten Künstler bis heute in unterschiedlicher Intensität fortgeführt. Der Vielseitigkeit des Ausdrucks sind keine Grenzen mehr gesetzt. Jedes Objekt kann dabei zur Kunst avancieren. Die Gegenstände sprechen für sich oder bieten in ihrer neuen Kombination und ihrem Arrangement unzählige Assoziationsmöglichkeiten.

Mitte der 70er Jahre etablierten sich diese neuen Kriterien für die dreidimensionale Kunst. Die klassischen Forderungen an eine Plastik in Form von Gestalt, Volumen und Masse wurden vernachlässigt und mittels narrativer und gesellschaftskritischer Inhalte aktualisiert.⁷⁸² Die Plastiken und Installationen der 80er Jahre legten den Schwerpunkt auf komplexe Beziehungen innerhalb eines

⁷⁷⁹ Bazon Brock bezeichnete die Integration des Alltäglichen und Banalen in die Kunst als "Einholendenz". Dieser stellt er die "Rückführendenz", die z.B. das Happening vollzieht, und die "Aufhebungstendenz" gegenüber. Letztere bezeichnet das Versagen der Kunst, gesellschaftlich bedeutende Inhalte zu produzieren, womit sie sich somit selber aufzulösen, Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung, Arbeitsbiographie eines Generalisten, hrsg. von Karla Fohrbeck, Köln 1977, S. 484f.

⁷⁸⁰ Jean Dypréau: Das Ding in der aktuellen Kunst, in: Katalog Metamorphose des Dinges, Kunst und Antikunst 1910-1970, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1971, S. 104-152, hier S. 115.

⁷⁸¹ Felix Zdenek (Hrg.): Arte Povera 1971 und 20 Jahre danach, Köln 1991, S. 10.

⁷⁸² Vgl. Peter H. Feist: Figur und Objekt, Plastik im 20. Jahrhundert, Leipzig 1996, S. 166.

kontextbezogenen Raumes, dessen Struktur im Kunstwerk Berücksichtigung findet.

Die Vielfalt der Intentionen von Installationen und Environments läßt sich ebenfalls an der Vielzahl von Kleidungskunstwerken ablesen.

Ähnlich wie im Kapitel über die Plastik lassen sich auch für die Kleidung Unterscheidungen treffen zwischen 'industriell hergestellt,' 'nachgebildet' oder 'wie Kleidung genäht. Mischformen zwischen diesen Möglichkeiten können auftreten, sind aber kaum anzutreffen.

Eine mögliche Begründung könnte darin bestehen, daß die Künstler sich jeweils auf ein Gebiet des Umgangs mit Kleidung spezialisieren, das ihnen am geeignetsten scheint, ihren künstlerischen Intentionen Ausdruck zu verleihen.

8.1 Kleidung aus 'kleidungsfremdem' Material

Installationen, die mit kleidungsfremden Materialien Kleidungsformen evozieren, lassen sich in zwei Arten unterscheiden. Neben einer Installationengruppe, die ausschließlich Kleidungsformen in einer Gruppe im Raum arrangiert, wie es das folgende Beispiel von Ulrike Kessl zeigt, existieren Installationen, die Nachformungen von Kleidung neben anderen Dingen präsentieren. Diese Art der Darstellung wird im folgenden anhand einer Werkgruppe von Wiebke Siem verdeutlicht. Eine Mischung von nachgeformter und industriell gefertigter Kleidung innerhalb einer Installation oder eines Environments ist nicht bekannt. Das Beispiel von Marina Abramovic hingegen steht für die Gruppe begehrter Environments, die den Besucher auffordern, seine rein betrachtende Position zu verlassen, um eine aktive Rolle für die Erschließung des Werkes zu übernehmen.

a) Nachgeformte 'Kleidung': Ulrike Kessl

Die Installation *Kleider* von Ulrike Kessl (*1962) aus dem Jahre 1993 zählt zur erst genannten Gruppe, die ausschließlich nachgeformte Kleidung präsentiert.

Inmitten eines Raumes hängen Formen, die eindeutig als Kleidungsstücke erkennbar sind. Sie sind in Augenhöhe in einer Reihe nebeneinander angebracht und jeweils mit zwei bis vier dünnen Schnüren an der Decke befestigt. Aus Stabilitätsgründen steckt in zwei Kleidungsstücken jeweils ein Holzstab, der den Kleiderbügel ersetzt. Die Anzüge, Hemden, Hosen und Kleider hängen entweder in richtiger oder umgekehrter Position. Erst bei näherer Betrachtung erkennt man, um welche Materialien es sich handelt. Ulrike Kessl benutzte durchsichtiges Klebeband, das sie Streifen für Streifen aneinanderklebte und zu doppelseitigen Formen zusammenfügte. Diese Arbeit vollzog sie auf dem Boden. Zuerst schüttete sie das Innenmaterial, ein Gemisch aus Erde, Moos und Sand, auf eine Platte. Dann klebte sie die Tesastreifen in leicht überlappender Weise darüber. Nachdem sie eine Seite fertiggestellt hatte, klebte sie das dazugehörige andere Teil und verklebte die Seiten zu einer festen Formhülle. Diese geschlossene Hülle wurde nun in die Senkrechte gehängt, so daß der Inhalt beim Anheben nach unten sackte, während die Form ihr Aussehen behielt.⁷⁸³ Die Skulpturen erhalten Gestalt zum einen durch den bewußten, formsetzenden Akt der Künstlerin und zum anderen durch die Stabilität des Materials.

Wie die Einzelarbeiten Ulrike Kessls, so ist auch die Rauminstallation *Kleider* nicht unabhängig vom Werkkontext zu sehen. Formale, räumliche, materielle und dingliche Erfahrungswerte bilden die Grundlage der künstlerischen Arbeit. In der Thematik dieser Werkphase seit 1990 beschäftigt sich Kessl mit den Möglichkeiten, das Innere einer Form von außen erschließen zu können.⁷⁸⁴ Auch in den *Kleider*-Skulpturen kommt diese Formsuche zum Ausdruck. Hier hat Kessl das Volumen verdünnt, so daß die transparenten Hüllen den Blick auf das Innere freigeben.⁷⁸⁵ Die Hüllenform ist von sehr reduzierten Kleidungsformen abgeleitet, die dennoch erkennbar bleiben. Im Vordergrund steht nicht das

⁷⁸³ Ulrike Kessl gab eine ausführliche Beschreibung des Herstellungsprozesses im Interview Verf. - Kessl, a.a.O.

⁷⁸⁴ Heidt Heller, *Über Mäntel, Kleider und Schränke*, a.a.O., S. 39.

⁷⁸⁵ Ebd., S. 40.

Interesse an der Kleidung als solcher, sondern die Beschäftigung mit vorzugsweise plastischen Problemen.⁷⁸⁶

"[...], wobei diese Arbeiten nichts mit Mode zu tun haben. [...] da war die Idee Körperhüllen, bestimmte Körperteile - mehr in der Art eines Torso - plastisch vereinfacht in die Form eines Würfels einzubinden. Also dieser innere Teil wurde als Hohlraum einer Kleidungsform ausgespart. Das habe ich dann weiterentwickelt und das Innere des Würfels rausgenommen und den Teil, der übrigblieb wiederum aus Stoff nachgebildet und aufgeklappt an die Wand gehängt, und es waren wieder Kleiderformen. [...] Es ist im Grunde eine mehrfache Umformung der dreidimensionalen, plastischen Idee [...]."⁷⁸⁷

Daneben läßt Kessl die sozio-kulturelle Bedeutung der Dinge nicht außer acht.⁷⁸⁸

Die Hüllenform des Kleides weckt in dem Betrachter Assoziationen mit Behausung, Schutz und Geborgenheit. Diese emotionale Bedeutung wird jedoch durch die formale wie auch fragile Anordnung der Skulpturen im Raum in Frage gestellt. Die reduzierte Kleidungsform impliziert den abwesenden Körper, den Torso. Die Angst, daß die scheinbar dünne Hülle reißen könnte und der Inhalt auf den Boden fällt, ist vergleichbar mit der Angst um den zu schützenden menschlichen Körper.⁷⁸⁹

Die Formen sind Körper und Hülle zugleich, die Suche nach dem Kern ist die Suche nach dem abwesenden Menschen. Die Ambivalenz der Skulpturen ist offensichtlich. Für die einen löst die Darstellung schöne und lustige Assoziationen aus, die an eine mit Wäsche behangene Leine denken lassen, für andere schweben Morbidität und Tod über dem Werk.

"Ich habe mich nicht an Mode orientiert, eher das Gegenteil ist der Fall. Interessant war für mich z.B. die einfache Form eines blutverschmierten, mittelalterlichen Hemdes, das als Reliquie aufbewahrt worden war."⁷⁹⁰

Der Suche nach einer grundlegenden 'Urform' von Kleidung ist bei Künstlern nicht selten anzutreffen, die sich der Kleidung durch Nachformungen mit

⁷⁸⁶ Romain, Ulrike Kessl, a.a.O., S. 36.

⁷⁸⁷ Interview Verf. - Kessl, a.a.O.

⁷⁸⁸ Heidt Heller, Über Mäntel, Kleider und Schränke, a.a.O., S. 41.

⁷⁸⁹ Ebd., S. 41.

⁷⁹⁰ Interview Verf. - Kessl, a.a.O.

kleidungsfremden Materialien nähern, wie es etwa Micha Brendel in seinem 'Hautharnisch' verdeutlichte.⁷⁹¹

Eine Kleidform, schrittweise aus einer vormals geometrischen Form abzuleiten, wie Kessl es in der von ihr gezeichneten *Hose* in Kapitel 2.2.1 a) schon zum Ausdruck brachte, stellt ihre Vorgehensweise in den Kontext mit Künstlern wie Franz Erhard Walther und Erwin Wurm.

"Das Geometrische gibt die Grammatik vor, die aber nicht - wie man sieht - nur innerhalb der Grenzen dieses Geometrischen funktioniert, wie das im Sinne der Funktion die Konstruktivisten verstehen wollten, sondern die auch neue Gestaltzusammenhänge mit Assoziationen zum Organischen hin ermöglicht."⁷⁹²

Das Kleid als alltäglicher modischer Gegenstand steht am Ende eines Prozesses, der von funktionalen Gesichtspunkten ausging. Die einfache, auf das wesentliche reduzierte Form eines archaischen Kleidungsstücks findet sich bei vielen Künstlern, die die Kleidungsform mit anderen Materialien nachformen. Daher sind die Intentionen beim Versuch, Kleidungsstücke in kleidungsuntypischen Materialien nachzuformen, sicherlich andere, zum überwiegenden Teil formaler Art, als bei Kunstwerken, die vorgefertigte Kleidung integrieren.

b) Environment: Marina Abramovic

Seit 1989 beschäftigt sich die Künstlerin Marina Abramovic (*1947) mit *Transitional Objects* (Objekte des Übergangs).⁷⁹³ Ihre große Installation *Departure* (1991) gliedert sich in drei Teile. Im ersten Raum mit dem Titel *Shoes for Departure* befinden sich Amethystbrocken in Form von Schuhen. Mehrere im Raum verteilte Schuhpaare sind in leichter Schrittstellung zur Fensterfront ausgerichtet. Eine große Öffnung in den Schuhen ermöglicht dem Besucher das Hineinschlüpfen. Die unter dem Titel verzeichnete Schuhgrößenangabe lautet: "37

⁷⁹¹ Siehe zu Brendel Teil II, Kap. 7.3 a).

⁷⁹² Romain, Kessl, a.a.O., S. 38.

⁷⁹³ Johannes Lothar Schröder: Marina Abramovic, in: Kunstforum International, 1995/ 1996, Bd. 132, S. 406-407, hier S. 406.

- 45". Das Gehen mit diesen Schuhen wird dem Besucher kaum möglich sein, da jeder Schuh 60 Kilogramm wiegt.

Der Besucher wird nur scheinbar aufgefordert, diese Schuhe auch zu benutzen, da seinen Erwartungen, sich fortbewegen zu können, nicht entsprochen wird. Das Material Amethyst findet eigentlich vorwiegend für Schmuck und Amulette Verwendung. Abramovic hatte mehrere Amethyst-Drusen und Rosenquarzblöcke aus Brasilien mitgebracht und diese zu Objekten verarbeitet.⁷⁹⁴ Auf der Suche nach neuen bewußtseinsweiternden Kräften und Energien fand sie in den Mineralien ein ihrer Meinung nach geeignetes Medium. Der Schuh als Fortbewegungsmittel steht in vielen Kulturen als Symbol der Reise im Sinne einer Lebenswanderung. Im religiösen Verständnis z.B. der Ägypter benötigen die Toten die Schuhe als transitorische Objekte, um in das Jenseits zu gelangen.⁷⁹⁵ *Departure* ist eine Arbeit, in der die Künstlerin den Betrachter auffordert, sich auf eine innere Reise einzulassen. Indem er in die Schuhe steigt, die so schwer sind, daß sie ihn festhalten, ist er gezwungen, sich auf sich selbst zu besinnen. Die Schuhe dienen als Gehhilfen für eine Reise ins Ich. Auch der sexuelle Aspekt, der in dem Hineinschlüpfen in Schuhe liegt, ist durchaus von der Künstlerin beabsichtigt.⁷⁹⁶ In der Objektverbindung überwindet der Betrachter die Distanz und erhält die Möglichkeit, diese Arbeit vollständig zu erfassen. Für seine Weiterreise stehen dem Betrachter in den beiden angrenzenden Räumen aus Mineralien geformte Objekte zur Verfügung.⁷⁹⁷

⁷⁹⁴ Frank Nicolaus: Schön, klug und ohne Kompromisse, in: art. Das Kunstmagazin, 1997, H. 9, S. 42-51, hier S. 50.

⁷⁹⁵ Vgl. Dr. Aigremont: Fuss- und Schuh-Symbolik und -Erotik, Folkloristische und Sexualwissenschaftliche Untersuchungen, Leipzig 1909, zitiert in: Michael Andritzky/ Günter Kämpf/ Vilma Link (Hrsg.): z. B. Schuhe, Vom bloßen Fuß zum Stöckelschuh, Eine Kulturgeschichte der Fußbekleidung, 3. Auflage, Gießen 1995, S. 172-174, hier 172.

⁷⁹⁶ Schon das Märchen von Aschenputtel bediente sich dieser sexuellen Anspielung. Im Laufe der Moderne hat sich die Fetischisierung von Füßen und Schuhen weiterentwickelt, die sich in vielen Arten äußert, vgl. Valerie Steele: Fetisch, Mode, Sex und Macht, Berlin 1996, S. 97ff. und Rolf Haubl: "Wem der Schuh paßt zieht ihn sich an", Die Schuh(an)probe als Sexuelsymbol, in: Andritzky/ Kämpf/ Link (Hrsg.), z. B. Schuhe, 1995, S. 176-183.

⁷⁹⁷ Doris von Drathen: Über Marina Abramovic, Kunst als Überwindung von Kunst, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1992, S. 3-11, hier S. 3ff.

Wie Abramovic in ihren Arbeiten aufwendige Materialien in sinnlicher Form einsetzt, weisen auch die Werke von Künstlern wie Jannis Kounellis, Joseph Beuys, Christo oder Rebecca Horn eine hohe sinnliche Materialpräsenz auf.⁷⁹⁸ Weiterhin stützt sich Abramovic auf die den Mineralien seit der Antike zugewiesenen Wirkungsweisen, die besonders in anderen Kulturen eine große Rolle spielen.⁷⁹⁹ Johannes Lothar Schröder bezeichnet die Amethystbrocken als Ready-mades aus der Natur.⁸⁰⁰

Das direkte Einbeziehen des Besuchers gründet nicht zuletzt in Abramovics langjähriger Performancetätigkeit, in der die Künstlerin häufig die Nähe und Konfrontation mit dem Publikum suchte.

"Mein Interesse bestand darin, die physischen und mentalen Grenzen des menschlichen Körpers und Geistes zu erreichen."⁸⁰¹

Die an den Besucher gerichtete Aufforderung, die vorbereitete Kleidung anzuziehen, praktizierte in völlig anderer Art Erwin Wurm. Er bot dem Besucher gekaufte Pullover an, die dieser nach den Instruktionen des Künstlers anzuziehen hatte. Dabei stand weniger das sinnliche Erleben im Vordergrund als ein Wechselspiel von Form, Volumen und Variation.⁸⁰²

Marina Abramovic macht in ihren Arbeiten deutlich, daß es ihr um den Menschen geht, dem sie durch Reflexion zu einer eigenen Standortbestimmung und Autonomie verhelfen will. Damit steht ihr Werk in der Nähe von Joseph Beuys und Robert Filio. Abramovic versteht ihre Werke nicht als eine Kunst "to look at", sondern als eine Kunst "to act with."⁸⁰³

⁷⁹⁸ Thomas McEvilly: The Serpent in the Stone, in: Katalog Marina Abramovic, objects, performance, video sound, hrsg. von Chrissie Iles, Museum of Modern Art Oxford 1995, S. 45-52, hier S. 48.

⁷⁹⁹ Ebd., S. 10.

⁸⁰⁰ Schröder, Abramovic, a.a.O., S. 406.

⁸⁰¹ Abramovic, in: Katalog Marina Abramovic, hrsg. von Friedrich Meschede, Berlin 1993, S. 14.

⁸⁰² Katalog Erwin Wurm, Wien 1996, S. 20-25.

⁸⁰³ von Drathen, Abramovic, a.a.O., S. 11.

c) **Nachgeformte 'Kleidung' und andere Objekte: Wiebke Siem**

Als Beispiele für Installationen mit aus bestimmtem Material nachgeformter Kleidung sollen hier Werke der Künstlerin Wiebke Siem (*1954) vorgestellt werden. Die 43 Objekte aus Kleidung und Requisiten der letzten zehn Jahre gehören zu vier Werkgruppen, die stets erweitert werden können.⁸⁰⁴ Im Hinblick auf Kleidung sind die erste und zweite Werkgruppe von besonderem Interesse. Zu der *ersten Werkgruppe* gehört eine Reihe von Hüten aus Schaumstoff und Jersey, die auf Regalbrettern präsentiert werden. Weiterhin zählen aus Schaumstoff und Jersey genähte Kleider, die an der Wand hängen, sowie aus hellem Holz gefertigte Taschen und Schuhmodelle dazu. Anfänglich als Einzelstücke gedacht, schloß die Künstlerin während ihrer Arbeit die in formalen Bezügen und Zusammenhängen entstandenen Objekte zu Werkgruppen zusammen. So entstand eine "Kollektion".⁸⁰⁵ Daher sind die Werke nicht auf eine bestimmte Präsentation festgelegt, sondern bieten jederzeit die Möglichkeit, von der Künstlerin in einem anderen Raum neu arrangiert zu werden.

Während einer Ausstellung in der Münchener Galerie Johnen & Schöttle 1993 hängte Siem vier Kleider aus Schaumstoff und Jersey an Holzbügeln in gleicher Höhe an die Wand (Abb. 28). Den Kleidern liegt eine sehr einfach gehaltene Kleidform zugrunde, mit einer zumeist hoch angesetzten Taille, von wo aus, der Rock in schmaler oder breiter Variation ausgestellt ist. Weitere Unterschiede zwischen den Kleidern betreffen die Armlänge und die Farbigkeit. Ein schwarzes Kleid wurde im Vorderteil des Rockes mit einem weißen Stoff, einer Schürze vergleichbar, appliziert. Die drei anderen Kleider sind unifarben in blau, rot und rosa gehalten. Wenn auch das steife Material die Hüte und Kleider starr und unbeweglich erscheinen läßt, so ist in ihnen noch eine minimale Funktionsmöglichkeit beibehalten worden. Unterhalb der Hüte befindet sich eine flache Mulde, die es möglich macht, diese auf den Kopf zu setzen. Auch die

⁸⁰⁴ Petra Bosetti: Steife Hüllen ruhen in Regalen. Über die Ausstellung von Wiebke Siem in Bern, in: art. Das Kunstmagazin, 1997, H. 7, S. 82.

⁸⁰⁵ Wiebke Siem, in: Katalog Wiebke Siem, Urenkel Duchamps, Bonner Kunstverein, Bonn 1996, o. Pag.

Kleider sind im Rücken schließbar, dennoch ist ihnen die Tragbarkeit schon abhanden gekommen.⁸⁰⁶

Die Kleiderobjekte der *zweiten Werkgruppe* büßen ihre ehemalige Funktion der Tragbarkeit vollends ein.

"Ihnen (den Objekten, Y.S.) war nun die Aufgabe zgedacht, als Ausstellungsstücke zu agieren, wobei, wie seinerzeit bei den 12 Hüten und auch allen später folgenden Objekten, die Möglichkeit der Benutzbarkeit den Objekten wie eine Erinnerung anhaftete. Gewissermaßen die Erinnerung an eine andere Daseinsform."⁸⁰⁷

Diese Objektgruppe schließt sich nahtlos an die vorherige an. Zu ihr gehören Kleider, Spielzeug und Requisiten wie Perücken aus Gips. Diesmal handelt es sich bei den Kleidungsstücken, zu denen neben Kleiderformen auch Jacken, Hosen und Anzüge zählen, um vollplastische, körperhafte Formen, die Körper und Kleid untrennbar vereinen (Abb. 29). Ihre Präsentation erfolgt zumeist in gleichmäßigen Abständen, nebeneinander auf gleicher Höhe, an einer langen weißen Wand entlang. Jedes Objekt ist unifarben. Weiß, beige, grau und rotbraun, erinnern diese Exponate an altmodische Farbgebungen der Kleidermode der 20er und 30er Jahren.

Alle Objekte der *vier Werkgruppen* stehen in Beziehung zueinander und kommentieren sich gegenseitig. Ihnen allen liegen die Körpermaße der Künstlerin zugrunde, die auf diese Weise ihre eigene Person in Beziehung zur Welt stellt und hinterfragen will.⁸⁰⁸ Die Entwicklung der Kleider und Requisiten erfolgte schrittweise von einer anfänglich tragbaren Kleidung, die sie für Freunde nähte, bis hin zu ihren Kleidobjekten, die jeglicher Funktion enthoben sind.

Die Objekte zeichnen sich durch Starrheit und Klobigkeit aus. Ihre reduzierte Form läßt auf eine Typisierung schließen. Die Kleider, Hüte und Jacken haben Modell- oder Typcharakter, so daß sie für eine Produktion im Sinne einer

⁸⁰⁶ Ebd., o. Pag.

⁸⁰⁷ Ebd., o. Pag.

Kollektion jederzeit nachgefertigt werden könnten. In den Objekten der ersten Werkgruppe ist der menschliche Körper nicht dargestellt; er ist jedoch immer in der Vorstellung des Betrachters anwesend. Der Bezug zum Menschen und seiner Welt zeigt sich nicht nur in den der Kleidung zugrundeliegenden Körpermaßen der Künstlerin, sondern auch in den die Kleider umgebenden Gebrauchsgegenständen, darunter Spielzeug und Taschen. Natürlich handelt es sich um weibliche Kleidung und weibliche Maße, dennoch greift der Begriff einer weiblichen Ästhetik und Sichtweise zu kurz.⁸⁰⁹ In ihren Arbeiten, die das Zusammenwirken von Einfachheit und Harmonie der Formen, Kleidung und Handwerk anschaulich machen, sieht Wiebke Siem auch eine Möglichkeit, allgemein gesellschaftliche Fragestellungen zu formulieren.⁸¹⁰

Siem formt Kleidung aus Materialien nach, die - wie Jersey⁸¹¹ - noch eine gewisse Nähe zur alltäglichen Kleidung aufweisen. Nach und nach verlieren die Objekte ihre Funktion als Kleidung gänzlich. Gleichzeitig verleiht die Festigkeit und Starrheit Siems Objekten den Skulpturencharakter, in der Zusammenstellung als raumbezogene Installationen entfalten sie eine räumlich-körperhafte Präsenz, die immer wieder auf den abwesenden Menschen verweist. Silvia Eiblmayr beschreibt die Kleider von Wiebke Siem dementsprechend als

"[...] Stellvertreterinnen für das Ideal einer Hausfrau, adrett und bügelfrei, Bilder der Perfektion."⁸¹²

⁸⁰⁸ Norbert Messler über Wiebke Siem, in: *artist*, Kunstmagazin, 1994, H. 19, S. 14-17, hier S. 15.

⁸⁰⁹ Siem lehnte es als klischeehaft ab, daß die Beschäftigung mit Kleidung als etwas frauenspezifisches angesehen wird und sie immer wieder Fragen nach einer 'weiblichen Kunst' zu beantworten habe. Interview Verf. - Wiebke Siem, Berlin 1996; vgl. auch Norbert Messler, Siem, a.a.O., S. 14.

⁸¹⁰ Ebd., S. 14f.

⁸¹¹ Jersey war als Wirk- und Stickware für Arbeitskleidung von der Modeschöpferin Coco Chanel 1916/1917 für die Haute Couture entdeckt und zur Grundlage ihrer Damenkollektionen gemacht worden, vgl. Ingrid Loschek: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, 3. revid. u. erweit. Aufl. Stuttgart 1994, S. 272f.

⁸¹² Silvia Eiblmayr: *Suture - Phantasmen der Vollkommenheit*, in: *Katalog Suture - Phantasmen der Vollkommenheit*, Kunstverein Salzburg 1994, S. 3-15, hier 13.

Darauf angesprochen, welche Einflüsse für ihre Kunst ausschlaggebend gewesen seien, antwortete Siem, daß sie sich in der Linie der künstlerischen Avantgarde der 20er Jahren und 60er Jahre bewegt.⁸¹³ Gleiches meint auch Eiblmayr, die in den Kleidern das melancholische Zitat des monochromen Bildes und der Op Art in Form der abwesenden Frau zu erkennen glaubt.⁸¹⁴

"Mit den Kleidern ist es so, daß es erstmal auf die russische Avantgarde und auf das, was Daniel Buren gemacht hat, zurückgreift, also das weiterführt. Und dann natürlich auch Franz Erhard Walther. Ich habe das weitergeführt, aber auch ad absurdum geführt."⁸¹⁵

Wiebke Siem will ihre Arbeiten nicht auf einen Bereich festlegen: ob es sich um Design, Mode oder Kunst handelt, hängt für sie vom Kontext ab, in dem die Dinge gezeigt werden. Diese Sichtweise begründet sich nicht zuletzt aus der Faszination gegenüber dem mittelalterlichen Handwerkskünstler, die sich zum einen in den von ihr selbst ausgeführten, sehr aufwendigen handwerklichen Prozessen zur Herstellung ihrer Objekte äußert, zum anderen in ihrer Manier, weitestgehend keine Signaturen auf ihren Arbeiten zu hinterlassen.

"Ich signiere eine Zeichnung nie auf der Vorderseite, sondern ganz klein auf der Rückseite. Ich habe keinerlei Signaturen auf den Arbeiten. Ich muß dann immer ein Zertifikat ausstellen, daß das von mir ist."⁸¹⁶

Im Vergleich mit den beiden anderen hier behandelten Künstlerinnen Ulrike Kessl und Marina Abramovic ist, formal betrachtet, die Kleidung von Wiebke Siem der alltäglichen, aus der Modewelt bekannten Kleidung am nächsten. Die aus Tesastreifen geformten und mit natürlichen Materialien gefüllten *Kleider* von Ulrike Kessl betonen den skulpturalen Charakter und verweisen den Betrachter auf die durchaus schützende, wenn auch dünnhäutige Hülle des Menschen. Abramovic benutzt die Schuhobjekte aus Amethyst, um den Betrachter auf eine

⁸¹³ Interview Verf. - Siem, a.a.O. Siem weist darauf hin, daß ihre Kunst in den 80er Jahren nicht verstanden wurde und erst in jüngster Zeit ihre Form der Anknüpfung in der Öffentlichkeit Beachtung findet.

⁸¹⁴ Eiblmayr, Suture, a.a.O., S. 14.

⁸¹⁵ Interview Verf. - Siem, a.a.O.

geistige und sinnliche Reise zu schicken, d.h. ihn einer körperlichen und geistigen Erfahrung auszusetzen.

Es zeigt sich, daß es in allen drei Beispielen letztendes neben formalen und skulpturalen Bezügen um den hier nicht anwesenden Menschen und dessen Bezug zu seiner Umwelt geht.

"Es geht immer um die Abwesenheit der Person. Die Dinge repräsentieren mich oder die Frau meiner Generation, aber ich bin immer abwesend."⁸¹⁷

In ihrer sinnbildlichen Abbildung stehen die Kleidungsstücke und -objekte anstelle des Menschen oder verweisen auf ihn. Hier machen sich die Künstler und Künstlerinnen die enge Verbundenheit von Körper und Hülle zu eigen, um diese Symbiose in ihren Werken verschiedenster Intentionen einzubringen.

8.2 Text über Kleidung: Millie Wilson

Eine Besonderheit stellt die folgende Arbeit von Millie Wilson dar, die das Thema der Arbeit durch den Titel vorgibt und ansonsten mittels der abstrakten Schriftform das Thema Kleidung in einer Installation umsetzt.

Trousers (for Tony) (1992) von Millie Wilson (*1948) thematisiert Kleidung in rein schriftlicher Form. Somit spielt der Titel eine wichtige Rolle, da er als erster Anhaltspunkt auf Kleidung verweist.

Die Installation besteht aus zwei gleichgroßen quadratischen Messingtafeln, die auf einer blau grundierten Wand nebeneinander befestigt sind. Auf der linken Tafel ist ein maschinengeschriebener Text in Blocksatz eingraviert, welcher durch einen Absatz im Verhältnis 1/3 zu 2/3 unterteilt ist. Auf der rechten Tafel sind einzelne Wörter, in der Mitte zentriert, in gleichmäßigen Abständen untereinander angeordnet.

⁸¹⁶ Ebd.

⁸¹⁷ Ebd.

Der Text der linken Tafel lautet:

"Her best friend died in the autumn. A few weeks later a thrift store run by an AIDS service organization opened in her neighborhood. She began to go there, sometimes as often as once a day, to check the racks of men's clothing. She had worn secondhand clothes for almost as long as she could remember. By ragpicking patiently and obsessively, she had eventually achieved the look of a privileged dandy.

The new store offered an unusual number of beautifully tailored jackets, shirts and trousers, and gradually it became the source of her entire wardrobe. Sometimes it seemed that the secrets and desires of her own body could be revealed in these acts of recuperation. At some point she realized that her shopping was an archaeology of thousand of lost lives. Like the chatty obituaries in gay newspapers, never had the details of gay men's lives been so carefully recorded. The more they vanished, the more they were represented. Her costumes, she came to understand, were evidence that what remained of beloved friends were garments scattered across the city, and beyond."

Die Begriffe auf der rechten Bildtafel beginnen alle mit einer verneinenden Vorsilbe und handeln davon, daß man 'etwas' nicht erklären, benennen, aussprechen, beschreiben oder erwähnen könne. Folgende Begriffe sind auf der Tafel untereinander geschrieben:

"indescribables, ineffables, inexplicables, inexpressibles, innominables, unhintables, unmentionables, unspeakables, unutterables"

Das Wort *Trousers* des Titels verweist auf das Thema der Kleidung; im Zusammenhang mit dem Inhalt des Textes erscheint der Zusatz (*for Tony*) wie ein Nachruf für einen verstorbenen Freund. Das Kleidungsstück steht stellvertretend für den Freund und auch die im Text erwähnten 'verlassenen' Kleidungsstücke, die "Sie" kauft, anzieht und dadurch wieder zum Leben erweckt, sind eng mit den Biographien ihrer ehemaligen Träger verknüpft. Das Kleidungsstück wird so zur verlassenen Lebenshülle und tritt an die Stelle des jeweiligen Trägers.

Die Künstlerin greift in ihrem Werk Themen wie Aids und Geschlechterrolle auf. Letzteres wird dadurch deutlich, daß eine Frau Herrenkleidung trägt. Inhaltlich wie formal ist die Darstellung eine Hommage an den an Aids verstorbenen

Künstlerfreund Tony Greene, auf dessen Arbeiten sich Wilson wiederum formalästhetisch bezieht.⁸¹⁸

Indem sie weder ein Kleidungsobjekt noch einen Körper nahm, sondern das Kleidungskunstwerk in Sprache übersetzte, erreichte Wilson einen wesentlich höheren Abstraktionsgrad als durch die direkte Präsentation eines Kleidungsstückes oder eines Abbildes. Somit verhielt sie sich konträr zu den allgemeinen Tendenzen in Kunst und Mode, die sich der Kleidung selbst oder zumindest der Abbilder von Kleidung bedienen.

In der Reduktion der Mittel auf eine beinahe rein sprachliche Ebene setzte Wilson künstlerische Ausdrucksweisen der Konzept Art und Minimal Art ein. Dort sahen die Künstler in der Sprache einen Objektivierungsprozeß, um künstlerische Formulierungen zu erkunden und die Kunst selbst zu problematisieren.

In Millie Wilsons Arbeit wird Kleidung im Titel verbalisiert, die im Text genannten Kleidungsstücke stehen stellvertretend für den Menschen, die sie getragen haben. Wiederum ist es die Abwesenheit des Körpers bzw. des Menschen, die hinter den imaginären Kleidern in den Gedanken des Betrachters visualisiert werden soll. Eine doppelte Abwesenheit ist hier zu konstatieren - zum einen die Abwesenheit des Objektes oder Bildes und zum anderen die Abwesenheit des Menschen, der nur noch durch die Verbalisierung von Kleidungsstücken präsent ist.

8.3 Wie Kleidung gefertigte Kleidungsobjekte: Alba d'Urbano

Wie schon im Kapitel zum einzelnen Objekt geht es auch hier um Kunstwerke, für die 'Kleidung' aus Stoffen oder stoffähnlichen Materialien hergestellt wurde.

Die Installation *Projekt Hautnah* (1996) von Alba d'Urbano (*1955) setzt sich aus mehreren, unterschiedlichen Komponenten zusammen. Das Ziel der Künstlerin, einen Hautanzug von sich herzustellen, wird anhand der ausgestellten

⁸¹⁸ Felshin, in: Katalog Empty Dress, New York 1993, S. 10.

Objekte in den einzelnen Entwicklungsschritten nachvollziehbar gemacht. Zuerst erzeugte D'Urbano eine Computersimulation, die die eingescannten Hautbilder der Künstlerin auf einen anderen Frauenkörper projizierten. Als Computer-Animation wurde dieses Video auf einem kleinformigen Monitor abgespielt, der innerhalb der Ausstellung auf dem Tisch stand. Auf diesem Tisch befand sich, zusammen mit Teilen der Stoffhaut, eine mikroprozessorgesteuerte Nähmaschine. Mit Stecknadeln waren an den Wänden 416 bedruckte, DIN A 3 große Transparentpapierblätter befestigt, auf denen die binären Daten der Bildinhalte zu lesen standen, die für die Schnittmuster benötigt wurden. Das zentrale Objekt der Installation war das auf einem Bügel an einem Garderobenständer aufgehängte lebensgroße Hautkleid in Form eines engen hautfarbenen Overalls, der das Abbild eines weiblichen nackten Körpers transportierte.⁸¹⁹

D'Urbanos Installation spielt mit verschiedenen Möglichkeiten der medialen Abbildungen, die sich zu einem realen Objekt zusammenfügen, welches mit herkömmlichen Mitteln des Schneiderhandwerks hergestellt wird. Auf den ersten Blick erinnern Nähmaschine und Stoffmusterteile an den Arbeitsplatz einer Schneiderstube, in der das fertige Kleid, der 'Hautanzug', an der Garderobe hängt. Das Video verweist auf die computergestützten, digitalen Möglichkeiten der Abbildung und Verfremdung von Realitäten. Genau dieses Thema des durch die Einführung der medialen Kommunikationstechnologien veränderten Realitätsbegriffs ist es, den die Künstlerin aufgreifen will. Durch die neuen Medien läßt sich der Eindruck erzeugen, daß die virtuelle Welt und der virtuelle Mensch sehr viel perfekter sind als die Realität.

"Das Reich der computergesteuerten und -erzeugten Simulation tendiert in der Gegenwart insgesamt zu einem vollkommenen Ersetzen der Realität, zu einem Verschwinden der wirklichen Welt. Dieses Reich des digitalen Doubles der Welt wird "virtuelle Realität" oder Cyberspace genannt (computererzeugte künstliche Bild-

⁸¹⁹ Alba D'Urbano: Das Projekt: *Hautnah*, in: Kunstforum International, 1996, Bd. 132, S. 90-93, hier S. 91ff.

Welten, in denen der Mensch einer an einen Körper angepaßten Schnittstelle interaktiv teilnehmen kann).⁸²⁰

Indem die Künstlerin ihre eigene Haut "zu Markte trug", um damit auf die äußeren Grenzen der menschlichen Hülle und deren vielfältigen Abbildungen als zweidimensionales Bild aufmerksam zu machen, rückte sie den 'unperfekten' Menschen wieder in das Zentrum der Betrachtung.⁸²¹

Gleichfalls wurde wiederum das alte Problem zwischen innerem Kern und äußerer Hülle aufgegriffen, das die Fragen einschließt, wie wir uns selber sehen und wie wir von unserer Umwelt gesehen werden.⁸²² Das Sprichwort "In jemandes Haut stecken" findet hier eine virtuelle Umsetzung. Die Künstlerin spielte dabei mit der Möglichkeit, in der sie symbolisch ihre Haut jemandem überläßt, der dann in ihre Haut schlüpft und aus dieser neuen Perspektive heraus die Welt betrachten kann. Genauer gesagt bot sie dem Betrachter die virtuelle Chance, sich die "Haut des Künstlers" überzustreifen und somit "versteckt durch die Welt laufen zu können".⁸²³ So schuf sie von ihrem zweidimensionalen Körperbild durch die Einspeisung ihrer Daten eine digitale Abstraktion, die wiederum nach alter Schneiderkunstmanier in ein Schnittmuster umgesetzt, einen tragbaren Hautanzug ergab.

Mit dieser Arbeit wird deutlich, wie eng Körper und Kleidung miteinander verwoben sind. Das engste Kleidungsstück, das wir besitzen, ist unsere Haut. Der unbedeckte Körper zeigt das "Urbild" von uns selbst. Die Künstlerin geht auf einen weit verbreiteten, jedoch fern der Realität liegenden Wunsch der Menschen ein - die Möglichkeit, einmal in die Haut eines anderen zu schlüpfen und die Welt mit anderen Augen zu betrachten. Der Hautanzug ist nach Bedarf an- und wieder auszuziehen. Er gibt die Möglichkeit, sich zu verstecken und nicht erkannt zu werden. Neben diesem Gedankenspiel, das im weitesten Sinne mit den

⁸²⁰ Vgl. Peter Weibel, Ära der Absenz, in: Lehmann/ Weibel, Ästhetik der Absenz, a.a.O., S. 10-26, hier S. 18.

⁸²¹ Ebd., S. 91.

⁸²² Ebd., S. 91.

⁸²³ Ebd., S. 91.

Rollenspielen und der Identitätssuche von Cindy Sherman vergleichbar ist, thematisiert die Künstlerin die Stellung des Menschen innerhalb einer von Medien und computergesteuerten Technologien beherrschten Welt, in der er als Brücke zwischen der virtuellen und der realen Welt fungiert und Gefahr läuft, seinen Standort nicht mehr bestimmen zu können. Daher spiegelt sich im Projekt *Hautnah* die ganze künstlerische Diskussion über Realität und Fiktion, die die Künstler in der Vergangenheit bis heute immer wieder von neuem thematisieren.⁸²⁴

Wie sehr die neuen computergestützten Medien die Möglichkeiten der Kunstwelt erweitern und neue Fragen nach Realität, Fiktion und Reproduzierbarkeit aufwerfen, zeigen die zunehmenden künstlerischen Arbeiten im Bereich der digitalen Bilderwelt, wie z.B. auch die in Kapitel 8.3.1 dargestellte Internet-Arbeit von Eva Grubinger. Dabei spielt die Kleidung in der Thematisierung des Menschen und des menschlichen Körpers offenbar eine besondere Rolle. Immer wieder wird Kleidung als menschlicher Stellvertreter ins Bild gesetzt oder im Zusammenhang mit ihren sozio-kulturellen Bedeutungen analysiert sowie in den Kontext Kunst und Mensch gestellt.

8.3.1 Kleidung in der Installation mit Internet: Eva Grubinger

Wenn auch die neuen Medien wie das Internet und die Computertechnik in immer stärkerem Umfang einen Platz in der zeitgenössischen Kunst einnehmen, so sind es bisher doch nur wenige Künstler, die diese Form im Zusammenhang mit dem Thema der Kleidung gewählt haben, wie das hier angeführte Beispiel von Eva Grubinger zeigt.

Die Installation *Netzbikini* (1995) von Eva Grubinger besteht aus einem Computer, einem Drucker, einer Nähmaschine und Netzstoff.

⁸²⁴ Siehe dazu: Beat Wyss: Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien, Köln 1997, S. 59ff.

Ungewöhnlicherweise bedient sich die Künstlerin eines bisher für Kunstwerke noch selten eingesetzten Kommunikationsmediums - des World Wide Webs. Der Titel *Netzbikini* spielt mit der Bezeichnung des weltweit verbundenen 'Datennetzes'. Unter der Online-Adresse <http://www.thing.orat/thing/netzbikini/> kann der Betrachter die von ihr eingespeisten Informationen und Bilder abrufen. Er sieht die Künstlerin, bekleidet mit einem transparenten Bikini, dazu trägt sie Schwimmflossen an den Füßen und eine Taucherbrille mit Schnorchel. In drei verschiedenen Bildern zeigt sie sich einmal von der Seite, von hinten und von vorne. Dazu hat sie ein zweiteiliges Schnittmuster für den sogenannten *Netzbikini*, wie sie ihn trägt, aufgezeichnet und bietet nun dem Betrachter die Möglichkeit, das Schnittmuster in der für ihn passenden Größe herunterzuladen und ausdrucken zu können. Anschließend wäre er in der Lage, diesen Netzbikini in seiner Größe aus dem bereitliegenden Netzstoff an der Nähmaschine nachzuschneiden. Zuletzt bietet sie dem Betrachter noch die Möglichkeit, die ihr zugeschickten Netzbikinis mit einem Künstlerlabel versehen zu lassen.

Der Titel *Netzbikini* verweist auf das materielle Produkt, auch wenn es in der Installation nicht auf den ersten Blick zu sehen ist. Wie schon in ihrem früheren Projekt *Computer-Aided-Curating* von 1994 kurz *C@C* setzt Grubinger die technischen Möglichkeiten des relativ neuen Mediums des Internets ein, um ihre künstlerischen Fragestellungen zu thematisieren und publik zu machen. In *C@C* forderte sie Künstler unter einer Internetadresse auf, sich selbst und ihre Arbeit vorzustellen und gleichzeitig drei andere Künstler auszuwählen, in deren Kontext sie ihre Werke stellen wollten. Daraus entstand ein baumartiges Netzsystem aus Künstlern, die die Auswahl und Präsentation ihrer Arbeiten keiner offiziellen Institution überlassen, sondern die Kommunikation mit dem Publikum selbst übernehmen wollten.⁸²⁵ Diese ansonsten sehr autoritär gehandhabte Auswahl-situation eines Kurators oder eines anderen, dem Kunstbetrieb angehörenden Vermittlers wird auf diese Weise umgangen.

⁸²⁵ Andreas Spiegl: Die entblößte Immaterialität oder: Sprachkritik im Netzbikini, in: Katalog Nitsch - Kowanz - Grubinger: Drei Künstlergenerationen aus Österreich, Berlin 1995, S. 26-28, hier S. 27.

Die äußere Form der Installation *Netzbikini* weist durchaus Parallelen zu einigen im zweiten Kapitel schon besprochenen Arbeiten, wie z.B. den Installationen der Hohenbüchlers, auf, die ebenfalls unfertige Stoffe neben Nähmaschinen integrierten und den Betrachter aufforderten, tätig zu werden. Ähnlichkeiten liegen auch im Vergleich zu Alba D'Urbinos *Das Projekt Hautnah* vor, das ebenfalls Computertechnik mit herkömmlichen Mitteln wie Schnittmuster und Nähmaschine kombinierte. Die Aufforderung an den Besucher, den Anweisungen nachzukommen und zuletzt noch ein Original-Label anzubringen, erinnert an die Arbeit von Erwin Wurm, der Betrachter nach der Fertigstellung eines Fotos dazu animierte, ihm ein Foto zum Signieren zu schicken und dafür 100 Dollar zu zahlen.

So eröffnete sich durch das Internet für die Kunst eine neue Art der Kommunikation mit dem Publikum, welches in C@C auch in der Lage war, Stellung zu beziehen und Kritik zu üben. Der "Netzbikini" geht in dieser Hinsicht wieder einen Schritt in Richtung materielles Medium zurück, da er als Produkt aus der Installation hervorgeht. In dieser Arbeit eröffnet Grubinger durch den Einsatz eines der modernsten Medien neue Diskussionen über die Wechselbeziehungen zwischen Künstler und Rezipient, zwischen Werk und Benutzung bzw. Individualität und Allgemeinheit und nicht zuletzt zwischen Institution und Öffentlichkeit.⁸²⁶

8.4 Industrielle und vorgefertigte Kleidung

Bei den Installationen mit vorgefertigter Kleidung kann man unterscheiden zwischen solchen, die ausschließlich aus Kleidungsstücken bestehen, wie etwa bei Charles Le Dray, und solchen, die Kleidungsstücken mit anderen Dingen in einen Zusammenhang stellen. Für diese Gruppe wurden Werk-beispiele von Christine und Irene Hohenbüchler ausgewählt. Dabei können die Kleidungsstücke einen größeren wie auch geringeren Anteil an der Gesamtheit der Installation darstellen.

a) Charles LeDray

Ausschließlich aus Kleidungsobjekten besteht die Installation *Untitled (Clothes Line)* (1993) von Charles LeDray, der eine Kette von aneinandergedrehten Kleidungsstücken in einem ansonsten leeren Raum arrangierte. Über eine Länge von 1010 cm fällt die Kleidungskette aus einer oberen Raumöffnung, senkrecht an der hinteren, dem Betrachter zugewandten Wand entlang herab, um sich dann auf dem Boden bis in die Raummitte zu schlängeln. Erkennt man aus einer größeren Entfernung nur eine unregelmäßige Linie, so sind beim näheren Herantreten einzelne Kleidungsstücke wie Jacken, Hemden oder Unterwäsche wahrzunehmen.

In seinen Installationen stellt LeDray zumeist Gefundenes und Gesammeltes in scheinbar ungeordneten Konstellationen zusammen; nicht selten befinden sich Kinderkleidungsstücke darunter.⁸²⁷ Hier setzt er die zur Unkenntlichkeit verformten und damit unfunktional gewordenen Gebrauchsgegenstände in Korrespondenz mit dem leeren Raum. Die formale Betrachtungsweise einer Linie, die dem Raum einen neuen Kontext verleiht, tritt neben eine dinglich-materielle Interpretation. Ein aus Kleidung geknüpftes Band steht stellvertretend für die Träger, die im gesellschaftlichen Leben zwangsläufig miteinander verbunden sind.⁸²⁸ Wie schon in so vielen Beispielen, erhält auch hier die Kleidung eine symbolische Stellvertreterfunktion.

b) Christine und Irene Hohenbüchler

Die Zwillingsschwwestern Christine und Irene Hohenbüchler (*1994) arbeiten gemeinsam an ihren künstlerischen Konzepten und Werken, wobei jede sich einem bestimmten Aufgabenbereich widmet. Dabei reichen die Arbeiten der beiden Künstlerinnen von der Zeichnung über Computergrafik bis hin zu Objekten in Form von Textilien, Möbeln und anderen meist handwerklich

⁸²⁶ Ebd., S. 28.

⁸²⁷ Siehe auch Katalog Biennale di Firenze, Looking at Fashion, Florenz 1997, S. 36, 130f.

⁸²⁸ Katalog Le Principe de Réalité, 9, Villa Arson, Nizza 1993, S. 16.

hergestellten Gegenständen, die mit Texten und Zitaten angereichert sind.⁸²⁹ In ihren weitläufigen Rauminstallationen fügten Christine und Irene Hohenbüchler diese breite mediale Palette an darstellerischen Ausdrucksmitteln zu begehbaren Erlebniswelten zusammen.

Auf der Kasseler Documenta X 1997 zeigten die Schwestern eine Rauminstallation, bestehend aus selbstgeschreinerten Regalen und Stellwänden, die mit Zeichnungen und Malereien sowie mit genähten und gestrickten Handarbeiten gefüllt waren. Sämtliche ausgestellten Kunstwerke hatten sie in Zusammenarbeit mit den Künstlern der Kunstwerkstatt der Lebenshilfe im Osttiroler Lienz hergestellt.⁸³⁰ Auf einem Monitor innerhalb der Installation war eine Videodokumentation über die gemeinsame Arbeit mit den Künstlern der Kunstwerkstatt zu sehen.

An einer Wand lehnten verschieden hohe Drahtgestelle, auf denen sich bunte Badeanzüge, Bikinis und Schwimmhosen zusammen mit aufgeblasenen Kinderschwimmreifen verteilten. Die Kleidungsstücke waren über die Drahtgestelle gezogen, so daß sie eine gewisse Festigkeit erlangten; dagegen waren die Plastikreifen nur angelehnt oder in das Gestell gesteckt. Die bunten Applikationen und farbigen Stickereien der Textilien ließen auf selbstgenähte Schwimmkleidung schließen. Auch die Badereifen und Badetiere waren bunt und mit zusätzlicher Bemalung versehen.

Eine andere Art der Installation gestalteten die Künstlerinnen 1995 in den Galerieräumen der Berliner Galerie Barbara Weiss. Vier einzelne, schmale, hohe vitrinenhähnliche Schränke, mit jeweils drei durchsichtigen Glasseiten standen in zwei Räumen verteilt. Die Seiten der Schränke sind in helle Holzrahmen gefaßt,

⁸²⁹ Julian Heynen: An den Rändern entlanggehen, in: Katalog Irene & Christine Hohenbüchler: Berlin, hrsg. von Julian Heynen, Krefelder Kunstmuseen, Krefeld 1995, S. 6-16, hier S. 6.

⁸³⁰ Es gehört zu Hohenbüchlers Kunstverständnis, in Projekten kollektiver Arbeit mit 'Künstlern' zusammenzuarbeiten, die in Nervenheilstätten und Gefängnissen leben, in: Paul Sztulman: Christine & Irene Hohenbüchler, in: Katalog Documenta X, Kurzführer, Kassel 1997, S. 102.

die jeweils hintere geschlossene Wand ist mit einem monochrom farbigen Spiegel versehen. Die Titelbezeichnungen richten sich nach der Farbe der geschlossenen Innenseite. So gibt es einen *blauen, roten, braunen und grünen Schrank*. Im Rahmen dieser Installation hingen in den Vitrinenschränken jeweils zwei bis drei verschiedene weibliche Kleidungsstücke auf Holzbügeln. Es handelte sich um Kostüme, Trägerkleider und Trachtendirndl. Dazu lag auf jedem Schrankboden ein gefaltetes Kleidungsstück oder Accessoire. An der Wand hinter dem *roten Schrank* hing ein Bild in Form einer ausgebreiteten Robe, das an seinen Rändern in regelmäßigen Abständen mit Ösen versehen war. Das Bild teilt sich senkrecht in eine schmale linke rote Seite und in eine in sie übergreifende blaue rechte Seite, deren malerische Struktur verschiedene abstrakte Formen hervorbringt.

An einer anderen Raumwand hing auf einem Kleiderbügel ein folkloreartiges Kleid, das im Rockteil und mittleren Brustbereich mit einem Blumenmuster bestickt war (Abb. 30). Ein rotkariertes Tuch war einem Halstuch ähnlich um den Kleiderbügel drapiert. Links an der Wand befand sich ein selbstgenähtes altrosafarbenes T-Shirt, und schräg darüber, frei im Raum, hing eine lilafarbene Hemdbluse. Auch in der Fensternische hingen zwei Kleider an unsichtbaren Fäden befestigt, frei im Raum. Alle Kleidungsstücke hingen auf Kleiderbügeln. In enger Korrespondenz zu Kleidungsstücken standen die in ähnlicher Farbigkeit gehaltenen Wandbilder. Sie besaßen skurrile Umrißformen, die weitläufig an Schnittmusterstücke erinnern. Unterhalb dieser Wandinstallation standen drei Paar Damenschuhe.

Die beiden Installationen der Hohenbüchlers illustrieren eindrücklich deren Arbeitsweise. In Zusammenarbeit mit den Patienten von Nervenheilanstalten oder Insassen von Gefängnissen versuchen die Künstlerinnen, einen kommunikativen Prozeß in Gang zu setzen, in dem die einzelnen Werke und Installationen nur vorübergehende Haltepunkte darstellen.⁸³¹ Dieser Aspekt der Offenheit und stetigen Anknüpfung durchzieht die Installationsarbeiten der Hohenbüchlers formal wie auch inhaltlich. Alle Objekte und Einzelarbeiten können jeweils in neue

⁸³¹ Raimar Stange über Christine & Irene Hohenbüchler, in: *artist*, Kunstmagazin, 1996, H. 4, S. 22-25, hier S. 22.

räumliche Zusammenhänge gebracht werden. Vielfach finden sich in den Installationen stoffliche und textile Gewebe, die noch mit Stricknadeln, Nähmaschinen und Wollknäueln versehen sind und sich auffordernd an den Betrachter wenden, sie aufzunehmen und das vorgegebene Textile fortzusetzen.⁸³² Somit verschließen sich die Räume und ihre Objekte jeglicher festen Kontur und Interpretation. Das entspricht jedoch keineswegs einer Formaflösung, dazu sind die Darstellungen viel zu real. Nur die Ränder bieten eine Offenheit, die der Fortführung bedürfen.

Das Prinzip 'Gewebe' ist in der gesamten Raumkonzeption betrachtet, Sinnbild für die offenen, immer weiterzuführenden Installationen und Werkprozesse. Gleichfalls variabel zeigen sich die Objekte der Installation in der Barbara Weiß Galerie. Im Gegensatz zur Documenta-Präsentation legt die Ausstellung hier den Akzent auf das Materielle, in Form des textilen Kleidungsstücks und der Bilder. Es handelt sich um Objekte, die nicht in kollektiver Arbeit erstellt wurden, sondern allein auf den Arbeiten der Künstlerinnen beruhen.

In den Schrankvitrinen waren Kleider zu sehen, die sich die Galeristin seit ihrem 17. Lebensjahr hatte nähen lassen. In der einige Monate darauf stattfindenden Ausstellung im Krefelder Haus Lange hingen in denselben Vitrinen die Kleider der Großmütter von Irene und Christine Hohenbüchler, und anderenorts blieben die Schränke leer und zeigten dem Betrachter nur ihre verspiegelte, monochrome Innenwand.⁸³³

"Also bei der Barbara das war lustig. Sie wollte, daß wir etwas mit ihren Kleidern machen. Und sie hat schon eine ganz eigene Welt und das hat uns natürlich auch wieder angesprochen. Sie liebt die Märchen - Rotkäppchen z.B. und die Kombination rot und grün. Sie hat sich diese Kleidungsstücke nach ihren Entwürfen schneiden lassen. Sie hat sich auch teilweise Kostüme in groß nachschneiden lassen, die sie als kleines Mädchen getragen hatte. Doch dann hat sie sich nicht getraut sie anzuziehen und nur ein oder zweimal angehabt."⁸³⁴

⁸³² Heynen, An den Rändern entlanggehen, a.a.O., S. 8ff.

⁸³³ Stange, Hohenbüchler, a.a.O., S. 22 und Abbildung der Installation *Buchstabenkreise*, 1996, Ebd., S. 23.

Die Kleiderschränke, deren Glaswände das Private nach außen dringen lassen, thematisieren auch die Polarität zwischen Öffentlichkeit und Intimität. Die Schränke zeigen wie Kleidungsstücke das Zusammenspiel von Schutz und Hülle, ebenso wie von Transparenz und Öffentlichkeit.⁸³⁵ Zudem spielt die Kleidung als Hülle und Ausdruck einer Identität bzw. verschiedener Identitäten eine wesentliche Rolle.

"[...] das ist sehr metaphorisch gesehen. Praktisch diese Hüllen, die man wechseln kann, wie man verschiedene Identitäten auch in sich hat oder zumindest, daß jemand anderer dich ganz anders sieht, als du dich selber wahrnimmst. Es kommt mir dann auch manchmal wie eine Kleidung vor. So eine Variation von Kleidungsstücken, die man wechselt."⁸³⁶

Zu einem wesentlichen Prinzip der Hohenbüchlerschen Arbeitsweise gehört das Herstellen der Möbel, Objekte und der textilen Gewebe. Stricken, Weben und Nähen - Techniken, die, seit sie vorwiegend von Frauen praktiziert wurden, als minderwertige Produktionsformen galten - finden heute durch Künstlerinnen wie Rosemarie Trockel oder den Hohenbüchlers Eingang in die Kunst. Dabei ist eine spezielle weibliche Sichtweise nicht von der Hand zu weisen.⁸³⁷

"Natürlich ist es weibliche Kunst. Es ist unsere Sprache und deswegen ist es auch weibliche Kunst, weil wir Frauen sind. [...] In unserer Familie gibt es keine männlichen Erzählungen in dem Sinne, da die Männer früh gestorben sind, so hat man als Kind von Frauen alles über die Welt erfahren."⁸³⁸

Aber auch das "Weben von Gedanken", das Verknüpfen von Erzählungen, Erfahrungen und Phantasien spielt bei den Hohenbüchlers eine Rolle. In ihrer Kunst benutzen sie die Techniken des Verwebens und Verstrickens materiell in einem dynamischen wie offenen Prozeß sinnbildlich für das Zusammenspiel von Texten, Kommunikationen und Sichtweisen der Realität, die sich im kommunikativen

⁸³⁴ Interview Verf. - Christine und Irene Hohenbüchler, Wien 1996.

⁸³⁵ Heynen, An den Rändern entlanggehen, a.a.O., S. 13.

⁸³⁶ Interview Verf. - Irene Hohenbüchler, Wien 1996.

⁸³⁷ Die Hohenbüchlers formulieren eine allgemeine Suche nach Identität vor allem durch ihre Auseinandersetzung mit den weiblichen Bildern in unserer Gesellschaft. Damit stehen sie in Affinität zu Künstlerinnen wie Cindy Sherman und Rosemarie Trockel, vgl. Barbara Steiner: Das Wagnis der Öffentlichkeit, in: Katalog Hohenbüchler: Berlin, Krefeld 1995, S. 19-31, hier S. 28f.

Austausch mit anderen zu neuen Assoziationsweisen Formen zusammenfügen lassen.⁸³⁹

Für die Zusammenarbeit mit Patienten in Kliniken stellen die Hohenbüchlers die Rahmenbedingungen her, in denen die Patienten oder Gefängnisinsassen Möglichkeiten erhalten, sich handwerklich und künstlerisch auszudrücken. Christine Hohenbüchler näht Kleidungsstücke, die von den Mitwirkenden bestickt oder bemalt werden, wie auch in der Documenta-Installation zu sehen war. Irene Hohenbüchler dokumentiert die gemeinsame Arbeit in den Werkstätten und fertigt Protokolle und Texte an.⁸⁴⁰ Diese kollektive Arbeit, in der ein größtmöglicher Austausch innerhalb einer Gruppe stattfinden kann und jedem einzelnen dennoch die Möglichkeit geboten wird, seinen individuellen Ausdruck zu finden, bezeichnen die Schwestern als "Multiple Autorenschaft." In der Zusammenarbeit mit der Kunstwerkstatt Lienz zeigen die Schwestern eine Vielzahl von Haltungen und Realitätsvorstellungen, die im Sinne eines visuellen Gespräches mit der betrachtenden Öffentlichkeit in Kontakt treten wollen, womit der Versuch unternommen wird, die als Randgruppen bezeichneten Menschen in den öffentlichen Kommunikationsprozeß einzubeziehen.⁸⁴¹

Mit ihren sowohl kollektiven als auch individuell hergestellten Arbeiten versuchen die Künstlerinnen, die Grenzen einer autonomen Kunst aufzubrechen und zu erweitern, da diese nach ihrer Meinung ihre gesellschaftliche Wirksamkeit eingebüßt habe.⁸⁴²

Mit diesem Ansinnen stehen die Hohenbüchlers in einer langen Reihe von Künstlern, die der Kunst und dem Leben zu einer Einheit verhelfen wollten, wie es von den Reformbewegungen um die Jahrhundertwende und der künstlerischen Avantgarde in Anlehnung an ein mittelalterliches Kunstverständnis postuliert

⁸³⁸ Interview Verf. - Christine und Irene Hohenbüchler, a.a.O.

⁸³⁹ Stange, Hohenbüchler, a.a.O., S. 23.

⁸⁴⁰ Steiner, Das Wagnis der Öffentlichkeit, a.a.O., S. 20.

⁸⁴¹ Sztulman, Hohenbüchler, a.a.O., S. 102.

worden war. Mit diesem Anliegen sind Hohenbüchlers aber auch in der Kunst der 90er Jahre nicht allein, sondern stellen sich in eine Reihe von anderen Künstlern, die gesellschaftliche Randthemen und künstlerisch verpönte Techniken in ihren Werken aufgreifen, um sie für die Kunst zur Diskussion zu stellen. Nicht selten sind es Künstler und vor allem Künstlerinnen, wie Rosemarie Trockel, Andrea Zittel und Wiebke Siem oder Christiane Möbus, die sich den textilen Herstellungsverfahren und der Kleidung bedienen. Dabei spielt die Kleidung als sozialer Ausdrucksträger eine wesentliche Rolle.

Letztenendes zeigen die Arbeitsweisen der Hohenbüchlers, wie das Stricken, das Schreiben von Texten auf oder neben Objekte sowie die "Kollektive Autorenschaft" auf sehr anschauliche Weise, daß die künstlerischen Handlungen im großen "Gewebe" von Innovation und Geschichte, von Individualität und Allgemeinheit verankert sind und nicht als isoliertes Künstlerprodukt betrachtet werden können.⁸⁴³

8.5 Kleidung als "Dienstleistung": Christine Hill

In jüngster Zeit läßt sich verstärkt eine Tendenz in der zeitgenössischen Kunst feststellen, die ebenfalls der Intention 'Einheit von Kunst und Leben' zuzuordnen ist und Kleidung integriert - "Kunst als Dienstleistung".⁸⁴⁴ Künstler bieten den Menschen ihre Dienste an, in dem sie etwa für die Besucher kochen, wie es auf der Documenta X 1997 der Künstler Matthew Ngui getan hat, oder wie Christine Hill (*1968), die mit ihrer *Volks-Boutique*, in der sie Second-Hand-Kleidung verkaufte, ebenfalls auf der Documenta X vertreten war. Der Original-Shop befindet sich in Berlin.⁸⁴⁵ Das Projekt der *Volksboutique* ist von der Künstlerin über einen Zeitraum von vier Jahren geplant. Hill hat sich in ihrer künstlerischen

⁸⁴² Annette Tietenberg: Wovon das Wollknäuel erzählte, wenn es könnte, in: FAZ, 15. April 1995.

⁸⁴³ Stange, Hohenbüchler, a.a.O., S. 22.

⁸⁴⁴ Vgl. Alfred Nemecek: Kunst als Dienstleistung, in: art. Das Kunstmagazin, 1998, H. 5, S. 26-37.

Arbeit auf das Ausführen von Dienstleistungen aller Art spezialisiert, wovon die Boutique nur eine Form darstellt. Sie versteht die Volksboutique als Installation, in der Interaktionen und Kommunikationen mit dem Besucher stattfinden können.

"Es geht darum, einen etablierten Raum zu schaffen, eine Situation zu etablieren, in der meine Arbeit geschehen kann: Das ist die Voraussetzung für Gespräche über verschiedene Themen und den Austausch von Informationen; für die Besprechung und Einschätzung der Rolle, die das persönliche Erscheinungsbild und das Format eines Menschen in der Gesellschaft spielen [...]"⁸⁴⁶

Diese Kunstgeste findet ihren Vorläufer in der Boutique, die Anfang der 70er Jahre von dem Paar Malcom McLaren und Vivienne Westwood in London initiiert wurde.⁸⁴⁷ Anders als den Kunststatus, den die Kleidung in den bisherigen Kunstwerken einnimmt, steht hier die Kleidung kaum mehr als Kunstobjekt zur Verfügung oder hebt sich aus der Massenware ab. Es geht weniger um die Kleidung als um den Verkauf als Kunst im Sinne einer alltäglichen Handlung. Die Künstlerin Christine Hill spricht von der Bereitstellung eines "natürlichen Mediums", das zur Interaktion mit dem Betrachter bzw. Käufer einlädt. Gerade hier trifft die von Stefan Germer angesprochene "Zugänglichkeit" der Kunst durch die Codes der Modewelt zu.⁸⁴⁸ Der Kunstbesucher erkennt eine ihm aus dem Alltäglichen bekannte Situation, die ihm eine Annäherung (scheinbar) erleichtert.

9. Kleidung in der Videokunst

Inwieweit das Thema 'Kleidung' in der Videokunst relevant werden konnte, hängt vor allem mit der noch recht jungen historischen Entwicklung des Videos als Kunstmedium zusammen.

Erst seit Anfang der 60er Jahre konnte sich die Videokunst in der Auseinandersetzung um die audiovisuellen Medien als eigenständige Kunstrichtung etablieren

⁸⁴⁵ Siehe Paul Sztulman: Christine Hill, in: Katalog Documenta X, Kurzführer, Kassel 1997, S. 98f.

⁸⁴⁶ Christine Hill in: Ebd., S. 98f.

⁸⁴⁷ Vgl. dazu Interview Sylvie Fleury und Vivienne Westwood, in: Katalog Mode und Kunst 1960-1990, Paleis voor Schone Kusten, Brüssel 1996, S. 64ff.; und Peter Sager: Die Eiserne Lady der Mode, in: ZEITmagazin, 1997, H. 38, S. 19f.

und kontinuierlich weiterentwickeln.⁸⁴⁹ Trotz einer 30jährigen Entwicklung nimmt sie innerhalb des anerkannten Kunstbetriebes eher eine Randposition ein.⁸⁵⁰

Mehr als andere Kunstrichtungen befindet sich die Videokunst im Spannungsfeld von TV-Medien, Kunst und Populärkultur. Musikalische Videoclips und -reportagen werden zunehmend mit künstlerischen Ambitionen gekoppelt. Daher kann es an dieser Stelle, wie ebenfalls schon für die Malerei, Zeichnung und Fotografie beschrieben, nicht um die zur menschlichen Darstellung zugehörige Bekleidung des Menschen gehen, sondern es steht die Kleidung als eigenständige Thematik einer Videoprojektion zur Diskussion. Diesbezüglich war es notwendig, daß sich zum einen das Video als Kunstmedium ausdifferenzierte und zum anderen, daß die Kleidung als künstlerisches Thema darin Aufnahme fand. Um die nachfolgenden Beispiele einordnen zu können, sei hier kurz die Entwicklung der Videokunst skizziert.

Die künstlerische Aufwertung des Mediums Video stand in engem Zusammenhang mit den Künstlern des Happenings und der Fluxusbewegung. 'Kleidung' fungierte in deren Aktionen als Requisit, Ausdrucksmittel und - nach Abschluß der Aktion - als Relikt. Um der Vergänglichkeit und Kurzfristigkeit ihrer Aktionen entgegenzuwirken, setzten die Künstler das Video zur Aufzeichnung und Dokumentation ein.⁸⁵¹

Lampalzer teilt die Entwicklung der Videokunst in drei Phasen ein. Der Beginn von Anfang der 60er Jahre bis Mitte der 70er Jahre war gekennzeichnet durch eine kritische Auseinandersetzung mit dem Medium Fernsehen, insbesondere mit seinen Inhalten und seiner Beeinflussung der Wahrnehmung.⁸⁵² Nam June Paik und Wolf Vostell, zwei Wegbereiter und Initiatoren der Videokunst, zeigten in ihren ersten Videoinstallationen und Aktionen 1963 Fernsehgeräte, die in

⁸⁴⁸ Stefan Germer: Vorwort, in: Texte zur Kunst, 7. Jg. 1997, H. 25, S. 1.

⁸⁴⁹ Gerda Lampalzer: Videokunst, Historischer Überblick und theoretische Zusammenhänge, Wien 1992, S. 9.

⁸⁵⁰ Ebd., S. 34.

⁸⁵¹ Ebd., S. 24; siehe auch Herbert W. Franke: Leonardo 2000, Frankfurt a.M. 1987, S. 93f.

⁸⁵² Lampalzer, Videokunst, 1992, S. 26.

verschiedenster Art manipuliert worden waren.⁸⁵³ Man kann festhalten, daß die Künstler in den Anfängen der Videokunst mit der Erforschung der neuen Möglichkeiten des Mediums beschäftigt waren.

Auf der Grundlage eines prozeßorientierten und entgrenzten Kunstbegriffs, der sich zum Ende der 60er Jahre durchgesetzt hatte, beschäftigten sich Anfang der 70er Jahre immer mehr Künstler mit der Videotechnik.⁸⁵⁴ Im Laufe der 70er Jahre konnten sich die Videokünstler durch die Ablösung vom Fernsehen und die Ausbildung einer eigenen Ästhetik ein künstlerisches Selbstverständnis verschaffen. War die erste Phase der Videokunst gekennzeichnet vom Experiment mit den technischen Gegebenheiten und einer Suche nach eigenen Ausdrucksformen in Installationen, Performances mit Video und abgefilmten Aktionen, vollzog sich ab Mitte der 70er Jahren durch innovative Techniken eine Hinwendung zum sorgfältig montierten Videoband. Wiederum war es Nam June Paik, der die Videokunst entscheidend weiterführte, als er zusammen mit dem japanischen Ingenieur Shuya Abe 1970 einen Video-Synthesizer entwickelte.⁸⁵⁵ Die dadurch ermöglichten Schnitttechniken konnten z.B. in Installationen aus mehreren Monitoren eingesetzt werden, wodurch sich eine eigene Erzählstruktur ergab. Themen der ersten Videokünstler-Generation wie Körpersprache, Selbstdarstellung, Medienreflexion, Zeit- und Raumstudien wurden unter verbesserten technischen Bedingungen aufgegriffen und weitergeführt. Ihre Anregungen nahm die Videokunst zum einen aus dem Bereich der bildenden Kunst, zum anderen aus der Welt der Massenmedien.⁸⁵⁶

In den 80er Jahren wurde die intensive Auseinandersetzung mit den technischen Möglichkeiten und die Standortsuche der Video-Kunst weitestgehend abgeschlossen. Seit den 80er Jahren wurde für sie im wesentlichen der Einsatz

⁸⁵³ Diese Phase wurde als sogenannter "Anti-TV-Effekt" bezeichnet, siehe dazu: Nicoletta Torcelli: Video, Kunst, Zeit, Weimar 1996, S. 21f. Vostell übte Kritik am Fernsehmedium, indem er Fernsehgeräte in sogenannten "De-collagen" zweckentfremdete, manipulierte oder in Aktionen zerstörte, Lampalzer, 1992, S. 24f.; Vostell über seine Dé-collagen, in: Bettina Gruber/ Maria Vedder: Kunst und Video, Internationale Entwicklung und Künstler, Köln 1983, S. 208. Beuys stellte innerhalb einer Aktion einen "Filz-TV" her, ein TV-Gerät, das er auf der Bildschirmseite mit Filz verkleidete, Lampalzer 1992, S. 23ff.

⁸⁵⁴ Torcelli, Video, 1996, S. 30.

⁸⁵⁵ Lampalzer, Videokunst, 1992, S. 33.

von Computertechnologien kennzeichnend.⁸⁵⁷ Eine vollständig digitalisierte Bildaufzeichnung macht die Bearbeitung eines jeden speziellen Pixels (Bildpunktes) möglich. Die Verschmelzung von Video- und Computertechnologien schafft eine Vielzahl von Misch- und Trickverfahren.⁸⁵⁸ Der Bildschirm wird zu einer autonomen Kompositionsfläche. Charakteristisch für die heutige im Videobereich arbeitende Künstlergeneration ist eine Spezialisierung. Im Gegensatz zu den Künstlern der ersten Generation, die aus der Bildenden Kunst kamen und nur partiell mit Video arbeiteten, entstammen viele der heutigen auf Video spezialisierten Künstler den Sparten Film, Theater und Musik.⁸⁵⁹

"Video-Kunst ist in den 80er Jahren zunächst und vor allem das künstlerische Video-Tape. Dem entspricht eine Wandlung von einem Künstler, der mit schon vorhandenen Mitteln der Bildenden Kunst, sozusagen von außen, das Medium Video thematisiert und hinterfragt, zu einem in und mit dem Medium arbeitenden Videokünstler"⁸⁶⁰

Dadurch ist auch die offensichtliche Öffnung zum kommerziellen Bereich zu erklären, da Künstler, die zum Teil auch von den Medienhochschulen stammen, in dieser Hinsicht weniger Berührungängste zeigen als ihre Vorgänger.⁸⁶¹ Mit Einzug der Computertechnik in den Video-Bereich wuchsen die Möglichkeiten der künstlerischen Darstellung nahezu ins Unendliche. Die mittlerweile erreichte technische Perfektion bietet von der Bild- und Realitätsdarstellung bis hin zur Erschaffung virtueller Bildwelten eine unüberschaubare Themenpalette.⁸⁶²

Stellvertretend werden im folgenden die Videokünstlerin Gudrun Teich mit ihrer die Mode und Kleidung thematisierenden Videoprojektion und der Künstler Erwin Wurm vorgestellt, der sich neben seinem plastischen und zeichnerischen Werk auch der Videoinstallation zugewandt hat

⁸⁵⁶ Ebd., S. 69.

⁸⁵⁷ Ebd., S. 18f.

⁸⁵⁸ Ebd., S. 118f.

⁸⁵⁹ Ebd., S. 117.

⁸⁶⁰ Dieter Daniels: Bildende Kunst und laufende Bilder, in: Gisliind Nabakowsky (Hrsg.): Video 20 Jahre später, Eine zwischen bilanz, in: Kunstforum International, 1985, Bd. 77/78, S. 39-43.

⁸⁶¹ Lampalzer, Videokunst, 1992, S. 128ff.

⁸⁶² Lampalzer, Videokunst, 1992, S. 118.

a) Videoprojektion: Gudrun Teich

Gudrun Teich (*1962), eine Meisterschülerin Nam June Paiks, gehört zu dieser letztgenannten Generation von Videokünstlern, die sich vornehmlich auf die computergestützte Darstellung spezialisiert hat. Ihre Ausbildung erhielt sie an der Düsseldorfer Kunstakademie und der Kölner Kunsthochschule für Medien.

Gudrun Teichs Videoprojektion *In Schale geworfen* (1995) zeigt 5 verschiedene, körperhaft geformte Kleider der Haute Couture, die sich in kurzen Sequenzen in manipulierter Bewegung vor dem weißen Grund des Monitors bewegen (Abb. 31).

Die verschiedenen 'Körperkleider' absolvieren in endlos aneinandergeschnittenen, jeweils vier Sekunden dauernden Sequenzen eine rhythmisch wiederkehrende Vor- und Rückbewegung. Zu sehen sind nur die Kleiderformen, die von einem unsichtbaren Körper getragen und in Bewegung gesetzt werden. In Abständen von je einer Minute wechselt das vorgeführte Kleidungsstück. Bei den gezeigten Kleidungsobjekten handelt es sich um verschiedene auffallende Designermodelle, wie z.B. ein rotes wallendes, ein weißes sowie ein lilafarbenes Kleid mit offenem Mantel, ein schwarzes mit Spitze und eine Paralleldarstellung von eines roten neben einem gelben Kleid.

Aus dem für eine Reportage vorgesehenen Filmmaterial über die Prêt-à-Porter-Modenschau in Paris 1995 wählte die Künstlerin verschiedene Kleidermodelle aus, die von Topmodels wie Claudia Schiffer und Naomi Campbell auf dem Laufsteg präsentiert wurden. Sämtliche sichtbaren, d.h. unbedeckten Körperteile wie z.B. Kopf, Arme, Hände und Beine wurden per Computer mit einer Underpaintbox maskiert, d.h. wegretuschiert und dem Weiß des Hintergrundes angepaßt. Dadurch blieben nur die sich drehenden und wendenden Kleiderhüllen übrig. Der gesamte Kontext, in dem sich die Kleider ehemals befanden, wurde so eliminiert. Die ständig wiederholte Bewegung der Kleider besteht aus der Vor- und Rückbewegung, die ein Model vollzieht, wenn es am Ende des Laufsteges

angekommen ist und nochmals die Hüfte vorschiebt, um dann die Drehung zur Umkehr vorzunehmen. Diese Bewegung kurz vor der Drehung wiederholt sich für jedes Modellkleid in einer ca. 4 Sekunden langen Sequenz. Der Übergang von einem Kleidermodell zu einem anderen wurde "gemorph"⁸⁶³, sodaß der Wechsel zwischen den Modellen kaum wahrnehmbar vor sich geht.

Ausgehend von der Diskussion um die sogenannten "Topmodels" thematisiert Gudrun Teich Aspekte von Körper, Hülle und Abwesenheit sowie Identität und Persönlichkeit. Die Videoprojektion *In Schale geworfen* besteht ausschließlich aus einem unter Ausnutzung der Computertechnik inszenierten Videoband, das über einen einzelnen Monitor abgespielt wird. Es grenzt sich damit von solchen Video-Installationen ab, die z.B. aus mehreren Monitoren bestehen. Man könnte diese Projektion auch als Monovideo-Vorführung bezeichnen, im Gegensatz zu der sogenannten Multivideokunst.⁸⁶⁴ Gudrun Teich übernimmt für ihre Projektion fertiges Filmmaterial und entwickelt daraus durch Montage und neue Zusammenschnitte unter gleichzeitiger computertechnischer Verfremdung eine künstlerische Darbietung.

Im Gebrauch von vorproduziertem Filmmaterial greift Teich auf die Errungenschaften der Video-Pioniere der 60er Jahre zurück. Neben anderen Künstlern hatte sich vor allem auch ihr Lehrer Paik besonders mit dem Medium Fernsehen - meist kritisch - auseinandergesetzt, das mittlerweile gesellschaftlich und kulturell deutlich an Einfluß gewonnen hatte. Gleichzeitig versuchten die Videokünstler der 60er Jahre, sich durch Mißachtung von Regeln des Bildaufbaus oder der Dramaturgie vom Medium Fernsehen zu distanzieren.⁸⁶⁵ Zu dem objekthaften und

⁸⁶³ Ein Fachausdruck für das Ineinanderschieben von Bildern.

⁸⁶⁴ René Berger: Videokunst oder Die künstlerische Herausforderung der Elektronik in: Gruber/ Vedder, Kunst und Video, 1983, S. 55-61, hier S. 58.

⁸⁶⁵ "[...] Die Videokünstler hingegen wollen sich davon (Fernsehen, Anmerk.Y.S.) lösen, oder anders gesagt, die Spielregeln zerstören. Deshalb begnügen sich die meisten von ihnen nicht damit, die gängigen Fernsehhalte durch andere zu ersetzen [...]; ihr Anliegen ist es vielmehr, eine interaktive Form der Kommunikation mit dem Publikum zu finden.", Ebd., S. 58f.; siehe dazu auch Bazon Brock: Formel eins plus eins plus eins gleich eins, Vom

inhaltlichen Umgang mit dem Fernsehen kam das Experimentieren mit den neuen Montagetechniken und Verfremdungsmöglichkeiten, wie es sich auch die heutigen Videokünstler mit verbesserten technischen Möglichkeiten zunutze machen. Unter Ausschöpfung aller technischen und bildnerischen Möglichkeiten schaffen es die Videokünstler der 80er und 90er Jahre, sich an der Schnittstelle von Kunst und Kommerz so zu bewegen, daß sie sich ganz selbstverständlich aus den Bereichen der Werbung, Musik und Reportage bedienen können, da sich die Videokunst als ein eigenständiges Medium ausdifferenziert hat und in der Lage ist, neue Fragestellungen für die Kunst aufzuwerfen.⁸⁶⁶

Der Titel *In Schale geworfen* nimmt eine Redewendung auf, die ausdrückt, daß jemand sich chic gekleidet hat. Offensichtlich läßt er ein nicht alltägliches Erscheinungsbild erwarten. Der Ausdruck 'Schale' deutet auf eine schützende Umhüllung, in der ein Kern steckt - hier zu sehen als Körper und Kleidungshülle. Der vollständige Titel verweist auf den Menschen, der dahinter steht und "sich in Schale geworfen" hat. Hier geht die Interpretation von der rein formalen Betrachtungsweise der Körper und seiner Hüllen zu den dahinterstehenden Menschen, die diese Hüllen tragen - den sogenannten "Topmodels". Teich greift hier ein Zeitphänomen auf, daß seit den 80er Jahren ein wesentlicher Bestandteil der Modebranche ist. Die hochbezahlten Models wie Claudia Schiffer oder Naomi Campbell haben heute einen Bekanntheitsgrad, der dem eines Pop-Stars vergleichbar ist.⁸⁶⁷ Noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts präsentierten unbekannte Mannequins⁸⁶⁸ die neusten Kreationen der Modehäuser. Erst als man 1880 Schauspielerinnen auswählte, um Kleidung vorzuführen, bekam auch die Person, die die Kleidung vorführt, eine Bedeutung. Popularität der Mannequins

kommerziellen zum kulturellen Videoclip, in: Veruschka Bòdy/ Gábor Bódy (Hrsg.): Video in Kunst und Alltag, Köln 1986, S. 7-10, hier S. 8f.

⁸⁶⁶ Claus spricht im Hinblick auf die zwischen 1966 und 1970 stattgefunden rasante Entwicklung der Technologie im Medienbereich, von einer "erweiterten Bewußtseinsverfälschung", Jürgen Claus: Umweltkunst, Aufbruch in neue Wirklichkeiten, Zürich 1982, S. 71.

⁸⁶⁷ Lehnert, Mode, Models, Superstars, 1996, S. 11ff.

und ihre persönliche Ausstrahlung wurden zur Werbung eingesetzt. Seit den 60er Jahren, in denen Models wie *Veruschka* und *Twiggy* berühmt wurden, hat sich die Entwicklung bis heute fortgesetzt.⁸⁶⁹ Das Star-Phänomen der Mode wird in dieser Videoprojektion in den Kunstkontext übertragen. Indem Teich jedes persönliche Kennzeichen, d.h. Kopf und Körper, ausradiert, nimmt sie den Models jede Persönlichkeit und wirft sie in radikaler Form auf ihre Ursprungsfunktion des Kleidervorführens zurück. Die Mannequins verschwinden vollständig, da es sich auch bei dem Kleid, das sie tragen, nicht um das eigene handelt. Zu sehen bleibt das Designerkleid, das des unsichtbaren Körpers bedarf, um seine Funktion zu erfüllen. Gudrun Teich erklärt den Ausgangspunkt ihres Interesses wie folgt:

"[...] zu der Zeit gab es ständig Diskussionen über diese Super-Models, und ich dachte, was eigentlich so ein Image dieser Models, die ja irgendwie so aussehen wie Barbiepuppen, ausmacht. [...] und dann habe ich versucht, die Models wegzunehmen und sie nur noch mit ihrer Kleidung, mit ihrem Image zu zeigen; mit dem, was sie nach außen strahlen, ohne dieses lächelnde Gesicht, das immer gleich ist; einfach dieser Körper, der noch nicht mal da ist, der nur noch als Hülle da ist."⁸⁷⁰

Die soziale Funktion von Kleidung und das Tragen von Kleidung als Ausdruck von Persönlichkeit wird in der Darstellung des nicht Vorhandenen thematisiert. Die Topmodels sind zu Persönlichkeiten stilisiert worden. Längst sind sie nicht mehr anonyme Figuren, die allein der Kleidervorführung von Modeschöpfern dienen. Jede hat individuelle Attribute und steht mit ihrer Biographie im Blickpunkt des öffentlichen Interesses. Teich nimmt den Models ihre persönlichen Attribute und beläßt allein den nicht mehr sichtbaren Körper, der das Kleid trägt. Sie reduziert die Persönlichkeiten wieder auf die Vorführung der Kleidung. Dennoch verweist Teich gerade durch die Annulierung der Individualität auf die unsichtbaren, aber gedachten Topmodels. Das Kleid steht auch hier wieder, wenn

⁸⁶⁸ Mit Mannequin bezeichnete man im 18. Jahrhundert die Modell- oder Schneiderpuppen. Erst im 20. Jahrhundert fand die Bezeichnung Mannequin für die Vorführdamen Verwendung, vgl. Loschek, *Mode- und Kostümllexikon*, 1994, S. 341.

⁸⁶⁹ Lehnert, *Models*, 1996, S. 97ff.

⁸⁷⁰ Interview Verf. - Gudrun Teich, Düsseldorf 1996.

auch nicht körperlos, anstelle des nicht sichtbaren Menschen. Teich betreibt in ihrer Projektion ein Vexierspiel von Individualität und Anonymisierung.

Die Übernahme von Reportagematerial über den Themenkomplex der Mode in die Kunst ermöglicht, wie bereits erwähnt, neue Betrachtungsebenen. Weder die Pariser Modenschau Prêt-à-Porter, die das Filmmaterial hatte dokumentieren wollen, noch die Kollektion eines bestimmten Designers stehen im Vordergrund dieser Videoprojektion, sondern die konzentrierte Sichtweise des Betrachters auf die Hülle, die durch die Retuschierung der Models erreicht wurde. Die Kleidung, sichtbar über unsichtbare Körper gezogen, wird zum Blickfang und zentralen Thema, zum ästhetischen und skulpturalen Objekt, das durch die Videotechnik in Bewegung gesetzt werden kann. Die Formen und Farben der gewählten Kleidungsobjekte werden nicht im Modekontext bewertet, sondern in einem ästhetischen Spiel von Formen und Farben betrachtet. Dabei wird die Kleidung nicht ihrer ursprünglichen Funktion entrissen, erscheint aber innerhalb der gesamten Darstellung außerhalb der Mode und innerhalb der Kunst.

Mit der szenischen Auseinandersetzung und künstlerischen Umsetzung eines zeitgenössischen Themas, hier der Mode und damit des Körpers und seiner Hülle, steht Gudrun Teich in der Tradition jener Video-Künstler, um Bill Viola, Peter Campus und Gary Hill, die sich intensiv mit dem Erstellen neuer Bildrealitäten durch Montagetechniken sowie der Herstellung von rhythmischen und verfremdeten Möglichkeiten der computerunterstützten Videotechnik beschäftigt haben.⁸⁷¹ In der Auseinandersetzung mit dem Körper, dem sie ihr hauptsächliches Interesse entgegenbringt, folgt Teich einer Reihe von Künstlerinnen, für die in den 70er Jahren das bisher unverbrauchte, dadurch noch nicht männlich dominierte Medium der Videokunst neue Möglichkeiten der

⁸⁷¹ Mit zu den renommiertesten Videokünstlern gehören Vito Acconci, Bill Viola, Peter Campus, Bruce Nauman und Gary Hill, in: Torecelli, Video, 1996, passim.

eigenen Ausdrucksweise offerierte.⁸⁷² Valie Export und die Schweizerin Anna Winteler sind nur zwei Beispiele für Künstlerinnen, die sich in ihren Videoinstallationen mit dem Medium der Körper- und Raumerfahrung beschäftigten.⁸⁷³ In ihren experimentellen Videoprojektionen, die sich ganz bewußt an die Sehgewohnheiten des Fernsehens und der Musikvideos anlehnen⁸⁷⁴, führt als jüngstes Beispiel die Schweizerin Pipilotti Rist das Thema der Selbstdarstellung fort und eröffnet Ausblicke auf die Zukunft der Videokunst.

b) Videoprojektionen innerhalb einer Rauminstallation: Erwin Wurm

Das gesamte künstlerische Schaffen von Erwin Wurm bewegt sich um die Möglichkeiten, den Begriff Skulptur zu fassen und zu erweitern. Dabei legt er das Spektrum seiner Arbeiten möglichst breit an und will seine Video- und Fotoarbeiten sowie seine Bücher als Skulpturen aufgefaßt wissen.⁸⁷⁵ 1988 begann er neben den Materialskulpturen und Handlungsanweisungen mit seinen Videoarbeiten. Aus der im Medium Video enthaltenen Grundstruktur der Zeit- und Prozeßhaftigkeit entwickelte er einen handlungs-orientierten Skulpturenbegriff.⁸⁷⁶

Die beiden Videobänder *13 Pullover* von 1991 und *Fabio zieht sich an (Gesamte Garderobe)* von 1992 beschäftigen sich mit der alltäglichen Handlung des Ankleidens. Dabei werden beide Male die Kleidungsstücke in so vielen

⁸⁷² Man hat den Eindruck, daß Künstlerinnen wie z.B. Ulrike Rosenbach, Marie Jo Lafontaine oder Valie Export, häufiger als Männer über die Themengebiete des Körpers und der Selbstdarstellung einen Einstieg in das Medium der Videokunst erhalten haben. Es ist aber nicht notwendigerweise von einer typisch weiblichen Kunstform zu sprechen. Lampalzer, Videokunst, 1992, S. 29.

⁸⁷³ In den 70er Jahren fand allgemein in der bildenden Kunst eine Neuentdeckung des menschlichen Körpers statt. Der menschliche Körper wurde als künstlerisches Material eingesetzt. Vito Acconci war einer der wichtigsten Vertreter der Body-Art im Bereich der Video-Kunst, in: Torcelli, Video, 1996, S. 72ff.

⁸⁷⁴ Kerstin Rottmann: Verwandlungen einer Videoprinzessin, in: DIE WELT, 14. März 1998, S. 10.

⁸⁷⁵ Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist, März 1996, in: Katalog Erwin Wurm, Wien 1996, S. 3-12, hier S. 7.

⁸⁷⁶ Stephan Berg: Stellungswechsel am Flipperautomaten, Zu Erwin Wurms Videoarbeiten, in: Katalog Erwin Wurm, Wien 1994, S. 47-51, hier S. 48.

Schichten übereinandergezogen, daß das Volumen des menschlichen Körpers vergrößert wird und die Kleidungsstücke einer zunehmenden Dehnung ausgesetzt sind.

Das Videoband *Fabio zieht sich an (Gesamte Garderobe)* zeigt, wie ein anfänglich unbekleideter Akteur in einem Raum, in dem ansonsten nur ein Klappstuhl und ein voll behängter Kleiderständer zu erkennen sind, nacheinander so viele Kleidungsstücke übereinander zieht, daß er am Ende als eine unförmige Figur den Raum verläßt.⁸⁷⁷

Das Videoband *13 Pullover* greift ebenfalls die unreflektierte Geste des Anziehens auf. Der Akteur zieht sich, wie der Titel besagt, 13 Pullover übereinander an. Auch hier steht der Prozeß der Skulpturalisierung einer alltäglichen Handlung im Zentrum des Interesses.⁸⁷⁸

Im allgemeinen stehen Wurms Videoarbeiten im Spannungsverhältnis zwischen Performance, Aktion und Skulptur. Die Grenzen sind fließend. Wie Wurm in seinen Pulloverarbeiten und Installationen mit naheliegenden Alltagsobjekten arbeitet, so thematisiert er, ebenfalls ausgehend von seinem Skulpturenbegriff, die alltäglichen banalen Handlungen. Er bedient sich erworbener, unreflektiert ablaufender Aktivitäten, wie hier z.B. des Ankleidens, und transformiert diese aus einer für den Betrachter bestehenden Vertrautheit in eine Fremdheit. Hier wird das Anziehen von Kleidung in einer einmalig ausgeführten Aktion ad absurdum geführt und mit der Videokamera aufgezeichnet. Somit sind die Videobänder *Fabio zieht sich an (Gesamte Garderobe)* und *13 Pullover* eine "filmische Konservierung"⁸⁷⁹ dieser Aktionen, wodurch jederzeit die Möglichkeit einer "Reaktivierung des Werkes" gegeben ist.⁸⁸⁰

⁸⁷⁷ Andreas Spiegl: Die gedehnte Skulptur: E=m•c2, in: Katalog Erwin Wurm, Wien 1994, S. 71-78, hier S. 72f.

⁸⁷⁸ Ebd., S. 73.

⁸⁷⁹ Ebd., S. 73.

Der Körper des Akteurs ist dabei nur insofern von Interesse, als er das 'Material' für den Prozeß darstellt.⁸⁸¹ Der Körper nimmt durch die Kleidung an Volumen zu. Es erfolgt eine Dekonstruktion alltäglicher Zusammenhänge, da die Kleidung den Körper nicht mehr im ursprünglichen Sinne schützt, sondern ihn fast zu erdrücken scheint. Die Kleidung erhält eine monströse Eigenmächtigkeit; dennoch bleibt der Aspekt ihrer Tragbarkeit bestehen. Durch die vielen Kleidungsstücke erfolgt eine Volumenzunahme der Form im Raum. Bei der Betrachtung des ästhetischen Spiels der Formen wird die Kleidung ihrer ursprünglichen Funktion beraubt, da sie "einer Logik des Bedeckens, deren Grenze nur die Kleidung selbst ist", folgt.⁸⁸² Der handlungsorientierte Werkbegriff ist in der Struktur des Mediums Video selber festgelegt. Durch das 'Anziehen - Ausziehen' wird der Wandlungsprozeß des Volumens vergegenwärtigt. Wenn die veränderte Form nicht mehr zu sehen ist, bleibt der Vorgang des Ankleidens in der Erinnerung. Das klaustrophobe Gefühl überträgt sich auf den Betrachter. Damit verschiebt sich die Bedeutung von der Aufzeichnung einer alltäglichen Handlung zu einer Dokumentation eines skulpturalen Prozesses.⁸⁸³ Hier wird die Idee des Skulpturalen mit einer Formalisierung des Alltags verbunden. Nicht die Aktion des Anziehens steht im Vordergrund, sondern deren Vergegenständlichung und Skulpturalisierung. Wurm geht es nicht darum, eine Form festzuschreiben, sondern in seiner Analyse des Alltäglichen die in alltäglichen Handlungen bzw. Gesten enthaltenen skulpturalen Prozesse zu vergegenwärtigen.⁸⁸⁴

In später entstandenen Fotoarbeiten wie *Selbstporträt, 20 kg Unterschied* von 1993, *Shopping* von 1995/96 und dem Video *Jakob/ Jakob dick* von 1994 nahm Wurm die Volumenänderung als skulpturalen Prozeß neuerlich auf. Das Video *59 Stellungen* (1992) zeigt, anders als *Fabio zieht sich an (Gesamte Garderobe)* und *13 Pullover*, keine fortlaufende Handlung, die an einem

⁸⁸⁰ Jérôme Sans: Der Nullpunkt der Skulptur, in: Katalog Erwin Wurm, Wien 1994, S. 57-63, hier S. 63.

⁸⁸¹ Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist, 1996, a.a.O., S. 9.

⁸⁸² Sans, Nullpunkt der Skulptur, a.a.O., S. 61.

⁸⁸³ Spiegl, Gedehnte Skulptur, a.a.O., S. 73.

⁸⁸⁴ Ebd., S. 78.

bestimmten Punkt vorläufig endet, sondern eine Abfolge von Variationen einer ganz bestimmten Handlung, wie hier dem Anziehen von Kleidung.

In 59 verschiedenen, 20 Sekunden andauernden Sequenzen werden Stellungen gezeigt, die entstehen, wenn Pullover und andere Kleidungsstücke so angezogen werden, daß der Träger nicht mehr zu sehen ist. Dabei werden die Kleidungsstücke häufig bis an ihre Grenzen gedehnt. Da die Sequenzen zu kurz sind, die Situation ganz genau zu erfassen, kann der Betrachter nur davon ausgehen, daß sich in diesen amorph aussehenden Pullover- und Textilwesen ein menschlicher Körper befindet, der sich in minimalistischen und häufig grotesk anmutenden Bewegungen bemüht, seine Balance zu halten. Die Merkwürdigkeit dieses Szenarios wird durch die vollständige Stille untermalt.

Die Videoprojektion *59 Stellungen* steht in engem Zusammenhang mit Erwin Wurms Pulloverarbeiten der Installationen. Auch hier lotet er systematisch die Möglichkeiten aus, wie das Kleidungsstück angezogen oder übergestülpt werden kann.⁸⁸⁵ Von einer vertrauten, eher konventionellen Situation ausgehend, schaffen es diese skurrilen Pulloverskulpturen, den Betrachter zu überraschen und zu befremden, da dieser das Bekannte im ersten Moment nicht erkennt.⁸⁸⁶ Der menschliche Körper fungiert auch hier wiederum nur als Mittel oder als Akteur für die Darstellung von Skulptur als plastischem Prozeß. In Wurms Werk spielt der Mensch niemals eine individuelle Rolle, er wird anonymisiert und stellt sich als Verformer, selbst Verformter, durch Kleidungsstücke Erinnerung oder letztlich als Volumen verändertes skulpturales Modul dar.⁸⁸⁷ Der Körper soll als "konzeptuelle Bezugsgröße und gleichzeitig als elementare Basisebene allen Handelns gesehen werden, an der sich das Nachdenken über die Grundbedingungen plastischer Arbeit entzündet".⁸⁸⁸

⁸⁸⁵ Wäspe, Pullover, a.a.O., S. 39.

⁸⁸⁶ Berg, Stellungswechsel, a.a.O., S. 50.

⁸⁸⁷ Fuchs, Skulpturale Behauptungen, a.a.O., S. 23.

Somit entstanden 59 unterschiedliche temporäre Skulpturen, die im nächsten Augenblick wieder verschwinden und durch eine neue ersetzt werden. Wurm visualisiert in dieser Darstellung Themen wie Austauschbarkeit, Beliebigkeit und Verschwinden, und dies immer im Zusammenhang mit dem Skulpturbegriff.⁸⁸⁹ Die bei Erwin Wurm stets vorhandene Dialektik bezieht sich in dieser Videoarbeit auf das Paradigma der Bewegung und Zeitlichkeit. Der mit Kleidern überzogene menschliche Körper bewegt sich in minimalen Nuancen. Die Bewegung gehört nicht zum Programm der Aktion.⁸⁹⁰ Der Künstler gibt also nur einen existentiellen Grundimpuls und läßt den handlungsorientierten Werkbegriff durch die aktive Teilnahme des Betrachters an diesem Prozeß vom Betrachter weiterentwickeln.⁸⁹¹ Die im Medium des Videos angelegte Grundstruktur von Bewegung und Zeit wird auf die prozessuale Weiterentwicklung durch den Betrachter ausgerichtet. Zeitlichkeit wird durch die langen Einstellungen der Videokamera auf eine Stellung erzeugt, die sich nur in minimalen Nuancen verändert - genau so viel, wie ein Körper benötigt, seine eigene Balance zu halten.

Erwin Wurm gehört, anders als Gudrun Teich, nicht zu den "spezialisierten" Videokünstlern. Seine Videoarbeiten verstehen sich innerhalb eines breit angelegten Oeuvres, in dessen Zentrum die Skulptur steht, als eine mögliche Ausdrucksform neben Zeichnung, Bildhauerei und Fotografie.

"Wollte eigentlich die Arbeit oder die Idee hinter der Arbeit breit anlegen. [...] bin aber dem Thema Skulptur treu geblieben, d.h. der rote Faden ist die Beschäftigung mit dem Skulpturalen. Oder sagen wir mal so, wie kann man Alltäglichkeit oder Fragen zur psychischen Realität in Skulpturen umsetzen; kann man eigentlich Verlust in eine Skulptur umsetzen oder kann man ein Gefühl wie Euphorie in eine Skulptur umsetzen - solche Dinge interessieren mich."⁸⁹²

Innerhalb der Videokunst stehen die beiden Videoarbeiten *13 Pullover* und *Fabio zieht sich an (die gesamte Garderobe)* zum einen im Zusammenhang mit

⁸⁸⁸ Berg, *Stellungswechsel*, a.a.O., S. 48.

⁸⁸⁹ Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist, 1996, a.a.O., S. 9.

⁸⁹⁰ Lóránd Hegyi: *Paradigmen der Dialektik*, in: *Katalog Erwin Wurm*, Wien 1994, S. 7-13, hier S. 12.

⁸⁹¹ Berg, *Stellungswechsel*, a.a.O., S. 48.

⁸⁹² Erwin Wurm, *Interview* Verf. - Wurm, Wien 1996

den Wiener Aktionisten und zum anderen mit der Happeningbewegung der 60er Jahre. Zudem lassen sich Bezüge zu den künstlerischen Aktionen von Joseph Beuys herstellen.⁸⁹³ Vor allem aber war das Happening für die Videogestaltung richtungsweisend, da die Aktionen hiermit dokumentiert werden konnten.⁸⁹⁴ Im Unterschied zu den Fluxuskünstlern, zu denen auch Nam June Paik gehörte und die mit akustischen und musikalischen Elementen arbeiteten, greift Wurm eher auf die künstlerische Auffassung des Happenings zurück, indem er seine Handlungen und Inszenierungen aus der Lebensrealität nimmt und diese isoliert, verfremdet und in einen anderen Kontext stellt. Diente das Video den Happeningkünstlern vorwiegend zu dokumentarischen Zwecken, benutzt Wurm im Gegensatz dazu die Videoaufzeichnung zwar auch zur Fixierung einer aktionistischen Handlung, geht aber darüber hinaus, wenn er daraus eine Formalisierung, d.h. eine Dokumentation des skulpturalen Prozesses, entwirft. Da Wurm seine Videoarbeiten häufig innerhalb eines Environments oder einer Installation präsentiert, schafft er Bezüge zu den in den 70er Jahren verstärkt aufkommenden, mit Video integrierten Rauminstallationen, etwa bei Wolf Vostell.

Schaut man sich die Art der Darstellung des Videos *59 Stellungen* genauer an, so läßt sich wiederum eine Affinität zu den ersten Videoarbeiten der 60er Jahre feststellen. Damals machten viele Künstler aus Mangel an technischen Möglichkeiten und Know-How die Langeweile zum Qualitätskriterium für ein Kunstvideo in Abgrenzung zum kommerziellen Fernsehen. Entgegen den gewohnten Sehgewohnheiten des Publikums hielten die Videokünstler Banalitäten in endlos langen, beinahe ohne Schnitte aus-kommenden Filmen fest. So hielt Andy Warhol eine Videokamera aus dem Kellerfenster und nahm die Beine der vorübergehenden Passanten auf. Wurms Videobänder haben eine Laufzeit von 60 Minuten und sind meistens im Zusammenhang mit anderen Werken innerhalb einer Rauminstallationen zu sehen. Es wird nicht davon ausgegangen, daß ein Betrachter sich diese Projektion von Anfang bis Ende anschaut, sondern nur einen

⁸⁹³ Sans, Nullpunkt, a.a.O., S. 61.

⁸⁹⁴ Franke, Leonardo, 1987, S. 93.

Ausschnitt von einigen Minuten. Der Einsatz von sehr langsamer Bewegung als Zeichen von zeitlicher Dehnung steht bei Wurm in einem anderen Kontext als bei den Künstlern der 60er Jahre, ebenso wie das Performative seiner Darstellungen von den Intentionen der Performance und der Happening-Kunst abweicht. Im Gegensatz zu einer realen Performance, wo der Betrachterstandpunkt frei gewählt werden kann, steht hier die Videokamera an einem vorgegebenen Ort und kann eine für den Betrachter überraschende Wirkung der Aktionen erzielen. Wurm setzt das Performative an Stelle des Statischen, da er die Form als feststehende Größe unterlaufen will. Dieses schafft er, indem er die zeitliche Struktur als skulpturales Instrument einsetzt und die Form zur Auflösung bzw. zur niemals beendeten Größe bringt.⁸⁹⁵ Insgesamt finden sich in Wurms Werken Bezüge zur Minimal Art, die sich besonders um die Form an sich bemühte, welche von jeglicher individuellen emotionalen Äußerung befreit sein sollte. Das Prinzip der Serie, das bei den Minimalisten erstmals im Bereich der Skulptur zur Anwendung kam, nimmt Wurm in systematischer Form in seiner Videoarbeit *59 Stellungen* auf.

10. Zusammenfassung

Nachdem nun die Kleidungskunstwerke innerhalb der einzelnen Medien in ihrer Entwicklung und Bedeutung für das 20. Jahrhundert untersucht worden sind, lassen sich grundlegende Aussagen über die Kleidung innerhalb der modernen Kunst zusammenfassen.

Im wesentlichen gründen sich die Kleidungskunstwerke auf zwei Entwicklungslinien - zum einen auf die allseits bekannte, alltagskulturelle Bedeutung der Kleidung und zum anderen auf die Ablösung von ihrer traditionellen Funktion die der Kleidung als Kunstmittel neue Funktionen eröffnet. Die Kleidung entstammt der Alltagskultur und Lebenswelt des Menschen, mit der sie in enger Verbundenheit steht. Diese enge Beziehung gründet sich sowohl auf die körperliche Nähe - sozusagen als "zweite Haut" - als auch auf soziale und

⁸⁹⁵ Spiegl, Gedehte Skulptur, a.a.O., S. 78.

kulturelle Bedeutung der Kleidung für den Menschen und für seine gesellschaftliche Verortung bzw. seine Identität. Der Mensch teilt sich über seine Kleidung mit und wird mit ihr zusammen von anderen wahrgenommen - mit anderen Worten: Sie ist sein engstes und vielleicht auch erstes Kommunikationsmedium im Verhältnis zu seiner Umgebung.

In der Kunst war die Kleidung bis zum 20. Jahrhundert konform hierzu in traditioneller Weise allein in beschreibender und den Menschen charakterisierender Funktion zu sehen. Um Kleidung als solche zum Thema eines Kunstwerks machen zu können, musste sie zunächst in den traditionellen Medien der Malerei, Zeichnung, Druckgrafik und Bildhauerei aus ihrer den Menschen beschreibenden Rolle befreit werden. Danach erst war es möglich, ihr einen autonomen Themenstatus zu geben. Gleichzeitig entwickelten sich aus den Medien der Malerei, Zeichnung und Druckgrafik eigene wirtschaftliche Anwendungsbereiche, die sich von der Kunst getrennt hatten und nun zur Mode gehörten. Auch die Fotografie mußte sich von dem angewandten Bereich der Modefotografie lösen und zum eigenen Kunstmedium entwickeln.

Erst durch die hier erfolgte Trennung zwischen den Kunstmedien und der Mode als wirtschaftlichem Bereich konnten in der weiteren Entwicklung wieder gegenseitige Einflußnahmen erfolgen.

Alle Aspekte und Bedeutungslinien, welche die Kleidung im Alltäglichen in ihrer Funktion innehat, spiegeln sich in den Kleidungskunstwerken wieder. Dazu gehören vor allem die Funktionen des Schutzes, der Hülle und der Identitätsbildung, des menschlichen Stellvertreters und sämtliche der Kleidung zugeschriebenen sozialen Bedeutungen, die in diesem Sinne Eingang in die Kunst finden. Sie werden als Thema und Motiv durch Kleidung in den verschiedenen Medien nachgeformt. Diese "Nachbildung" kann in allen zweidimensionalen Medien oder in dreidimensionalen Objekten erfolgen und jeweils wieder formale oder sozial-kulturelle Aspekte aufgreifen.

Der alltagskulturellen Entwicklungslinie steht seit der Objektkunst der Surrealisten bzw. seit Duchamps Ready-mades diejenige Reihe der Kleidungskunstwerke gegenüber, die Kleidung als vorgefertigtes, zumeist industriell hergestelltes Produkt in die Kunst integrieren. Das Gebrauchsobjekt Kleidung wird seiner ihm ursprünglich zugewiesenen sozialen und kulturellen Bedeutung für den Menschen entzogen und bietet damit Aus-drucks- und Funktionsmöglichkeiten, die über den bekannten Kleidungskontext hinausweisen. Indem der Künstler die Kleidung als frei verfügbares und zweckfreies Objekt einem atypischen Kontext zuführt, werden ihr von der Kunst beschriebene Bedeutungen impliziert.

"Wenn aber die alten Kunstmittel realistischen Darstellens weiterverwendet wurden, wie im Surrealismus, wurde gleichzeitig die Kausalität der realen Dingordnung zerstört. Die Surrealisten operierten weiter mit den Stilformen der Gegenständlichkeit, um die Absurdität der Gegenstandsbezüge darzustellen."⁸⁹⁶

Somit fungiert die Kleidung zusammen mit Farbe, Pigment, Leinwand, etc. als Kunstmittel. Damit bietet die textile Kleidung die Möglichkeit, im Sinne einer erweiterten Malerei oder Skulptur sowie als reales oder abstraktes Objekt zum Kunstwerk zu avancieren. Durch die Abkopplung von traditionellen Zuschreibungen und Funktionen hat sich das Darstellungsrepertoire in den Künsten mit vorgefertigter Kleidung um ein vielfaches erweitert. Wiederum können neben den formalen Aspekten identitätsbildende und soziale Bedeutungen zugefügt werden, die sich erst im Zusammenhang des Kunstwerks erschließen und nicht wie vormals vom Betrachter vorausgesetzt werden.

Das Medium der Fotografie umfaßt aufgrund seiner "Realitätsverdopplung" beinahe alle Möglichkeiten, Kleidung als Kunstwerk zu betrachten. In ihr tritt Kleidung sowohl als Thema, in Form eines fotografierten Kleidungsstücks, wie auch als Kunstmittel auf, das Kleidung als Skulptur oder in einer sonstigen Zuschreibung zeigt. Gleiches gilt auch für die neuen Medien der Video- und

⁸⁹⁶ Heinrich Klotz: Kunst im 20. Jahrhundert, Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne, München 1994, S. 24.

Computerkunst, die alle Aspekte aufgreifen und in ihrer medialen Form umsetzen können.

Kleidung als Aspekt des Alltäglichen und als eng mit dem Menschen verbundener Gebrauchsgegenstand sowie als Kunstmittel ist in allen Medien mehr oder weniger stark vertreten. Die Intentionen der Werke weisen eine beinahe unüberschaubare Vielfalt auf, jedoch lassen sich einige Tendenzen erkennen, die wiederum auf zwei grundlegenden Richtungen basieren, auf welche die Künstler immer wieder Bezug nehmen.

Schließlich steht hier eine auf formal-ästhetische Gegebenheiten der Kleidung ausgerichtete Werkreihe einer anderen, auf den Menschen bezogenen Richtung gegenüber. Die formal-ästhetischen Kleidungskunstwerke richten sich entweder auf die formalen Eigenschaften einer menschlichen Kleiderhülle, oder sie thematisieren die formal-ästhetischen Qualitäten eines textilen Kleidungsobjektes, das jeglicher kleidungsspezifischer Funktionen enthoben ist.

Dagegen stehen andere Kleidungskunstwerke im eindeutigen Bezug zum Menschen und verweisen sinnbildhaft auf ihn. Hier handelt es sich um ein häufig anzutreffendes Motiv, das sich der Kleidung als Platzhalter oder Stellvertreter für den Menschen - allgemein oder für eine bestimmte Person - bedient, da sie die menschlichen Körperformen nachformt. Die Personifikation durch Objekte kann dabei wie die Beispiele von Jim Dine und Niki de Saint-Phalle gezeigt haben, bis zur Selbstdarstellung des Künstlers gehen.

Als untrennbar vom Menschen sind auch die aktionistischen Werke von Künstlern anzusehen, die Kleidung als theatralisches Mittel der Verkleidung und des Rollenspiels gebrauchen. Hier wird die Kleidung sowohl in ihrer alltagskulturellen Bedeutung als auch im Sinne eines Kunstmittels eingesetzt.

Allgemein ist Kleidung daher sehr häufig in Kunstströmungen anzutreffen, die sich mit dem Körper, wie auch mit dem Menschen selbst beschäftigen; hier sind vor allem Kunstrichtungen der 70er Jahre zu nennen, die mit Body-Art und "Spurensuche" existentiellen Fragestellungen nachgingen. Aber auch in den

zeitgenössischen Kunstströmungen seit Mitte der 90er Jahre sind Kleidung und Körper beliebte Themenbereiche, die Inspirationsquellen bieten.

Kunst und Leben zur Einheit zu bringen, war das Motto der Avantgarde-Richtungen. Dieser Intention zufolge führten die Surrealisten die Objekte der Alltagskultur, darunter vor allem Kleidung, in die Kunst ein. Spätere Kunst-richtungen wie der Nouveau Réalisme und die Pop Art griffen die Thematik der Alltagsobjekte in erweiterter Form auf. Hierauf begründet sich der künstlerische Umgang mit Kleidung als Objekt der Alltagskultur. Die konsequenteste Form, Kunst und Leben zusammenzufügen, liegt in der künstlerischen Selbstdarstellung, in der der Künstler sein eigenes Leben und somit auch seine Kleidung zum Kunstwerk erklärt. Die Beispiele Joseph Beuys und Eva & Adele haben veranschaulicht, wie Kleidung in diesem Zusammenhang zur Kunst werden kann. Auch das Medium "Kunst als Dienstleistung" impliziert die Überschreitung von Grenzen zwischen Kunst und Leben, wie das Beispiel der Volksboutique von Christine Hill gezeigt hat. Alltagskultur und Kunstinstallation werden zur Einheit gebracht. Formal ist kein Unterschied zwischen einem Environment und einem Verkaufsgeschäft zu erkennen. Die Kleidung wird zusammen mit ihrem modewirtschaftlichen Umfeld in die Kunst hineingeholt. Erst die Kommunikationen zwischen den Besuchern bzw. potentiellen Käufern innerhalb der Boutique verweisen auf den kunstspezifischen Zusammenhang.

Einige Medien der Kunst, wie das Projekt von Christiane Hill, grenzen an den Bereich der Mode. Waren vormals bildende Künstler, wie etwa Jacques Louis David, für die Mode bestimmend, so wurden ihre Aufgaben seit dem Entstehen der Modernen Gesellschaft zunehmend von der Modeindustrie übernommen. Diese Abkopplung bot für die Kunst neue Möglichkeiten im Umgang mit der Mode. Künstler wie Polke und Sherman adaptieren die Werbemittel und die Scheinwelt der Mode in ihrer Kunst, um sie zu persiflieren oder zu entlarven. Sherman und Wurm nehmen sogar die Objekte der Mode - Kleidermodelle bekannter Designer - um sie auf für die Mode befremdliche Weise in ihre Werke zu integrieren. Damit unterlaufen sie in der Kunst die von der Mode

selbstgeschaffenen und diese konstituierenden Kriterien. Ebenso ist es durch die Differenzierung zwischen Kunst und Mode möglich, daß eine Künstlerin wie etwa Christine Hill einen aus der Mode stammenden Bereich - den einer Ladensituation - als Kunst darstellt.

In den letzten zwei Jahren ist ein großes Interesse an Kleidungskunstwerken bildender Künstler zu verzeichnen gewesen, das sich in einer Vielzahl von Ausstellungen äußerte. Diese Tendenz läßt wiederum Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Bedeutung der Kleidung zu. Mode und Kleidung spielen in unserer Gesellschaft eine wichtige Rolle. Modeschöpfer rücken gleich Medienstars mit ihren Arbeiten immer wieder in das Zentrum des öffentlichen Interesses, wodurch auch der Blick auf die Kleidung in der Kunst gerichtet wird. Dabei sind grundlegende Unterschiede zwischen Kleidung in der Kunst und in der Mode zu konstatieren; - die Kunst hat wesentlich mehr Möglichkeiten, sich mit Mode und Kleidung zu beschäftigen, als die Mode es kann, da sie sich nicht nach einem wirtschaftlichen Faktor in der Präsentation der Kleidung zu richten hat. Die Kunst betrachtet die Mode mit den Kunstkriterien, so daß sie die Modekriterien nicht zu berücksichtigen hat.

Das abschließende dritte Kapitel soll nun in theoretischer Form anhand der Luhmannschen Systemtheorie zeigen, daß sich ein Netz aus Beziehungen zwischen den Kunstäußerungen entwickelt hat und wie das Verhältnis der Kleidungskunstwerke zur Mode dabei zu sehen ist.

III. Kapitel

Das Funktionssystem Kunst - Die Systemtheorie Niklas Luhmanns als Instrumentarium zur Betrachtung des Untersuchungsgegenstandes.

1. Zur Ausdifferenzierung des Kunstsystems am Beispiel der Kleidungskunst

Die ersten beiden Kapitel der vorliegenden Untersuchung haben das Datenmaterial zusammengetragen, auf dessen Grundlage nun abschließend der Versuch unternommen werden kann, das Thema Kleidung als und im Kunstwerk des 20. Jahrhunderts einer theoretischen Aufarbeitung zu unterziehen. Dazu wird auf den Begriffsapparat der soziologischen Systemtheorie Niklas Luhmanns zurückgegriffen, der zur Strukturierung des erarbeiteten Datenmaterials besonders geeignet erscheint. Anfang der 70er Jahre gelangte diese Theorie durch die Kontroverse mit der Kritischen Theorie von Jürgen Habermas an die breitere Öffentlichkeit. Seitdem hat Luhmann seine Theorie der modernen Gesellschaft ständig erweitert und auf Bereiche wie Wissenschaft, Wirtschaft und Recht angewendet. In der Gefolgschaft älterer Theorien der sozialen Differenzierung bzw. Arbeitsteilung⁸⁹⁷ geht Luhmann dabei von einer funktionalen Differenzierung der modernen Gesellschaft aus, die zur Ausdifferenzierung und Verselbständigung verschiedener gesellschaftlicher Funktionssysteme geführt hat. Als basales Element und Kennzeichen des Sozialen werden dabei - der funktionalen Differenzierung von Gesellschaft begrifflich vorgelagert - soziale Kommunikationen verstanden. Unter diesem Begriff versteht die Systemtheorie jeweils dreistellige Synthesen von Information, Mittelung und Verstehen.⁸⁹⁸ Soziale Kommunikation ist dabei nicht auf *verbale* Sonderformen beschränkt. Als basales Element *aller* Sozialsysteme und grundlegendes Charakteristikum *des Sozialen* liegt sie

⁸⁹⁷ Grundlegend hierzu bereits *Emile Durkheim*, *De la division du travail social*, Paris 1893, und, ihm folgend, *Talcott Parsons*, *Societies. Evolutionary and comparative perspectives*. Eaglewood Cliffs, N. J. 1966, im folgenden zitiert nach der deutschen Übersetzung: *Gesellschaften*, Frankfurt a. M. 1975, S. 39ff. et passim.

⁸⁹⁸ Niklas Luhmann, Was ist Kommunikation, in: ders., *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*, Opladen 1995, S. 113-124.

allgemein auch der Kunst zugrunde, die als ein kommunikativer Sonderbereich mit spezifischer binärer Codierung das Kunstsystem der modernen Gesellschaft im Sinne der vorliegenden Analysen ausmacht.⁸⁹⁹ Die Kunst nimmt also an Gesellschaft - und damit zugleich am Sozialen - teil und zwar schon dadurch, dass sie „als System ausdifferenziert wird und damit einer Logik eigener operativer Geschlossenheit unterworfen wird - wie andere Funktionssysteme auch“⁹⁰⁰. Gleichwohl stellt die Kunst, deren Zugänglichkeit für empirisch ausgerichtete sozialwissenschaftliche Analysen durchaus nicht unumstritten ist, für die Anwendung der Systemtheorie sicherlich eine Besonderheit dar. Entsprechend haben sich bisher, von Luhmanns Monographie „Die Kunst der Gesellschaft“ abgesehen, nur wenige Publikationen mit der Verknüpfung von Systemtheorie und Kunst beschäftigt.

1.1 Die historische Ausdifferenzierung der Kunst

Mit der These, daß sich unter den Bedingungen der Moderne auch die Kunst zu einem gesellschaftlichen Funktionssystem ausgebildet hat, ergibt sich eine neue Perspektive auf die Entwicklung der Kunst seit dem ausgehenden Mittelalter, die auch auf die Kleiderkunst durchschlägt. Ausdifferenzierung besagt dabei, daß sich die Kunst zu einem autonomen, selbstreferentiellen und operativ geschlossenen System entwickelt hat, das für das umgebende Gesellschaftssystem eine Funktion wahrnimmt, die von keinem anderen Funktionssystem erfüllt werden kann.⁹⁰¹ Kein anderes System der Gesellschaft produziert Kunst oder verfügt über die Kriterien zu bestimmen, welchen sozialen Kommunikationen Kunstqualität zukommt.⁹⁰² Als selbstreferentielles System produziert das Kunstsystem vielmehr all seine basalen Operationen, d. h. alle kunstspezifisch codierten sozialen

⁸⁹⁹ Zum Begriff der binären Codierung, der sich als „distinction directrice“ von demjenigen der „idée directrice“ des älteren soziologischen Institutionalismus abhebt, siehe Niklas Luhmann, „Distinctions directrices“. Über Codierung von Semantiken und Systemen, in: Soziologische Aufklärung 4. Beiträge zur funktionalen Differenzierung der Gesellschaft. 2. Aufl., Opladen 1994, S. 13-31.

⁹⁰⁰ Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1995, S. 217.

⁹⁰¹ Ebd., S. 218.

⁹⁰² Niklas Luhmann: Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Bern 1994, S. 21.

Kommunikationen, ausschließlich selbst. Entsprechend der Grundlagen der Theorie sozialer Differenzierung geschieht dies aber selbstverständlich nicht im luftleeren Raum bzw. gemäß einer inneren „Willkür“ des Kunstsystems, sondern einhergehend mit dessen spezifischen Funktion für das umfassende Sozialsystem der modernen Gesellschaft. Worin diese Funktion besteht, insbesondere, ob sie entsprechend einer traditionellen Grundannahme aus dem Bereich der Philosophie im Ausweiten und Verschieben von Kommunikationsgrenzen bestehen könnte,⁹⁰³ wird in den folgenden Erörterungen noch eingehend darzulegen sein. Eine angemessene Beantwortung dieser Frage setzt weitere Untersuchungen zur historischen Situation, in der sich die Selbstreferenz des Kunstsystems der modernen Gesellschaft vervollständigt hat, und damit zum Entstehen der modernen Gesellschaft selbst, voraus, in die im folgenden eingetreten werden soll.

Wirft man zunächst einen Blick auf die Kunst der Antike oder des Mittelalters, so fällt sogleich auf, daß diese von festen traditionellen Regeln bestimmt war, die hier vom Auftraggeber, das heißt der Kirche oder einem weltlichen Herrscher, ausgingen.⁹⁰⁴ Bis zu diesem Zeitpunkt gab es keine Trennung zwischen Kunsthandwerk und bildender Kunst. Gleichzeitig blieb der einzelne Künstler in dem von Zünften organisierten Kunsthandwerk ohne eigenständige Bedeutung und daher namenlos.⁹⁰⁵ Eine erste Veränderung zeichnete sich insofern gegen Ende des Mittelalters ab, indem sich eine allmähliche Umstellung von einem magisch-kultischen zu einem erzieherischen Gebrauch der Kunst vollzog. Zur Zeit der Reformation, im Streit um Religion und Kunst,⁹⁰⁶ veränderten sich die Bilder, die bisher als reine Andachtsbilder für die Gläubigen bestimmt waren, in Bilder, die „die alte Aura des Sakralen gegen die neue Aura des Künstlerischen

⁹⁰³ In diesem Sinne *Immanuel Kant*, Kritik der Urteilkraft, § 49.

⁹⁰⁴ Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, S. 256f.; und vgl. Craig Harbison: *Eine Welt im Umbruch, Renaissance in Deutschland, Frankreich, Flandern und den Niederlanden*, Köln 1995, S. 15.

⁹⁰⁵ Die Organisation der Zünfte vereinnahmte den Künstler mit seiner gesamten sozialen Gebundenheit, vgl. Margot und Rudolf Wittkower: *Künstler-Außenseiter der Gesellschaft*, 2. Aufl. Stuttgart 1989, S. 25, 41.

⁹⁰⁶ ausführlicher dazu Hans Belting: *Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991, S. 24, 26f.

eintauschen“.⁹⁰⁷ Die Künstler nahmen sich erste Freiheiten heraus, festgesetzte Gestaltungsnormen zu unterlaufen, um ihren eigenen Ideen Ausdruck zu verleihen. Belting beschreibt, wie Raffael in seiner *Sixtinischen Madonna* das materielle Bild in ein Vorstellungsbild überführt, das sich allein aus „der Imagination des Künstlers rechtfertigt und sich an diejenige des Betrachters wendet“.⁹⁰⁸

Dies wirft die Frage auf, wie sich kunsteigene Qualitätskriterien ausbilden konnten, wenn man es bisher nicht gewohnt war, die Kunst unabhängig von religiösen oder staatspolitischen Sinn- und Funktionszusammenhängen zu betrachten. Eine Antwort auf diese Frage läßt sich durch eine Verbindung der Theorie sozialer Differenzierung mit einer Theorie der *Evolution* von Sozialsystemen erzielen. Evolution wird dabei verstanden als Sequenz von Stabilität, Variation, Selektion und Restabilisierung.⁹⁰⁹ Die Geschichte der Ausdifferenzierung eines Sozialsystems stellt demnach immer eine Evolutionsgeschichte dar. Sie vollzieht sich *nicht unilinear*, sondern es kann durchaus zu Evolutionsschwellen oder abrupten Evolutionssprüngen kommen, wie in dem beschriebenen Zeitabschnitt, als die Künstler sich erstmals von traditionellen Regelungen zu lösen begannen. Solche Evolutionsschritte führen zu Komplexitätsgewinnen in dem betreffenden Sozialsystem.⁹¹⁰ Sie steigern dessen Irritierbarkeit durch die systemeigene Umwelt und erhöhen zugleich den Freiheitsgrad, mit dem die systemischen Operationen gewählt und selektiv miteinander verknüpft werden können.⁹¹¹

Eine erste entscheidende Evolutionsschwelle innerhalb des Kunstsystems läßt sich insofern auf das Zeitalter der Renaissance datieren. Die Renaissance ist als

⁹⁰⁷ Ebd., S. 538. Luhmann sieht in der Unterscheidung von profaner und sakraler Kunst die einzige Möglichkeit, mit der die Kirche weiterhin Einfluß auf die religiöse Kunst nehmen konnte, da die Ausdifferenzierung des Kunstsystems ihr die Einflußnahme auf die Allgemeinheit der Kunst entzogen hatte. Luhmann, *Ausdifferenzierung*, 1994, S. 16.

⁹⁰⁸ Belting, *Bild und Kult*, 1991, S. 534f.

⁹⁰⁹ Siehe hierzu Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. I, Frankfurt a.M. 1997, S. 451ff.

⁹¹⁰ Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, S. 254f.

⁹¹¹ Luhmann, *Ausdifferenzierung*, 1994, S. 26.

Beginn der Moderne zu betrachten. Mit ihr beginnt damit im strengen Sinne erst die funktionelle Verselbständigung des Kunstsystems gegenüber anderen Sozialbereichen. Vor dem Hintergrund der beginnenden Trennung von Kunsthandwerk und bildender Kunst formierte sich in der Renaissance eine Künstlerpersönlichkeit, die in der Lage war, eigene künstlerische Qualitätskriterien zu kreieren und sich aus der Masse der Zunft Handwerker abhob. In diesem Zusammenhang konnte sich das originale Kunstwerk etablieren, das eigenhändig von einer exponierten Künstlerpersönlichkeit hergestellt wurde. Den Kulminationspunkt dieser Entwicklung einer zunehmenden künstlerischen Freiheit bildet die seit dem 14. Jahrhundert begonnene Ausbildung der regional zersplitterten, stadtstaatlichen oder kirchenstaatlichen Fürstenhöfe in Italien.⁹¹² Hiermit findet ein Prozeß einen vorläufigen Höhepunkt, der seit Mitte des 13. Jahrhunderts in ganz Westeuropa festzustellen war.⁹¹³ In ihrem gegenseitigen Konkurrenzgebaren vergaben die Fürsten Aufträge an Künstler, mit deren Kunst sie ihre Machtposition zu repräsentieren gedachten. Damit etablierte sich ein neues künstlerisches Mäzenatentum, das den Fürsten wiederum zu Repräsentationszwecken diente. Für die an den Hof berufenen Künstler ergab sich die Möglichkeit eines sozialen Aufstiegs. Im Zuge dessen kam es allgemein zu einer Aufwertung der künstlerischen Arbeit und vor allem einzelner Künstler, die mit ihrem Namen einen gewissen Bekanntheitsgrad erreichten. Damit hatte die Trennung zwischen dem degradierten Handwerk und den aufstrebenden schönen Künsten begonnen. Der Künstler der Neuzeit erhielt durch seinen neu errungenen Status ein bisher unbekanntes Selbstverständnis und eine Eigenverantwortlichkeit, die ihm mit der Zeit die Freiheit gab, sich die Auftraggeber selbst zu suchen und mit diesen zu verhandeln.⁹¹⁴

⁹¹² Ebd., S. 13f. und Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, 1995, S. 257f. Siehe auch Martin Warnke, *Hofkünstler, Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996, S. 39ff.

⁹¹³ Ebd., S. 16ff.

⁹¹⁴ Wittkower, *Künstler-Außenseiter der Gesellschaft*, 1989, S. 50ff.

In dieser Zeit, in der die Person als Einzelmensch in den Vordergrund rückte, spielte die Kleidung für die soziale Identität eine zunehmend wichtige Rolle.⁹¹⁵ Die Fürsten und Adligen im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts legten großen Wert auf ihre Erscheinung. Die Kleidung fand das besondere Interesse der privilegierten Schichten, so daß eine Reihe von Kleiderbüchern und Modegrafiken entstanden.⁹¹⁶ Aufgrund der raschen Wechsel in der Mode konnte sich allerdings kein vorherrschender Kleidungsstil herausbilden.⁹¹⁷ So erhielten einige Künstler der Renaissance von den Fürsten die Aufgabe, als Modeberater und Modeentwerfer zu fungieren.⁹¹⁸ Mit ihrer exponierten Stellung am Fürstenhof waren sie dabei den im anonymen Handwerk verbliebenen Schneidern im allgemeinen Ansehen und Einfluß überlegen. Zwar hatten sich die für den Modeentwurf tätigen Künstler an den Kriterien der Kleidermode zu orientieren, die nichts mit den Vorgaben für die Kunst gemein hatten. Auch war die Zweckbestimmung von Kunst und Mode eine ähnliche: Beide dienten der Selbstrepräsentation des Besitzers und Auftraggebers. Die von den Künstlern entworfene Kleidung diente also wie die Bauten oder die Möbel, deren Herstellung von den Fürsten in Auftrag gegeben wurde, der Stärkung des Prestige des Fürstenhofes. Die Trennung von Kunsthandwerk und Kunst zeigte sich jedoch darin, daß die Kleiderentwürfe der Künstler im Sinne eines Kunstwerkes Ansehen fanden, wogegen es dem Schneiderhandwerk oblag, die so entworfene Kleidung herzustellen. Daß der Entwurf und die Idee des Künstlers als Kunst rezipiert wurde, ist ebenfalls ein Zeichen für die beginnende Freiheit des individuellen Künstlers, dessen künstlerische Idee in Form von *Disegno*, *Concetto* oder *Idea* die Freiheit des Subjekts widerspiegelt.⁹¹⁹ Daher konnte sich erstmals das Unfertige in Form von Skizzen und Entwürfen als Kunstwerk etablieren. Die Entwurfszeichnungen dienten anfänglich der Korrespondenz zwischen Fürsten und

⁹¹⁵ Jakob Burckhardt. Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Im folgenden zitiert nach der Wiederherstellung der Urausgabe von 1860, Stuttgart 1966, S. 124.

⁹¹⁶ Vgl. Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümllexikon, 3. revid. und erweit. Aufl. Stuttgart 1994, S. 40.

⁹¹⁷ Burckhardt, Kultur der Renaissance, 1966, S. 344ff.

⁹¹⁸ Vgl. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1994, S. 332.

⁹¹⁹ Vgl. Belting, Bild und Kult, 1991, S. 535.

Künstlern, die sich damit z.B. um einen Auftrag bewarben. Mit der Zeit erhielt diese Art der Darstellung die Wertschätzung eines Kunstwerks.⁹²⁰

Der erste Ausdifferenzierungsschub der Kunst ging insofern von dem sich zur Zeit der Renaissance entwickelnden Patronagesystem aus.⁹²¹ Im Konkurrenzverhalten der Fürstentümer, die sich in ihrer Präsentation und ihrem Patronagesystem zu übertrumpfen suchten, in der damit verbundenen Ablösung der schönen Künste vom Handwerk und schließlich im zunehmenden Selbstbewußtsein der Künstler etablierten sich kunstinterne Kriterien, die an Stelle der alten religiösen und staatspolitischen Ansprüche an die Kunst herantraten. Zunächst lag allerdings das Erkennen und Unterstützen dieser neuen Kunstkriterien, ebenso wie die Verteilung sozialer Anerkennung, in der Hand der Fürsten.⁹²² Der Hofkünstler hatte sich an die Vorgaben des Fürsten zu halten. Im Gegensatz zu den noch in Zünften verbliebenen Handwerkskünstlern genoß er allerdings auch erste Freiheiten.⁹²³ Die Fürsten waren gezwungen, für die Auftragsvergabe und Kunstankäufe immer wieder Entscheidungen über die Qualität der Kunst zu treffen. Die dazu erforderlichen Qualitätskriterien erlangten sie im Vergleich mit anderen Kunstwerken. Dabei orientierten sich die Fürsten vorwiegend an exotischen und außergewöhnlichen Kunstauführungen.

Erst durch einen weiteren evolutionären Schub konnte das Kunstsystem seine Autonomie dadurch erweitern, daß sich die Bereiche Komposition und Stil zunehmend von den Vorgaben des jeweiligen Auftraggebers verselbständigten.⁹²⁴ Von entscheidender Bedeutung war insofern eine Veränderung der traditionellen Entlohnungsverfahren, die eine Zunahme der schöpferischen Freiheit der Künstler zur Folge hatte. Diese Veränderung setzte nicht von ungefähr im Zeitalter des cartesianischen „cogito ergo sum“, im 16. Jahrhundert also, ein. Hier opponierten die

⁹²⁰ Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 261.

⁹²¹ Ebd., S. 261 und Gerhardt Kapner: Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft, Aufsätze zur Sozialgeschichte und Soziologie der Kunst, Wien 1991, S. 79f.

⁹²² Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 259.

⁹²³ Vgl. Wittkower, Künstler-Außenseiter der Gesellschaft, 1989, S. 34.

Künstler gegen ihre wie im Gewerbe gehandhabte Bezahlung. Sie forderten eine Entlohnung, die ihre „geistigen“ Fähigkeiten berücksichtige.⁹²⁵ Es gelang ihnen, einen Status durchzusetzen, der es ihnen ermöglichte, eine Preisforderung an den Auftraggeber zu stellen.⁹²⁶ Damit war die „Preisbestimmung des Kunstwerks „von der“ Ebene der objektiven Berechenbarkeit „auf die“ Ebene subjektiver Einschätzung „gehoben“ worden.⁹²⁷ Zugleich waren um die Mitte des 17. Jahrhunderts entscheidende Voraussetzungen für die Ablösung des Patronagesystems durch einen sich allmählich entwickelnden Kunstmarkt geschaffen worden. Erste Impulse kamen aus England. Dort setzte ein weit verbreitetes Sammlungsinteresse ein, das sich in Auktionen niederschlug.⁹²⁸ Der Markt befreite die Künstler von der alleinigen Gunst der Fürsten und brachte ihnen wiederum neue Freiheiten. Die Kunst wurde nun als Kunst gesammelt, die ihre Beurteilungskriterien selbst geschaffen hatte.⁹²⁹ Das jeweilige Kunstwerk wurde als konkretes Original verstanden. Die Käufer und Verkäufer fragten nach Expertisen über Originale und Kopien, an denen sich der Wert eines Kunstwerkes bemessen ließ. Insofern trug auch der Kunstmarkt zur weiter fortschreitenden Ausdifferenzierung der Kunst bei.⁹³⁰

Mit der Französischen Revolution fand die in der Renaissance einsetzende Ausdifferenzierung der Kunst ihren Höhepunkt. Die Zeit der Aufklärung brachte die Vorstellung einer auf der menschlichen Vernunft basierenden Freiheit und Gleichheit der Menschen hervor. Der Feudalismus und die Stände wurden aufgelöst. Das Bürgertum etablierte sich als gesellschaftlich stärkste Kraft gegenüber dem Adel und stellte für die Künstler eine neue wichtige Käufer- und

⁹²⁴ Wittkower beschreibt anhand verschiedener Beispiele, wie sich die Auftraggeber erst langsam an das neue Selbstverständnis der Künstler gewöhnen und ihre eigenen Vorgaben zurücknehmen müssen. Wittkower, *Künstler-Außenseiter der Gesellschaft*, 1989, S. 50ff.

⁹²⁵ Ebd., S. 40.

⁹²⁶ Ebd., S. 40.

⁹²⁷ Warnke, *Hofkünstler*, 1996, S. 194.

⁹²⁸ Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, 1995, S. 263f. und Luhmann, *Ausdifferenzierung*, 1994, S. 16f.

⁹²⁹ Luhmann, *Ausdifferenzierung*, 1994, S. 18.

⁹³⁰ Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, 1995, S. 265.

Auftraggeberschicht dar.⁹³¹ Neben den verstärkten Rückgriffen auf die Antike und der Historienmalerei war man nunmehr darauf angewiesen, die Genremalerei zu integrieren, um sich dem bürgerlichen Geschmack anzupassen.⁹³² Dabei spielte die Kleidung als politisches Gesinnungszeichen der bürgerlichen Gesellschaft eine zunehmend wichtige Rolle. Daß die Bürger gerade in Bekleidungsfragen neue Formen der Selbstbestimmung behaupteten, bekam der Künstler Jacques Louis David zu spüren, als die von ihm entworfene Nationaltracht keinen Anklang in der Bevölkerung fand. In dieser Ablehnung von Davids Kreationen zeigt sich einmal mehr, wie weit sich die Kleidungsmode sich zu einem eigenen Bereich, der im Gegensatz zur Kunst stand, entwickelt hatte. Die Kleidungsmode unterstand nicht mehr einem Künstler, der nach den Vorgaben eines absolutistischen Herrschers arbeitete, sondern orientierte sich am Geschmack der Bürger und - mit zunehmender Nachfrage und Etablierung eigener für die Mode arbeitender Berufsgruppen - an wirtschaftlichen Aspekten. Die Kleidung erfüllte eine Funktion, die nicht mehr von der Kunst erfüllt werden konnte. Die Kleidung war frei geworden und sollte für den bürgerlichen Träger vorwiegend funktional sein. Die Kunst entfernte sich dagegen immer mehr vom „Leben“ hin zu einer *L'art pour l'art*. Kunst und Mode entwickelten sich also in zwei gegensätzliche Richtungen. Auch hier standen nur die Gemälde und die Entwürfe der Künstler im Zeichen der Kunst, nicht aber die ausgeführten und getragenen Moden. Es bleibt festzustellen, daß sich die Kunst im Laufe des 18. Jahrhunderts selbst als Kunst begriff und ihre eigenen Kriterien über Zugehörigkeit und Qualität erstellte.⁹³³ Die von Künstlern im Sinne eines Modeentwurfs erstellten Zeichnungen wurden in das Kunstsystem eingeschlossen, dagegen unterstanden die Herstellung der getragenen Kleidung und diese Kleidung selbst dem Schneiderhandwerk. Hiermit hatte sich die Trennung zwischen Alltagskultur und Kunst vollständig etabliert.

⁹³¹ Vgl. Wolfgang J. Mommsen: *Bürgerliche Kultur und Künstlerische Avantgarde, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870-1918*, Frankfurt a.M./ Berlin 1994, S. 8f., 13f.

⁹³² Klaus Herding: *Im Zeichen der Aufklärung*, Frankfurt a.M. 1989, S. 53.

⁹³³ Luhmann, *Ausdifferenzierung*, 1994, S. 20. Siehe auch Hans-Georg Gadamer: *Ende der Kunst?*, *Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Antikunst von heute*, in: Heinz Friedrich/ Hans-Georg Gadamer/ Elan Budde u.a.: *Ende der Kunst-Zukunft*

1.1.1 **Kleidungskunst und Kleidungsmode**

Im gesamten Bekleidungsgeschehen der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ist der Einfluß, den die Künstler auf die Alltagskleidung nehmen konnten, als gering zu bewerten. Die von den Künstlern entworfene Kleidung hatte eher einen Sonderstatus. Man zog Künstler zu Rate, wenn es sich entweder um hochrangige und außergewöhnliche Kleidung handelte, wie zur Zeit der Renaissance, oder wenn die Kleidung für einen besonderen Anlaß konzipiert werden sollte, wie es bei David der Fall war. Die Kleidung am Fürstenhof war meist für wenige repräsentative Anlässe bestimmt und weit von einer allgemeingültigen Mode entfernt. Nachdem mit der zunehmenden Macht des Bürgertums im 19. Jahrhundert der Adel nicht mehr allein die Mode bestimmte, konnte der Kleidungsbedarf des Kleinbürgertums durch industriell gefertigte Konfektion gedeckt werden. Zeitgleich entwickelten sich bei der ländlichen Bevölkerung regionale Trachten, und das gehobene Bürgertum wurde von den örtlichen Schneidern und Modemachern mit Einzelanfertigungen eingekleidet. Diese orientierten sich wiederum an der tonangebenden Modestadt Paris.⁹³⁴

Gegen diese allgemeine Entwicklung versuchten Künstler um die Wende zum 20. Jahrhundert, im Sinne eines Gesamtkunstwerks über die Gestaltung der Kleidung Einfluß auf die Gesellschaft zu nehmen. Mittlerweile hatte sich die Mode zu einem wirtschaftlich ausgerichteten Sektor weiterentwickelt. Die Haute-Couture-Modeschöpfer von Paris bestimmten das Modegeschehen. Nach dem Wegfall der alten Standesgrenzen scheitern Versuche eines Großbürgertums, sich unter Rückgriff auf deren exklusive Kreationen auch äußerlich von weniger wohlhabenden Bevölkerungsteilen abzugrenzen, an fehlenden Kleiderordnungen und Luxusgesetzen. Den weniger wohlhabenden Bevölkerungsteilen wurde es möglich, mit Surrogaten und einfacheren Mitteln die künstlerisch und handwerklich hochwertigen Güter nachzuahmen, mit denen sich die Großbour-

der Kunst, München 1985, S. 16-33, hier S. 21 (im folgenden zit.: Friedrich, Ende der Kunst, 1985).

⁹³⁴ Vgl. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, a.a.O., S. 66ff.

goisie zur Schau stellte.⁹³⁵ Im Einklang mit der beginnenden Industrialisierung hatte dies eine Minderung der Qualität der Kleidungsmode zur Folge, die allgemein mit Polemik und Abwertung bedacht wurde und der sich die Künstler der europäischen Reformbewegungen von William Morris bis zu Henry van de Velde mittels einer Rückbesinnung auf die Kleidertrachten der Gotik und Renaissance entgegenstellen wollten.⁹³⁶

Die Reformkünstler scheiterten jedoch an ihren Ansprüchen. Es gelang ihnen nicht, mit ihren Kleidermodellen einen nennenswerten Einfluß auf die Alltagsmode zu nehmen. Daß die Künstler mit ihren Kleidern zumeist nicht über ihren privaten Rahmen hinaus kamen, ist als ein weiteres Indiz dafür zu werten, daß sich die Kunst als eigenes Funktionssystem ausdifferenziert hatte und nicht die Aufgaben eines anderen Funktionssystems übernehmen konnte. Die Künstler verfügten nicht über die notwendigen handwerklichen Kenntnisse eines Schneidermeisters. Der Verzicht auf alle maschinellen Produktionsmethoden, auf dem insbesondere Morris bestand, bedingte aufwendige Einzelanfertigungen mit hohen Kosten, die nur von einem geringen Bevölkerungsteil aufgebracht werden konnten. Spätere Versuche der deutschen Reformer, mit der Textilindustrie zu kooperieren, fanden dort nur wenig Entgegenkommen. Ein wesentlicher Grund hierfür bestand in der künstlerischen Ablehnung der modischen Kriterien, die für einen wirtschaftlich rentablen Absatz notwendig gewesen wären.

Hier wird erkennbar, daß sich das Kunstsystem seit seiner Ausdifferenzierung in steigendem Maße auch gegenüber der Wirtschaft als einem anderen gesellschaftlichen Funktionssystem verselbständigt hat. Die Marktgesetze, die die Reformbewegungen verfehlten, fallen in das Funktionssystem der Wirtschaft, das einen Teilbereich der sozialen Umwelt des Kunstsystems bildet. Am Modemarkt, der von der Haute Couture bestimmt wurde, hatten die künstlerischen Entwürfe kei-

⁹³⁵ Vgl. René König: Menschheit auf dem Laufsteg, Die Mode im Zivilisationsprozeß, Frankfurt a.M./ Berlin 1988, S. 229.

⁹³⁶ Loschek, Mode- und Kostümlexikon, 1994, S. 331.

nen Anteil. Die häufig als Einzelstücke konzipierten Kleider waren im Gegenteil prädestiniert, als originale Kunstwerke betrachtet zu werden. Die damit bezeichnete Tendenz zur wechselseitigen Abgrenzung von Kunst und Wirtschaft, die selbstverständlich gegenseitige Orientierungen dieser Systeme aneinander nicht ausschließt, läßt sich auch in den folgenden Jahren deutlich nachweisen: Hier schaffte es bezeichnenderweise der französische Modeschöpfer Paul Poiret, der sich besonders zur Kunst hingezogen fühlte, den Gedanken des Reformkleides - eines Kleids ohne Korsett - für die Wirtschaft so umzusetzen, daß es bei einer breiteren, modisch orientierten Käuferschicht Akzeptanz fand. Ebenso basierte der Erfolg, den die Modeabteilung der Wiener Werkstätte zu verzeichnen hatte, auf der Berücksichtigung wirtschaftlicher Gesetzmäßigkeiten. Indem die Künstler der Wiener Werkstätte die Mode der Haute Couture nicht völlig ignorierten und gleichzeitig eine Zusammenarbeit von Künstlern und Schneidern befürworteten, gelang ihnen vorübergehend eine Gratwanderung zwischen Reformkleid und Haute Couture. Die Künstler, die gegen die Mode arbeiteten, konnten keinen unmittelbaren Einfluß auf das Wirtschaftssystem der Mode nehmen. Ihre Intentionen und Anregungen mußten vielmehr erst in den Kontext der Mode übertragen werden, um Erfolg zu haben. Vor diesem Hintergrund wird auch das Scheitern der Avantgarde, die den von den Reformern begründeten Kunstbegriff des Gesamtkunstwerks wiederaufnahm und jeweils unter eigenen Prämissen fortführte, verständlich. Deren Versuche, Kunst und gesellschaftliches Leben unter Führung der Kunst zur Einheit zu bringen, griffen an der vollzogenen operativen Schließung der Funktionssysteme vorbei, die eine Direktintervention in andere Funktionsbereiche und damit selbstverständlich erst recht die Einnahme einer Führungsrolle durch eines der Funktionssysteme ausschließt.

Zusammenfassend betrachtet, gingen die Künstler insofern jeweils mit ihren Kunstkriterien an die Kleidungsentwürfe heran, die daher auch mit den Kriterien der Kunst bewertet wurden. Auch wenn ihr Kunstbegriff die Alltagskultur und die „hohe Kunst“ umfaßte, hatten sie in der Mode kaum Einwirkungsmöglichkeit. Künstler und Künstlerinnen, die sich mit den wirtschaftlichen Gegebenheiten der

Mode auseinandersetzen und an der Modeentwicklung orientierten, hatten eine Chance, in der Branche Erfolg zu haben, wie es an den Beispielen von Sonia Delaunay, die sich selbständig machte und Thayaht, der für das Modehaus von Madame Vionnet arbeitete, belegt wurde. Gleiches gilt für Künstler, die für oder mit Modeschöpfern zusammenarbeiteten. Für einen Wechsel in den Bereich der Mode, der für die meisten Künstler nur von zeitlich begrenzter Dauer war, gab es zwei Gründe - zum einen spielten nicht selten finanzielle Schwierigkeiten eine Rolle, zum anderen gab es durchaus Künstler, die bemerkt hatten, daß sie in der Kunst mit ihren Idealen für die Bekleidung wenig ausrichten konnten und die Mode nur innerhalb des Systems der Wirtschaft zu beeinflussen war.

Diese Vorgänge belegen eine vollständige Ausdifferenzierung der Kunst, die aber selbstverständlich eine wechselseitige Beeinflussung von Kunst und Mode nicht ausschließt, sondern diese bis in die Gegenwart in vielfacher Weise stattfinden lässt. So hatte der Surrealismus eine ganz besondere Affinität zur Mode. Mit ihm setzten ein neuer Umgang mit Kleidung in der Kunst und ein neues Verhältnis zwischen der Kunst und der Mode ein. Zuvor war den künstlerischen Bemühungen um Kleidung gemein gewesen, daß sie ihre in den Medien der Malerei oder Skulptur entwickelten Farb- und Formvorstellungen auf das neue Medium übertrugen. In Ablehnung der gängigen Mode betrachteten sie sich eher als einen Gegenentwurf bzw. als Möglichkeit, die Mode abzuschaffen, da Zeitlosigkeit und Unabhängigkeit vom Modediktat für sie im Vordergrund standen. Demgegenüber entdeckten die Surrealisten erstmals die Kleidung als künstlerisches Ausdrucksmittel. Zuerst entzogen sie der Kleidung ihre Funktion, die sie im alltäglichen Gebrauch erfüllte, und versetzten sie in kunsteigene Zusammenhänge. In den Bildern oder Objekten der Surrealisten verlor die Kleidung ihre Funktion des Getragenwerdens, allerdings blieben ihre sozialen Konnotationen und vor allem die erotische Bedeutung als Fetisch erhalten. Die Kleidung wurde nun Thema und Kunstmittel, anstelle von Farbe und anderen Materialien. Durch ihre Befreiung von den gewohnten Funktionen und Betrachtungsweisen konnte die Kleidung eine *kunstimmanente* Bedeutung erlangen. Diese Tendenz zu einer

kunstspezifischen Kommunikation über Mode setzt sich in der weiteren Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts fort. Nach Hinwendungen zur Abstraktion und nach dem Aufkommen des Nouveau Réalisme wurde in den 50er Jahren der Ruf der Avantgarde nach einer Einheit von Kunst und Leben in veränderter Form von den Vertretern der Pop Art wieder aufgegriffen. Diese entnahmen ihre Motive der Konsum-, Film- und Werbewelt, die sie durch künstlerische Darstellungen der Isolation, Vergrößerung oder Nachbildung in ein neues Blickfeld rückten und so kunstspezifisch verfremdeten.

In den folgenden Entwicklungen der Kunst seit den 60er Jahren, in denen sich nach einer verbreiteten Auffassung die Kunststile nicht mehr ablösen, sondern die verschiedensten Kunstrichtungen nebeneinander bestehen und sich wiederum gegenseitig beeinflussen, hat sich die Kleidung als künstlerisches Mittel verselbstständigt.⁹³⁷ Die Art der Darstellung der Kleidung in der Kunst und als Kunst schöpft aus den bereitgestellten Möglichkeiten, die die Kunst im Laufe der Zeit errungen hat. Somit ist die Darstellung und Verwendung von Kleidung frei in ihrem Bezug zum Menschen, sie kann isoliert von diesem dargestellt werden. Weiterhin kann sie als künstlerisches Mittel aus allen Materialien nachgeformt oder als industrielles, vorgefertigtes Produkt als Kunstwerk eingesetzt werden. Dabei wird sie einzeln ausgestellt oder zur Gruppe zusammengestellt, sie wirkt zusammen mit anderen Kleidungsobjekten oder Gegenständen. Die Kleidung ist frei vom funktionalen Rahmen des Gebrauchsgegenstandes geworden. Die Kunst greift mittlerweile aus einem kaum mehr zu überschaubaren Repertoire Kleidungskunstwerke auf und nimmt dabei eigensinnig auf ihre eigene Geschichte Bezug. Als Konsequenz der Ausdifferenzierung des Kunstsystems sind heute auch Kleidungskunstwerke allein aus ihrem Bezug zu anderen Kunstwerken wahrzunehmen. Jederzeit lassen sich historische Rückgriffe in der Kunst beobachten. Indem die Künstler in ihren Werken auf Vorhandenes zurückgreifen und daran anschließen, stellen sie den Fortgang bzw. die Anschlußfähigkeit des

⁹³⁷ Auf diese Auffassung wie auf den von ihr verwendeten Stilbegriff, wird weiter unten, zurückzukommen sein.

Kunstsystems sicher. Historische Rückgriffe zeigen sich auch in der Mode, allerdings bleiben diese auf den Bereich der Mode beschränkt, wie auch die Kunst ihr System nicht mehr verläßt. So fanden in der Kunst der Renaissance und verstärkt um das Ende des 18. Jahrhunderts Rückgriffe auf das klassische Altertum statt, die in der Philosophie, wie auch in allen anderen Lebensbereichen aufkamen. Dennoch zeigt sich, daß jeder Rückgriff innerhalb seines Systems vollzogen wurde.

1.1.2 Die Ausdifferenzierung der Kunstwissenschaft

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierte sich die Kunstwissenschaft als Form einer Selbstbeschreibung des Kunstsystems. Die Entstehung einer eigenständigen philosophischen Disziplin „Ästhetik“ im Anschluß an Alexander Gottlieb Baumgarten kann insofern als Zeichen für die Ablösung des für die Antike und das Mittelalter vorherrschenden, ontologischen Schönheitsbegriffs gedeutet werden.⁹³⁸ 1755 begründete Johann Joachim Winckelmann die wissenschaftlich betriebene Kunstgeschichte, indem er die griechische Kunst in vier aufeinanderfolgende Zeitstile unterteilte.⁹³⁹ Er setzte die Kunst des griechischen Altertums zum Ideal, an der sich auch die zeitgenössische Kunst zu messen habe.⁹⁴⁰ Mit einer eigenen Geschichtsschreibung erkannte sich die Kunst erstmals als Kunst und bot damit einen weiteren Indikator zu ihrer Ausdifferenzierung als Funktionssystem. Zwar hatte es auch zuvor schon Ansätze zu kunsthistorischen Untersuchungen gegeben: Erste Schriften zur Kunstgeschichtsschreibung erschienen in Form von Künstlerbiografien im 15. Jahrhundert von dem Bildhauer Ghiberti und im 16. Jahrhundert von dem Maler und Architekten Vasari.⁹⁴¹ Derartige Unternehmungen waren jedoch auf der Grundlage des damals gebräuchlichen Begriffs der „Historie“

⁹³⁸ Norbert Schneider: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, Stuttgart 1996, S. 7f.

⁹³⁹ Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Stuttgart 1977.

⁹⁴⁰ Vgl. Udo Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft, München 1990, S. 56f.

(Geschichtsschreibung) betrieben worden. Sie hatten sich selbst im wesentlichen als bloße Addition chronologischer Fakten verstanden und unterschieden sich gerade darin von der neu entstehenden Kunstgeschichte, der es um die Erkenntnis historischer Gesetzmäßigkeiten ging und die sich insofern auf die Suche nach Wiederholungen, gemeinsamen Strukturen und historischen Zeitdimensionen machte.⁹⁴² Demgegenüber betrachtet Hegel im Zeitalter der Romantik und des Deutschen Idealismus die Kunst als historisches Phänomen, als objektiven Geist, den er „als sinnliches Symbol von Weltanschauung unauflösbar in den geschichtlichen Gang der Kulturen integriert“ sah.⁹⁴³ Nicht ohne Grund erblickt man heute in dieser Blickweise eine erste Reaktion der Kunst auf ihre eigene *Ausdifferenzierung*: Mit der Freilegung der Geschichtlichkeit der Kunst sind die Grundlagen für eine reflexive Abstützung des Kunstsystems geschaffen, in der sich dieses System durch eine Integration der Kunstkritik schließlich selbst analysiert.⁹⁴⁴ Und seitdem kann man wissen, daß Kommunikation über Kunstwerke nur innerhalb des Kunstsystems stattfindet.⁹⁴⁵

1.2 Kunst als Funktionssystem der modernen Gesellschaft

Haben die bisherigen Ausführungen gezeigt, daß sich die Kunst seit der Renaissance in einem Prozeß der Ausdifferenzierung zu einem selbständigen Kunstsystem entwickelt hat, so sollen im folgenden die Kennzeichen eines solchen sozialen Funktionssystems verdeutlicht werden. Die Ausdifferenzierung als gesellschaftliches Funktionssystem macht die Kunst im Zusammenhang mit anderen Systemen beobachtbar und vergleichbar.⁹⁴⁶ Somit treffen die folgenden

⁹⁴¹ Burckhardt, Renaissance, 1966, S. 308.

⁹⁴² Vgl. Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als Institution, Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt a.M. 1979, S. 28.

⁹⁴³ Belting, Ende der Kunstgeschichte, 1995, S. 135. Vgl. auch Kultermann, Kunstgeschichte, 1990, S. 64f.

⁹⁴⁴ Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Delfin III, August 1984, S. 52-70, hier S. 62f. (im folgenden zit. als: Luhmann, Selbstreproduktion, 1984); zum Begriff des Reflexionsmediums siehe Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Frankfurt a.M. 1973.

⁹⁴⁵ Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 270.

⁹⁴⁶ Ebd., S. 217.

theoretischen Beschreibungen nicht speziell allein auf die Kunst zu, sondern auf jedes autopoietische System.⁹⁴⁷ Autopoietische Systeme, zu denen u.a. die Wissenschaft, das Recht und die Wirtschaft zählen, sind gekennzeichnet durch ihre *Selbstreferentialität* und *operative* Geschlossenheit. Operative Geschlossenheit meint dabei den Vorgang, daß jede Kommunikation sich wiederum auf eine vorangegangene Kommunikation innerhalb desselben Systems bezieht und zugleich eine Anschlußmöglichkeit bietet für weitere kunstspezifische Kommunikationen. Es handelt sich um Systeme, die aus den Elementen, aus denen sie bestehen, neue systemeigene Elemente produzieren und so einen selbstreferentiellen Zirkel ihrer Reproduktion kondensieren.⁹⁴⁸

„Es handelt sich mithin um selbstreferentiell geschlossene Systeme, oder genauer: um Systeme, die ihr Umweltverhältnis auf zirkulär-geschlossene Operationsverknüpfungen stützen.“⁹⁴⁹

In diesem Zirkel seiner fortlaufenden Reproduktion nimmt das System fortlaufend auf sich selbst Bezug. Es bildet eine Innenseite und eine Außenseite aus und etabliert so eine spezifische System-Umwelt Differenz. Hierbei stellen die anschließenden Kommunikationen das Kunstsystem dar. Alles, was dabei ausgeschlossen wird, wird zur Umwelt dieses Systems. In dieser Umwelt gibt es nun andere Systeme, zu denen in Form *struktureller Kopplungen* Referenzen gebildet werden können. Unter struktureller Kopplung versteht man das wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis zwischen System und Umwelt.⁹⁵⁰ Es ist wichtig, hervorzuheben, daß alle sozialen Systeme, und damit auch das Kunstsystem, nicht aus ganzen Menschen oder aus wie auch immer relationierten *Objekten*, sondern aus *Kommunikationen* bestehen. Ein soziales System produziert und reproduziert seine Elemente aus den spezifischen Kom-

⁹⁴⁷ Der Begriff der Autopoiesis geht auf die Erklärungen von Humberto Maturana zurück. Damit ist die Reproduktionsweise eines Funktionssystems gemeint. Ein autopoietisches System reproduziert seine Elemente, aus denen es besteht, aus eben diesen selbst, und grenzt sich dadurch zu seiner Umwelt ab. Die reproduzierenden Elemente eines sozialen Funktionssystems bestehen aus Kommunikationen, Niklas Luhmann: *Ökologische Kommunikation*, 3. Auflage, Opladen 1990, S. 24, 36f., 266.

⁹⁴⁸ Luhmann, *Selbstreproduktion*, 1984, a.a.O., S. 51.

⁹⁴⁹ Ebd., S. 51.

munikationen, aus denen es besteht. Es erfaßt damit jeweils nur einen Ausschnitt aus dem gesellschaftlichen Gesamtgeschehen wie und aus dem Gesamtverhalten der dabei in Erscheinung tretenden Akteure. Das Kunstsystem besteht also nicht aus Künstlern oder Kunstwerken, sondern aus den Kommunikationen, die sich an den Kunstwerken entzünden.

„[...] dann kann man das Kunstwerk allenfalls als Kompaktkommunikation oder auch als Programm für zahllose Kommunikationen über das Kunstwerk ansehen. Nur so wird es soziale Wirklichkeit.“⁹⁵¹

Mit einer solchen systemtheoretischen Erfassung von Kunst verschiebt sich zugleich die kaum lösbare Frage „*was Kunst ist*“ in die Frage, *wie* Kunst sich unter den Bedingungen der modernen Gesellschaft als autopoietisches System *reproduziert*.⁹⁵² Die Kunst steht also keineswegs außerhalb der Gesellschaft, wie es u.a. Theodor W. Adorno annahm⁹⁵³, sondern sie bildet ihre Gesellschaftlichkeit in ihrer operativen Geschlossenheit und Autonomie aus, wie jedes andere Funktionssystem auch.⁹⁵⁴ Sie stellt ein auf die Herstellung und Betrachtung von Kunstwerken spezialisiertes Sozialsystem dar.⁹⁵⁵ Dabei treten diese Kunstwerke zwar in erster Linie als Objekte in Erscheinung, jedoch ist ein solches Objekt, das von einem Künstler hergestellt wird und von niemandem betrachtet werden kann, als Kunstwerk nicht existent. Ein Kunstwerk kann erst entstehen, indem darüber kommuniziert wird und es als solches bezeichnet wird. Es erscheint insofern als eine Kompaktinformation, die das Programm für vielfältige Kommunikationen

⁹⁵⁰ Luhmann, *Ökologische Kommunikation*, 1990, S. 267.

⁹⁵¹ Luhmann, *Selbstreproduktion*, 1984, a.a.O., S. 53. Kunstwerke können natürlich auch allein über das nichtkommunikative und psychische Erleben wahrgenommen werden. Allerdings unterscheidet Luhmann zwischen Bewußtseinssystemen und Sozialsystemen, wobei diese Form des psychischen Erlebens in das Bewußtseinssystem fällt, das seinen eigenen Regeln untersteht. Ebd., S. 53.

⁹⁵² Peter Fuchs: *Die Welt, die Kunst und soziale Systeme*, Fernuniversität Hagen, Hagen 1990, S. 11f.

⁹⁵³ Adorno sprach von einer Verselbständigung der Kunst gegenüber der Gesellschaft und verortete die Kunst damit außerhalb des gesellschaftlichen Gefüges, siehe Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1997, S. 334f.

⁹⁵⁴ Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, 1995, S. 218.

⁹⁵⁵ Ebd., S. 65f.

enthält.⁹⁵⁶ Ein Kunstwerk löst nämlich Kommunikationen aus, die sich darauf beziehen. Es dient seit der Verselbständigung des Kunstsystems keiner alltagsweltlichen Nutzbarkeit oder Zweckgerichtetheit, sondern allein dem ständig neuen Hervorbringen von Kommunikationen innerhalb des Kunstsystems. In seiner Art steuert das Kunstwerk die von ihm erzeugten Kommunikationen, vereinheitlicht, organisiert sie und reguliert insofern gleichzeitig kunstspezifische Erwartungen.⁹⁵⁷

Der Aspekt der Nutzbarkeit spielt im Hinblick auf die Kleidungskunstwerke im Gegensatz zu Kunstwerken, die keinen alltäglichen Gebrauchsgegenstand thematisieren, eine besondere Rolle. Es besteht leicht die Gefahr, die Kleidungskunstwerke in den Bereich von angewandter Kunst oder Design zu stellen. Dies gilt insbesondere, wenn es sich um tragbare Kleidung handelt. Auch die in Kunstwerken eingesetzte, industriell gefertigte Kleidung birgt die Gefahr, sie im Gegensatz zur Kunst als Alltagskleidung wahrzunehmen. Als erstmals Marcel Duchamp einen Gebrauchsgegenstand wie den Flaschentrockner als Kunstwerk in einer Kunstaussstellung präsentierte, wäre niemand auf die Idee gekommen, diesen Gegenstand in seiner ursprünglich vorgesehenen Funktion zu benutzen, obwohl dieses Vorgehen dem Betrachter bisher unbekannt war. Der Kunstkontext negiert die vormals bestehende Nützlichkeit. Die Kommunikation über das Objekt ist nun eine andere. Nicht mehr die Benutzbarkeit steht im Vordergrund, sondern die Darstellung als zweckfreies Kunstwerk. Obwohl Duchamp diese Werke initiierte, um Werke außerhalb der Kunst zu schaffen, zeigt sich an den Reaktionen hierauf, daß es nicht möglich ist, als Künstler ein Werk zu erstellen und in einem öffentlichen Kunstraum auszustellen, ohne daß dieses Werk als Kunst bezeichnet wird.⁹⁵⁸ Das Bestreiten des Künstlers, Kunst

⁹⁵⁶ Luhmann, Selbstreproduktion, 1984, a.a.O., S. 53.

⁹⁵⁷ Ebd., S. 53.

⁹⁵⁸ Vgl. Peter Fuchs: Moderne Kommunikation, Zur Theorie des operativen Displacements, Frankfurt a.M. 1993, S. 166ff.

machen zu wollen, wird vom Kunstsystem als Koketterie begriffen, und spielt keine weitere Rolle für die Anschlusskommunikation.⁹⁵⁹

„Die Kunstbewegungen des 19. und 20. Jahrhunderts bis hin zur Avantgarde und zur Postmoderne und zur Veranstaltung der Selbstnegation der Kunst als Kunstwerk führen vor, welchen Spielraum die eigene Autonomie dem Kunstsystem bietet.“⁹⁶⁰

Die Kleidungskunstwerke haben sich mit der Entwicklung der Kunst und ihrer Ausdifferenzierung zu einem autopoietischen System von ihrer Zweckbestimmung, d.h. von ihrer Tragbarkeit, befreit. Wie schon gezeigt wurde, sind Beschäftigungen von Künstlern mit Kleidung bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts nicht im Kontext der Kunst bewertet worden. Künstler, die sich zwischen 1900 und 1939 mit Kleidung auseinandersetzten, machten in ihrem Kunstverständnis keinen Unterschied zwischen Kleidung als Alltagsobjekt und ihrer Kunst, d.h. keinen Unterschied zwischen angewandter und freier Kunst. Sie alle unterstanden in der jeweils in ihrer Kunstrichtung vertretenen Ausrichtung dem Gedanken des Gesamtkunstwerks. Nach den Vorstellungen von Giacomo Balla, Sonia Delaunay und Sophie Täuber-Arp etwa, sollte die Kleidung das innovative Gedankengut der Zeit widerspiegeln und Einfluß auf das Leben nehmen. Gleichzeitig lag den Künstlern daran, die traditionellen Grenzen der Kunst zu überwinden.⁹⁶¹

Als Beispiel für eine Veränderung in der Kommunikation über die Kleidung in der Kunst dienen die Kreationen von Sonia Delaunay, die zum Zeitpunkt ihrer Entstehung als tragbare Gebrauchsgegenstände konzipiert worden sind. Die Form der Kleidung orientierte sich an dem Geschmack der Zeit. Sie war mit Delaunays künstlerischen Motiven versehen und wurde in ihren eigenen Boutiquen verkauft. Gleichzeitig trug die Künstlerin die von ihr entworfene Kleidung auch selber in der Öffentlichkeit. War die Kommunikation, die anhand dieser Kleider entfacht wurde, zunächst weder eindeutig dem Bereich Mode (im Sinne von

⁹⁵⁹ Ebd., S. 166f.

⁹⁶⁰ Luhmann, Ausdifferenzierung, 1994, S. 25.

„Bekleidungsmode“) noch demjenigen der Kunst zuzuordnen, so ist insofern im Laufe der Rezeptionsgeschichte eine bemerkenswerte Veränderung eingetreten: Die Eigendynamik der Kunst hat sich der Kleiderkreationen bemächtigt, die gleichbedeutend wie die Malerei und andere Werke von Sonia Delaunay als Kunstwerke behandelt, bewahrt und ausgestellt werden. Ihre noch zum Zeitpunkt der Herstellung implizierte Tragbarkeit haben sie durch die Bezeichnung als Kunstwerk verloren. Es handelt sich heute um Objekte, die nicht mehr den ihnen in der Alltagskultur bestimmten Zweck erfüllen, sondern nunmehr als zu bewahrendes Kunstwerk mit den Kriterien des Kunstsystems behandelt werden. Ähnliches ließe sich natürlich auch über die Modekreationen der Renaissance-Künstler aussagen. Leider sind der Autorin keine Kleidungsstücke, die einem bestimmten Künstler der Renaissance zugeschrieben werden könnten, bekannt. Auch für die Kleidermodelle, die von den russischen Avantgardisten als Ausdruck einer neuen Gesellschaft geschaffen wurden, trifft diese Veränderung in der Kommunikation zu.

Den erstmaligen *bewußten* Einsatz von Kleidung als künstlerisches Mittel, und damit vollständig losgelöst von ihrer bisherigen Funktion, brachten die Surrealisten in ihre Kunst. Durch die Art und Weise der Präsentation der von ihnen benutzten Kleidungsstücke wurde die ursprüngliche Funktion der Tragbarkeit unmöglich gemacht. Ein Jackett, das mit kleinen gefüllten Absinthgläsern bestückt ist, wie es Salvador Dalí auf der Surrealisten-Ausstellung in Paris 1938 ausstellte, ist kaum geeignet, getragen zu werden. Die Surrealisten machten sich bestimmte Eigenschaften der Kleidung, wie den Fetischcharakter und die Erotik zueigen und zum Ausgangspunkt ihrer malerischen und skulpturalen Werke. In der Pop Art wurde die Konsum- und Warenwelt, die Trivialität der Gebrauchsgüter herausgestellt und zum Teil kritisiert. Oldenburg formte Kleidung aus kleidungsfremden Stoffen wie Pappmaché nach und stellte sie für seinen „Store“ wie in einem Verkaufsladen aus. Die Form einer Kleidung wird zur Skulptur und

⁹⁶¹ Radu Stern: Gegen den Strich, Künstler und Kleider 1900-1940, in: Katalog Gegen den Strich, Kleider von Künstlern 1900-1940, Lausanne/ Zürich 1992, S. 8-56, hier S. 7.

im Zusammenhang mit anderen Gegenständen zum Environment. Auch in der Happening-Kunst der 60er Jahre erhielt die Kleidung einen wichtigen Part. Seit Ende der 80er Jahre bis in die Gegenwart läßt sich unter den Künstlern wieder ein verstärktes Interesse an der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen verzeichnen. Im Zusammenhang mit der Zunahme an Erstellung von Multiples, die als Jahregaben der Museumsvereine oder von Editionsverlagen verkauft werden, und Artikeln für die Museumsshops erlangten die Kleidungsgegenstände ein neues Interesse. Aber auch für diese Objekte ist die Bezeichnung Kunst problematisch. Bestimmte Kriterien müssen erfüllt sein, um die Bezeichnung des Kunstwerks verleihen zu können. Zu diesen Kriterien gehört die Originalität bzw. die limitierte und vom Künstler autorisierte Auflage der Objekte.⁹⁶²

Hier wird ein weiteres Charakteristikum des Kunstsystems erkennbar: Wenn die Kunst sich selbst referiert und sich selbst als Kunst bezeichnet, muß sie sich von anderem unterscheiden, das keine Kunst ist. Ein Kunstwerk kann es nur geben, wenn es Nicht-Kunstwerke gibt, von denen es sich unterscheidet. Jede Bezeichnung und jede Form ist insofern eine Markierung in einen leeren Raum, die eine Grenze zwischen zwei Seiten zieht. Mit der Ausdifferenzierung des Kunstsystems entsteht eine Unterscheidung zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz bei gleichzeitigem Schwerpunktwechsel zur Selbstreferenz.⁹⁶³ Hierbei bietet die Form eines Kunstwerks die Möglichkeit, die Selbstreferenz nachzuvollziehen.⁹⁶⁴ Das in sich geschlossene Kunstwerk organisiert durch seine Form die Anschlußkommunikation. Die Autopoiesis und die damit verbundene Selbstreproduktion des Kunstsystems werden durch die Form des Kunstwerks eingeschränkt.

⁹⁶² Vgl. Luhmann, Ausdifferenzierung, 1994, S. 27.

⁹⁶³ Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 240.

⁹⁶⁴ Luhmann, Selbstreproduktion, 1984, a.a.O., S. 54f.

Die hier aufbrechende Frage nach der Kontinuität, also dem Fortbestehen des Kunstsystems, beantwortet Luhmann mit dem Begriff des Stils.⁹⁶⁵ Allerdings definiert er Stil nicht im kunsthistorischen Sinne, sondern am Stil eines Kunstwerks ist zu erkennen, was es von bestehenden Kunstwerken übernommen hat und welche Möglichkeiten es für weitere Kunstwerke bereitstellt. Vor der Ausdifferenzierung des Kunstsystems spielte die Frage nach der Fortsetzung keine Rolle, da sie noch in Abhängigkeit von Religion und Staat stand und hierdurch garantiert war.⁹⁶⁶ Stil ist folglich systemtheoretisch ein Begriff für das Fortbestehen der Autopoiesis des und weiterer Anschlußmöglichkeiten im Kunstsystem der modernen Gesellschaft. Mit Hilfe von Stil werden Verbindungslinien zu anderen Kunstwerken gezogen, und ein Kunstwerk erhält eine Verortung im Kontext.⁹⁶⁷ Stil beschreibt die Art und Weise, wie sich die Form zum Kontext verhält. Dabei stellt der Kontext den Verweisungshorizont eines Kunstwerks dar, der im Weglassen, Abstrahieren, Verkürzen oder Zitieren anderer Kunstwerke liegt.⁹⁶⁸

Bevor näher auf diesen Stilbegriff und seine Abgrenzung zu klassischen Stilbegriffen eingegangen wird, ist festzuhalten, daß sich nach diesen theoretischen Vorgaben für die Kleidungskunstwerke ein Netzwerk von Kontexten bilden läßt.⁹⁶⁹ Bei der Betrachtung der künstlerischen Beschäftigung mit Kleidung ist die Bezugnahme auf Bestehendes und die Bereitstellung weiterer Anschlußmöglichkeiten festzustellen. Die im zweiten Teil der Arbeit dargestellten Beispiele veranschaulichen diesen Vorgang durch alle Kunstmedien hindurch. Von den Künstlern wird Bekanntes aufgenommen, fortgeführt, verändert oder neu zusammengesetzt, und wieder bieten sich unüberschaubare Anschlußmöglichkeiten für die weitere Herstellung von Kunstwerken. Seit Kleidung bei den Surrealisten erstmals von ihrer bisherigen Funktion befreit wurde, konnte sie mit neuen, bisher

⁹⁶⁵ Ebd., S. 55.

⁹⁶⁶ Ebd., S. 57.

⁹⁶⁷ Ebd., S. 56.

⁹⁶⁸ Ebd., S. 56.

unbekannten Inhalten und Funktionen besetzt werden. Getragene Kleidung, gekaufte Kleidung, selbstgenähte Kleidung; abgebildete, nachgebildete Kleidung in jedweder Form kann nun den Eingang in das Kunstwerk finden oder selbst zum Thema werden. Regelmässig interpretieren und erweitern dabei nachfolgende Kunstwerke vorhergegangene Kunstwerke, so daß sich Bezüge zwischen verschiedenen Werkarten erkennen lassen. Eine solche Reihe stellen z.B. die Kleiderkunstwerke dar, die Hüte oder Schuhe thematisieren oder in das Kunstwerk einfügen. Dabei werden alltagsspezifische Zusammenhänge bewußt von den Künstlern eingesetzt. Kleidung kann in der Kunst von der Skulptur bis zur Malerei, von der Darstellung des Menschen bis zur Personifikation alles implizieren. Die Bereitstellung dieser Vielzahl von Möglichkeiten im Umgang mit Kleidung ermöglicht eine unüberschaubare Vielzahl von Werken, die in den unterschiedlichsten Medien Kleidung darstellen, einbeziehen oder thematisieren. Dieser Reichtum an Variationsmöglichkeiten in der zeitgenössischen Kleidungskunst läßt sich nicht mehr in Stilzusammenhänge bringen, sondern macht auf anschauliche Weise deutlich, daß der Fortgang der Kunst durch unzählige Anschlußmöglichkeiten gesichert ist.

2 Vielfalt der Stile und „Stillosigkeit“ - Über das „Ende der Kunst“

2.1 Der Stilbegriff in der Kunstwissenschaft

Seit ihrer Entstehung sucht die Kunstwissenschaft nach Kriterien zur Beurteilung von Kunst und nach Einteilungsverfahren der verschiedenen, aufeinanderfolgenden Kunstäußerungen. Zumeist wurde dabei ein dominanter Sachverhalt zum Kennzeichen eines begrenzten Zeitabschnitts in der Kunst erklärt und mit einem Begriff belegt. Allerdings erfolgte die Einteilung der Kunst in bestimmte Zeitstile in der Regel durch eine externe Betrachtung aus der Perspektive der Kunstgeschichte, die zum Wissenschafts-, nicht aber zum Kunstsystem selbst zu

⁹⁶⁹ Wobei es sich hierbei selbstverständlich um eine willkürlich herausgegriffene Kontextreihe handelt.

rechnen ist.⁹⁷⁰ In eben diesen Kontext ist auch der kunsthistorische Stilbegriff einzuordnen: Zwar läßt sich der Terminus „Stil“ etymologisch bis in die Römische Antike zurückverfolgen; „Stilus“ war zuerst der Griffel, ein Schreibwerkzeug, und entsprechend weist der Begriff von Anfang an einen Bezug zum Schreiben, also zu einer *Praxis*, auf.⁹⁷¹ Obwohl aber diese klassische Semantik auch für den kunsthistorischen Stilbegriff durchweg bestimmend geblieben ist, lassen sich erste Ansätze zu einem solchen kaum vor dem 1764 erschienenen Hauptwerk *Johann Winckelmanns*, *Geschichte der Kunst des Altertums*, ausmachen, in dem die Kunst der damaligen Gegenwart unter Rückgriff auf die formalen Regeln des Altertums beurteilt wird. Hier untersuchte Winckelmann die Kunst der Antike auf ihren Wahrheitsgehalt, der für ihn, wie auch schon vor ihm für Vasari, in der Kunst der Klassik gipfelte. Dabei setzte er den Stilbegriff im Sinne einer Periodisierungshilfe ein, indem er die Entwicklung der antiken griechischen Kunst in vier aufeinanderfolgende Stilperioden unterteilte⁹⁷², und begründete so die Kunstgeschichte im Sinne einer Stilgeschichte.⁹⁷³

Es mag dahinstehen, wieweit der Stilbegriff Winkelmanns bei alledem noch von der Annahme geprägt war, daß alles menschliche Handeln im Einklang mit einer feststehenden Weltordnung zu stehen habe.⁹⁷⁴ Jedenfalls wird ein derartiges Praxisverständnis mit dem allgemeinen Evidenzverlust ontologischer Erklärungsansätze gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend fragwürdig⁹⁷⁵, und es liegt

⁹⁷⁰ Luhmann, *Selbstreproduktion*, 1984, a.a.O., S. 632, 633. Siehe dazu auch Kitty Zijlmans: *Kunstgeschichte der modernen Kunst: Periodisierung oder Codierung?*, in: Henk de Berg/ Matthias Prangel (Hrsg.): *Kommunikation und Differenz, Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen 1993, S. 53-68, hier S. 54f.

⁹⁷¹ Siehe hierzu Willibald Sauerländer, *Von Stilus zu Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs*, in: ders., *Geschichte der Kunst - Gegenwart der Kritik*, hrsg. von Werner Busch u. a., Köln 1999, S. 256-275.

⁹⁷² Vgl. ders., *Alterssicherung, Ortssicherung und Individualisierung*, in: Hans Belting/ Heinrich Dilly/ Wolfgang Kemp, u.a. (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 3. erweit. Aufl. Berlin 1988, S. 117-145, hier 122., 265

⁹⁷³ Winckelmann kommt, trotz vieler kritischer Einschränkungen, die Errungenschaft zu, die Kunstgeschichte maßgeblich beeinflusst zu haben, indem er die vorangegangene Künstlergeschichte durch eine zusammenhängende übergeordnete Betrachtungsweise ablöste. Vgl. dazu: Kultermann, *Kunstgeschichte*, 1990, S. 60f.

⁹⁷⁴ Einige Ansätze hierzu bei Sauerländer, *Vom Stilus zu Stil*, a.a.O., S. 260ff.

⁹⁷⁵ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, im folgenden zitiert nach Bd. III, IV. der von Wilhelm Weischedel hrsg. Werkausgabe in 12 Bänden, 12. Aufl., Frankfurt a.M. 1992, S.

auf der Hand, daß dieser Umstand auch auf den kunsthistorischen Stilbegriff durchschlägt. Aus diesem Grunde ist es auch wenig erstaunlich, daß die Entwicklung dieses Stilbegriffs innerhalb des anschließenden 19. Jahrhunderts zunächst ganz von einer zunehmenden Verbreitung relativistischer Ansätze gekennzeichnet ist: So erscheint schon in der idealistischen Philosophie Hegels die Kunst der Gegenwart nicht mehr mit derjenigen der Vergangenheit identisch. Sie stellt sich statt dessen als Produkt einer historischen Entwicklung dar und hat in dieser einen eigenen, individuellen Ort.⁹⁷⁶ Bereits gegen Ende desselben Jahrhunderts formiert sich aber gegen die Systeme des Deutschen Idealismus, die man nun als „spekulativ“ betrachtet, zugleich ein Ringen der Kunstgeschichte um eine Etablierung als positive Wissenschaft.

Die damit verbundenen Umformulierungen des Stilbegriffs sind in besonderer Weise mit den Namen Heinrich Wölfflin und Alois Riegl verbunden.⁹⁷⁷ Im Werk beider Autoren bezeichnet der Stilbegriff zunächst eine formelle oder inhaltliche Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung der Kunst, die zugleich als Voraussetzung für weitere, hier anschließende Phänomene gelten kann. Dabei sind es insbesondere die Lehren Riegls, die den kunsthistorischen Stilbegriff bis in die Mitte des unmittelbar hinter uns liegenden 20. Jahrhunderts dominiert haben. Bei aller Uneinigkeit bezüglich weiterer Details besteht nun bis in den Kreis der unmittelbaren Schüler Riegls Einigkeit darüber, daß diese Lehren von der Grundkategorie des „Kunstwollens“ getragen sind.⁹⁷⁸ Versetzt man sie zur Interpretation dieses schwer fassbaren Grundbegriffs zunächst in die historische Situation ihrer Entstehung, so fällt sogleich die Renaissance der exakten Naturwissenschaften auf, die um die vorletzte Jahrhundertwende stattgefunden hat. Stellt man ferner das

275: „[...] der stolze Name einer Ontologie, welche sich anmaßt, von Dingen überhaupt synthetische Erkenntnisse a priori in einer systematischen Doktrin zu geben [...], muß dem bescheidenen, einer bloßen Analytik des Verstandes, Platz machen“.

⁹⁷⁶ Ebd., S. 133f.

⁹⁷⁷ Vgl. Kultermann, Kunstgeschichte, S. 154f. Siehe auch Norbert Schmitz: Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne, Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland, Hölzel, Wölfflin, Kandinsky, Dvorák, Diss. Wuppertal, Alfter 1993, S. 124.

Interesse Riegels an historischen Fragestellungen in Rechnung, so liegt es damit in der Tat nahe, den Begriff „Kunstwollen“ mit Sauerländer als einen Art Brückenschlag von einer „psychologischen Empirie zur spekulativen Konstruktion einer Universalgeschichte“ mit Anschlußmöglichkeit an die „großen geschichtsphilosophischen Systeme des vorpositivistischen Zeitalters“ zu betrachten.⁹⁷⁹ Für diese These spricht auch das Quellenmaterial, daß Sauerländer präsentiert: So erhebt Riegl nachweislich schon 1893 die Forderung, gerade auch die für ihn grundlegenden ornamentalen Fragen in der Kunst „vom Standpunkte einer stufenweisen Entwicklung, also nach den Grundsätzen einer historischen Methodik zu betrachten“⁹⁸⁰ und der Begriff der Universalgeschichte taucht zumindest im Titel seines Aufsatzes „Kunstgeschichte und Universalgeschichte“ aus dem Jahre 1898 auf.⁹⁸¹ In diesem Aufsatz findet sich ferner auch die Behauptung leitender „Gesetze des Kunstwollens“, die als solche in „mathematischer Reinheit“ bestehen sollen⁹⁸² und in dem Abschlussbegriff eines „obersten Kunstwollens“ verankert zu sein scheinen.⁹⁸³

Bei aller Verwandtschaft mit philosophischen Parallelförmeln wie „Weltgeist“ oder „Idee“,⁹⁸⁴ bleibt insoweit allerdings deutlich hervorzuheben, daß Riegl selbst, wie Sauerländer beiläufig bemerkt, seine Theorie des Kunstwollens als „positivistisch“⁹⁸⁵ bezeichnet und sie im übrigen im Sinne einer „Neuen Stilerklärung“ verstanden hat.⁹⁸⁶ Dieser Theorie ist daher die Annahme zeitloser Konstitutionstypen ebenso fremd, wie diejenige eines den jeweiligen historischen Augenblick dominierenden Zeitgeists oder der Rekurs auf durch ethnische

⁹⁷⁸ Siehe nur Hans Sedlmayr, Einleitung, in: Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, Wien 1996, S. XIII-XXXIV, XIV m. w. B:

⁹⁷⁹ Willibald Sauerländer, Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin du siècle, in: ders., Geschichte der Kunst, a.a.O., S. 213-227, hier S. 224.

⁹⁸⁰ Ebd., 220.

⁹⁸¹ Ebd., 218.

⁹⁸² Ebd., 220.

⁹⁸³ Ebd., 224.

⁹⁸⁴ Ebd., 225.

⁹⁸⁵ Ebd.

⁹⁸⁶ Sedlmayr, Einleitung, a.a.O., XVI.

Grenzen gekennzeichnete Volkstümer.⁹⁸⁷ Auf der anderen Seite erscheint aber auch die Interpretation Sauerländers im Sinne eines Brückenschlags zur „empirischen *Psychologie*“ schon mit Blick auf die geschichtlichen Dimensionen des Begriffs des Kunstwollens wenig überzeugend. Mit einer im Vordringen befindlichen Interpretation wird deshalb im folgenden darauf verzichtet, den Begriff des Kunstwollens in diesem Sinne auszulegen. Statt dessen wird jener Begriff hier mit Riegls Schüler Sedlmayr als ein Kontaktbegriff zur zeitgenössischen *Soziologie* verstanden,⁹⁸⁸ die sich im Jahre 1895 bei Emile Durkheim auf „kollektive Handlungs- und Denkweisen“ mit einer „Realität außerhalb der Individuen“ gerichtet hatte.⁹⁸⁹ Insofern bezieht sich der Begriff des Kunstwollens wie der von Durkheim verwendete Institutionsbegriff auf Sozialphänomene, die zum einen „objektiven Geist“ und zum anderen eine „soziale Realität“⁹⁹⁰ darstellen. Hier dient die Nähe zu Geist- und Geisteswissenschaften der Behauptung gegen die Anforderungen der im Vordringen befindlichen Naturwissenschaften, wogegen das Bestehen auf dem Tatsachencharakter des Kunstwollens das Ringen der Kunstgeschichte um die Etablierung als positive Wissenschaft markiert.

2.2 Vom „Ende der Kunst“

Nachdem die Sozialwissenschaften in beiderlei Hinsicht ihren Kinderschuhen entwachsen sind, spricht heute viel dafür, den Institutions- bzw. Kunstwollensbegriff durch denjenigen des autopoietischen Systems zu substituieren und hierunter jeweils Zusammenhänge sozialer Kommunikationen zu verstehen, die sich durch die Ausbildung *eigener* sinnhafter Strukturen *selbst* von einer nicht dazugehörigen sozialen Umwelt abgrenzen.⁹⁹¹ Da dem Kommunikationsbegriff hierbei, wie

⁹⁸⁷ Ebd., XVII.

⁹⁸⁸ Ebd., XIX.

⁹⁸⁹ Emile Durkheim, Regeln der soziologischen Methode, Les Règles de la méthode sociologique (1895), in neuer Übersetzung herausgegeben und eingeleitet von René König, Neuwied 1961, S. 99.

⁹⁹⁰ Siehe hierzu wiederum Sedlmayr, Einleitung, a.a.O.; S. XVIIff.

⁹⁹¹ Hierzu schon Niklas Luhmann, Institutionalisierung - Funktion und Mechanismus im sozialen System der Gesellschaft, in: Helmut Schelsky, (Hrsg.), Zur Theorie der Institution, Bielefeld 1970, S. 27-41.

eingangs hervorgehoben, jeweils dreistellige Synthesen von Information, Mitteilung und Verstehen unterfallen, die empirisch beobachtet werden können und sich nicht auf die Operationen der beteiligten Psychen reduzieren lassen, kann eine solche Vorgehensweise an die ausgewiesene Vorstellung des Sozialen als emergenter Realität ebenso mühelos anschliessen, wie an die Etablierung der Kunstgeschichte als positive Wissenschaft. Im Vergleich mit den Begriffen des Kunstwollens oder der Institution bringt der Systembegriff darüber hinaus zunächst den Vorteil einer höheren begrifflichen Schärfe mit sich, und er ermöglicht ferner die Einbeziehung eines beobachtungsrelativen Empirieverständnisses. Bevor auf diese Gesichtspunkte zurückzukommen sein wird, bleibt allerdings darzulegen, daß die im wesentlichen „geisteswissenschaftlich“ betriebene Kunsttheorie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Kunst vornehmlich als eine unüberschaubare Vielfalt der Stile und „Ismen“ beschreibt.⁹⁹² Die Kunst erscheint insofern bis in die 60er Jahre hinein als eine dichte Folge sich immer wieder ablösender Stile, deren Aufeinandertreffen sich mehr und mehr beschleunigt. Seit dem Ausklingen der 60er Jahre wird ein ungeordnetes Nebeneinander angenommen, für dessen stilistische Zusammenfassung die Kunstwissenschaftler keine greifenden Kriterien mehr finden. Es scheint eine immer mehr in die Breite wachsende Fülle von Kunstrichtungen zu geben, die nebeneinander Bestand haben und für die zunehmend eine eindeutige Stilzuordnung fehlt.⁹⁹³ Versuchte man noch Anfang der 70er und 80er Jahre mit dem Begriff des Neo-Stils zu arbeiten, in dem man z.B. die Maler, die Anfang der 80er Jahre sehr impulsiv zu malen begonnen hatten, als Neo-Expressionisten bezeichnete, so wird heutzutage jedes Kunstwerk, jede Werkserie von einem Künstler einzeln betrachtet und der Kontext von Adaptionen, Assoziationen und Vorausgriffen jeweils singular analysiert. Die allgemeine Ratlosigkeit in der Stilfrage äußert sich also in immer kleiner werdenden, segmentären Kunstbetrachtungen, die sich nur allzu häufig auf ein ein-

⁹⁹² Zijlmans, Kunstgeschichte, Periodisierung oder Codierung?, a.a.O., S. 56f.

⁹⁹³ Das Jahr 1960 wird häufig als Zäsur genannt, da ab diesem Zeitpunkt die offensichtliche Aufeinanderfolge von Stilen nicht mehr eingehalten werden kann und eine sich tendenziell schon vorher begonnene Veränderung in der Kunst wahrnehmbar wird. Siehe auch dazu:

zelnes Kunstwerk oder das Werk eines einzelnen Künstlers beziehen. Parallel hierzu weist auch der Theoriemarkt eine Vielzahl nebeneinanderstehender Ansätze auf, die sich auf keinen gemeinsamen Nenner reduzieren lassen.⁹⁹⁴

Die damit behauptete Fragmentierung des sozialen Phänomens Kunst hat in einer 1984 entstandenen Diskussion eine neue Reflexion erfahren. In diesem Jahr veröffentlichte der Kunsthistoriker Hans Belting aus Anlaß seiner Münchener Antrittsvorlesung ein Essay mit dem Titel „Das Ende der Kunstgeschichte“. Im Anschluß hieran publizierte der amerikanische Philosoph Arthur Danto einen Aufsatz mit der Überschrift „Das Ende der Kunst“. Beide Autoren beziehen sich auf zwei Theoretiker, die schon sehr viel früher ein „Ende der Kunst“ beschrieben hatten. Es handelt sich zum einen um den bereits erwähnten Kunsthistoriograph Giorgio Vasari, der 1550 mit seinen Künstlerviten die Kunstgeschichtsschreibung begann, und zum anderen um Hegel, der 1828 in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“ der Kunst einen völlig neuen funktionalen Stellenwert in der Gesellschaft zuwies.⁹⁹⁵ Vasaris Kunstlehre beruhte auf der Vorstellung substantieller Gesetzmäßigkeiten der Antike, die er in der Kunst der Klassik wiederentdeckte und zur Vollkommenheit gebracht sah. Er übertrug das zyklische Modell der Jahreszeiten auf die Geschichte der Kunst, die sich jeweils in einer Phase von Wachstum, Reife und Altern äußert. Folglich gab es für ihn keinen Grund, seine festgelegten Kriterien für die Kunst jemals einer Veränderung zu unterziehen. Die Geschichte der Kunst sah er als geschrieben und beendet an.⁹⁹⁶ Hegels theoretische Schriften gehen demgegenüber aus einer Auseinandersetzung mit den bedeutenden, gesellschaftlichen Veränderungen hervor, die durch die Französische Revolution ausgelöst worden sind. Seine These vom Vergangenheits-

Thorsten Scheer: Postmoderne als kritisches Konzept, Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960, München 1992, S. 9f.

⁹⁹⁴ Belting stellt fest, daß der Streit um die Methode in der Kunstgeschichte durch eine Vielzahl nebeneinanderstehender Kunstgeschichten, ähnlich den Kunstrichtungen ersetzt wurde, Belting, Ende der Kunstgeschichte, 1995, S. 22.

⁹⁹⁵ Arthur Danto: Geschichten vom Ende der Kunst, in: ders.: Reiz und Reflexion, München 1994, S. 389.

scharakter der Kunst, die häufig von den Autoren verkürzt als Behauptung vom „Ende der Kunst“ wiedergegeben wird, zielt auf die Vorstellung, daß sich im Umfeld der strukturellen Veränderungen in Politik, Ökonomie und Kultur auch die Kunst mit neuen Gegebenheiten konfrontiert sieht und sich ihr gesellschaftlicher Status geändert hat.⁹⁹⁷ Die Kunst, vormals in religiöser und staatlicher Abhängigkeit, war nach ihrer Loslösung von diesen Abhängigkeiten gezwungen, sich neu zu orientieren. Hegel war der Ansicht, daß es die Kunst im traditionellen Sinne, wie zur Zeit der Antike und des späten Mittelalters, eine Kunst, die im engen Zusammenhang mit der Religion stand,⁹⁹⁸ nicht mehr gebe und diese Kunst insoweit zum Ende gekommen sei. Damit meinte er allerdings nicht, daß die Kunst nicht fortbestehen würde, sondern einzig, daß sie in dem sie in ihrer alten Form zu ihrem Ende gekommen sei, als etwas Vergangenes betrachtet werden müsse.⁹⁹⁹

„Die Wissenschaft der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen“.¹⁰⁰⁰

Die Kunsttheorie, in der Hegel die historische Verortung der Kunst beschreibt, übte großen Einfluß auf die Kunstwissenschaft aus, die im 19. Jahrhundert eine entscheidende Wende zu einer historischen Wissenschaft nahm. Die bisher vorwiegend formalistisch orientierten Kunstwissenschaften wurden durch neue,

⁹⁹⁶ Georgio Vasari: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, dt. Ausg. von Ludwig Schorn und Ernst Förster, hrsg. von Julian Kliemann, Bd. I-VI, Worms 1983; siehe auch Belting, Ende der Kunstgeschichte, 1995, S. 133.

⁹⁹⁷ Norbert Schneider: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, Stuttgart 1996, S. 80.

⁹⁹⁸ Hegel sah in der klassischen griechischen Kunst das Göttliche unmittelbar als Wahrheit erkennbar dargestellt. Er stellt fest, daß die „[...] Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben, - eine Befriedigung, welche wenigstens von seiten der Religion aufs innigste mit der Kunst verknüpft war“, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen zur Ästhetik I, Werke in zwanzig Bänden, Bd. 13, Red. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970, S. 24.

⁹⁹⁹ Schneider, Geschichte der Ästhetik, 1996, S. 81f.

¹⁰⁰⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, neu edit. Ausg. auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, 1.-4. Aufl. Frankfurt a.M. 1994, S. 25f.

inhaltsbezogene Methoden abgelöst.¹⁰⁰¹ Das Neue an Hegels Lehre war insbesondere die Annahme eines historischen Bewußtseins, durch das die Kunst der Gegenwart in Bezug zur Vergangenheit gesetzt wurde. Neu war auch die damit einhergehende Überzeugung, daß die Kunst der Vergangenheit anders als die gegenwärtige Kunst anzusehen war und daß dieses Anderssein in neue Begrifflichkeiten gekleidet werden mußte.¹⁰⁰² Hegel verabschiedete somit die von der Kunstgeschichte propagierte Norm der „Nachahmung“, an der sich die Kunst der Gegenwart zu orientieren habe und setzte hierfür die Kunst als Produkt eines zeitlich und kulturellen Gebundenseins.¹⁰⁰³ Entscheidend für diese neue Auffassung der Geschichtlichkeit der Kunst und die damit einhergehende Notwendigkeit, ihre Funktion grundsätzlich neu zu erfassen, ist die konsequente Ablösung der Kunst aus ihrer christlich-humanistischen Tradition.¹⁰⁰⁴ Gadamer bezeichnet dies als den Verlust des Mythos, der die allgemeingültige und allgemeinbekannte Wahrheit von den Dingen erzählt, die man nicht in Frage stellt. Genau dieses Selbstverständnis ist in der Romantik verloren gegangen. Vor dem 19. Jahrhundert hätte niemand die Frage gestellt, ob etwas Kunst sei oder nicht, da es darüber keinerlei Zweifel oder Diskussionen gab.¹⁰⁰⁵ Erst seit sich die Kunst von ihrer christlich-humanistischen Tradition gelöst hat, ist sie in dem modernen Sinne Kunst geworden, die sich *selbst* als Kunst begreift und damit von allem anderen, was sie als Nicht-Kunst bezeichnet, abgrenzt.

Dieser Gesichtspunkt führt zurück zu den eingangs erwähnten Thesen von Belting und Danto. Auch diese beiden Autoren möchten ihre These vom Ende der Kunst weder im Sinne eines Endes der Kunstproduktion noch in demjenigen einer beendeten Kunstgeschichte verstanden wissen. Im Zentrum ihrer Überlegungen steht vielmehr das Ende einer Tradition, innerhalb derer sich die Künstler auf ein

¹⁰⁰¹ Schneider, Geschichte der Ästhetik, 1996, S. 82.

¹⁰⁰² Gadamer, Ende der Kunst?, a.a.O., S. 18f.

¹⁰⁰³ Belting, Ende der Kunstgeschichte, 1995, S. 135.

¹⁰⁰⁴ Gadamer, Ende der Kunst?, a.a.O., S. 19.

¹⁰⁰⁵ Danto, Geschichten vom Ende der Kunst, a.a.O., S. 396.

von Fortschritt und Innovation bestimmtes Kunstschaffen eingelassen hatten.¹⁰⁰⁶ Belting sieht die Kunstgeschichte insofern als einen Rahmen für die Kunst an, der dieser nicht mehr angemessen ist. Sie ist beendet und muß sich neu formieren.¹⁰⁰⁷ Diese These vom Ende der Kunstgeschichte hat Danto aufgenommen und um die von ihm philosophisch aufgefaßte Frage nach dem „Ende der Kunst“ erweitert. Auch er macht nicht das Ende der Herstellung von Kunstwerken zur Grundlage seiner Ausführungen, sondern bestätigt Beltings Fragestellung nach der Beendigung einer als Moderne bezeichneten Kunst, die sich nunmehr nur noch in zyklischen Wiederholungen äußert.¹⁰⁰⁸ Wie Belting bezeichnet Danto eine Form oder eine Geschichte, die an ihr Ende gelangt ist, mit der Möglichkeit, eine neue Geschichte zu beginnen.¹⁰⁰⁹ Er nimmt die Kunst der Appropriation, der Aneignung, zum Anhaltspunkt seiner Aussage, daß sich die Kunst philosophisch selbst in Frage stellt. Künstlerische Aneignungen, Zitate und Veränderungen schon bekannter Werke gibt es viele. Es ist kein Problem, diese auch als Kunst zu identifizieren. Unterscheidet sich allerdings das appropriierte Werk in keiner Weise vom Original, so kann es das Rechtfertigungsproblem geben, warum das eine Kunst und das andere Nicht-Kunst ist.¹⁰¹⁰ Die Brillo-Kartons von Warhol haben nach Ansicht Dantos die philosophische Frage nach Kunst und Nicht-Kunst auf den Punkt gebracht. Für jedes Kunstwerk gibt es ein Pendant als Nicht-Kunstwerk.¹⁰¹¹ Danto meint, daß die Kunst seit der Zeit Hegels philosophisch geworden sei und gelangt so zu der Definition, daß etwas Kunst sei, wenn es einer Rechtfertigung in der Unterscheidung zur Nicht-Kunst bedürfe.¹⁰¹² Genau diesen Wandel in der Selbstverständlichkeit, ob etwas allgemein als Kunst angesehen wird oder nicht, beschreibt Hegel nach Meinung Dantos mit der Äußerung, daß die Kunst immer eine Vergangene sein werde. Nach Danto liegt das Kennzeichen der Modernen Kunst in der Suche nach ihrer Identität. Die Zeit,

¹⁰⁰⁶ Belting, *Ende der Kunstgeschichte*, 1995, S. 22f.

¹⁰⁰⁷ Ebd., S. 23.

¹⁰⁰⁸ Danto, *Geschichten vom Ende der Kunst*, a.a.O., S. 384f.

¹⁰⁰⁹ Ebd., S. 388.

¹⁰¹⁰ Ebd., S. 386.

¹⁰¹¹ Ebd., S. 398f.

¹⁰¹² Ebd., S. 396.

in der allgemeiner Konsens darüber geherrscht habe, was Kunst „ist“, sei mit dem Beginn der Moderne verloren gegangen. An ihre Stelle sei die Frage der Kunst nach sich selbst getreten. Auch Kunst und Kunstgeschichte erscheinen Danto daher auseinandergetreten: „Die Kunst endet nicht mit dem Ende der Kunstgeschichte“.¹⁰¹³

Nimmt man die Thesen Dantos um das Erfordernis der Gewinnung einer neuen Identität der Kunst aus systemtheoretischer Perspektive auf, so relativiert sich nicht etwa die Selbstreferenz autopoietischer Systeme. Vielmehr wird hier ein tiefer liegendes Phänomen erkennbar, das in engem Zusammenhang mit der funktionalen Differenzierung der modernen Gesellschaft steht: Mit dem Untergang der hierarchischen Weltarchitektur des Mittelalters hat die moderne Gesellschaft die überkommenen Vorgaben für richtiges Beobachten verloren. Schon die Bewußtseinsphilosophie Kants hatte ja, wie bereits angedeutet, gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine strikte Abstinenz gegenüber ontologischen Weltdeutungen eingefordert.¹⁰¹⁴ In gesellschaftsstruktureller Hinsicht ist damit zugleich eine Repräsentation der Gesamtgesellschaft innerhalb ihrer selbst unmöglich geworden.¹⁰¹⁵ Anders als ihre prämodernen Vorgängerformen kann sich die moderne Gesellschaft intern schwerlich im Sinne eines grundlegenden Prinzips, einer Zentralautorität, eines rudimentären Generalkonsenses oder welcher Einheitsformeln auch immer begreifen. In der Konsequenz entstehen, mit Niklas Luhmann formuliert, die „bedeutendsten Errungenschaften moderner Kommunikation“ dort „wo Funktionssysteme sich ausdifferenzieren“. Hier und nicht etwa auf Ebene der Gesamtgesellschaft entwickeln sich die ersten Ansätze zu einer Selbstbeschreibung der Moderne, die sich auch intern durchaus als differenziert

¹⁰¹³ Ebd., S. 399.

¹⁰¹⁴ Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, im folgenden zitiert nach Bd. III, IV. der von Wilhelm Weischedel hrsg. Werkausgabe in 12 Bänden, 12. Aufl., Frankfurt a.M. 1992, S. 275 (B 304): „[...] der stolze Name einer Ontologie, welche sich anmaßt, von Dingen überhaupt synthetische Erkenntnisse a priori in einer systematischen Doktrin zu geben [...], muß dem bescheidenen, einer bloßen Analytik des Verstandes, Platz machen“.

¹⁰¹⁵ Hierzu und zum folgenden siehe das Kapitel „Die Reflexionstheorien der Funktionssysteme“, in : Niklas Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1997, S. 958ff, insbesondere 963ff, 978ff.

erlebt. In den einzelnen Funktionssystemen stellt sich damit die Frage nach einer jeweils eigenen Identität, die in Abgrenzung zur außersystemischen Umwelt den weiteren Operationen des Systems zugrundegelegt werden kann. Besteht demnach, in Weiterentwicklung der sich freilich als Philosophie und nicht als Wissenschaft verstehenden Thesen Dantos, eine Funktion der *Kunstwissenschaft* in der Tat in der Ermittlung der Identität des Kunstbetriebs, so erklärt sich hieraus zugleich deren Verhältnis zur eigentlich kunstschaffenden Praxis: Diese und die Kunstwissenschaft sind - obwohl voneinander geschieden und mit unterschiedlicher Funktion für das Kunstsystem der modernen Gesellschaft insgesamt ausgestattet - nicht etwa als substantiell getrennt zu betrachten. Sie stehen vielmehr dergestalt in einem Ergänzungsverhältnis zueinander, daß die Kunst vermittels der Leistungen der Kunstwissenschaft über eigene Identitätskonzepte verfügt, mittels derer sie ihre gesellschaftliche Autonomie vertreten kann, was immer man etwa von der Ästhetik ihrer Werke halten mag.¹⁰¹⁶

Es mag daher sein, daß es sich auch bei der Bezeichnung „Vielfalt der Stile“ und dem vermeintlichen Ende der Kunst nur um interne Beobachtungsprobleme der Kunstwissenschaft handelt, die sich nicht rechtzeitig auf Veränderungen im von ihr beobachteten Objektbereich eingestellt hat. Vielleicht leiden auch die Beobachtungen der Kunstgeschichte nur unter einem Verzögerungseffekt, weil sie die strukturellen Besonderheiten, in denen sich die Produktion der aktuellen Kunst vollzieht, nur mit einer zeitlichen Verschiebung beobachten können. Und insofern mag es sein, daß der zeitgenössischen Kunstgeschichte auch nur regelmäßig die Distanz und die Begriffe fehlen, um die aktuelle Kunst geeignet zu analysieren. Jedenfalls mehren sich in der Literatur die Aussagen über einen, wie Belting es nannte, „Rahmenwechsel“ der Kunstgeschichte als Reaktion auf eine veränderte Kunst. Zur Zeit beherrschen die Konzepte, wie Kunstgeschichte nach diesem Rahmenwechsel auszusehen hat und was sie leisten könnte, das Bild. In seinem Artikel „Die Ungeduld mit dem Ende“ weist Belting darauf hin, daß die „Kunst

¹⁰¹⁶ Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997, S. 980.

'nach dem Ende der Kunst' [...] eine Kunst 'außerhalb' der gewohnten Kunstgeschichte, also auch 'außerhalb' der westlichen Kunstszene“ sein könnte, die wir gar nicht als Kunst identifizieren können, da sie außerhalb unseres Kunstbegriffs steht.¹⁰¹⁷

Zu einem anderen Schluß führen die Überlegungen von Henning Ritter, der von einem immergleichen Spiel der Überraschungen spricht. Er kommt zu dem Schluß, daß die Moderne Kunst ihre Dynamik des Neuen eingebüßt hat, obwohl die Kunstkritik an den „Scheininnovationen“ festhält. Die moderne Kunst erfüllt demnach - gleich der Massenkultur, wenn auch überraschungslos- den Wunsch nach Abwechslungsreichtum. Um trotz des Neuheitsverlustes noch fortbestehen zu können, bedarf sie mehr denn je zum einen der Beweglichkeit des Kunstmarktes und zum anderen der Notwendigkeit des Kommentars, da sie aus eigener Kraft nicht mehr dazu in der Lage zu sein scheint, Interesse und Emotion zu wecken.¹⁰¹⁸

2.3 Der Stilbegriff bei Luhmann

Die Systemtheorie geht mit den vorbenannten Autoren in der Einforderung eines entsprechenden „Rahmenwechsels“ des Kunstwissenschaft konform. Sie leitet diesen jedoch durch eine fundamentale Reformulierung der Kunstgeschichte ein. Dabei bleibt der Stilbegriff in der Systemtheorie erhalten. Er wird hier jedoch neu definiert. Auf diese Weise wird darauf reagiert, daß das Kunstsystem der modernen Gesellschaft seit seiner Ausdifferenzierung eine stetig zunehmende Komplexitätssteigerung erfahren hat.¹⁰¹⁹ Hierbei stehen Ausdifferenzierung und Komplexi-

¹⁰¹⁷ Hans Belting: Die Ungeduld mit dem Ende, Über zeitgemäße Ideen und zeitgenössische Kunstpraktiken, in: Die Zeit, 3. Oktober 1997, Nr. 41, S. 55.

¹⁰¹⁸ Henning Ritter: Immergleiches Spiel der Überraschungen. Die erschöpfte Freiheit der Kunst, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. Januar 1998, Nr. 14, o. Pag.

¹⁰¹⁹ „Die Differenzierung von Entscheidungsprogramm und Stil war im Grunde schon entschieden, als man den Pluralismus der Stilarten und den Eklektizismus der Ausführungen wahrzunehmen begann - also im 16. Jahrhundert.“ Luhmann, Selbstreproduktion, 1984, a.a.O., S. 57.

tätssteigerung in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis.¹⁰²⁰ Ist ein System autonom geworden, kommt es zu einer raschen Zunahme seiner Eigenkomplexität, wie es das Beispiel des Kunstsystems deutlich zeigt.¹⁰²¹ Der kunsthistorische Stilbegriff stellt insofern nur einen Versuch dar, diese Zunahme an Komplexität in der Kunst zu fassen. Er dient spätestens seit Winckelmann als Begriff zur Bezeichnung einer künstlerischen Epoche und reagiert damit auf eine Problematik, die sich zeitgleich in der Kunstpraxis gezeigt hatte.¹⁰²² Hier begann man, das einzelne Kunstwerk als durch sich selbst individualisierte künstlerische Äußerung zu betrachten. In dem Moment, in dem die Einzigartigkeit eines Kunstwerkes in den Vordergrund trat, konnte es seine eigene Position bestimmen und auf seine Situation reflexiv reagieren. Damit jedoch war jeder Zusammenhang zwischen den vereinzelt Kunstwerken, und damit das Kunstsystem selbst, in Frage gestellt.¹⁰²³ Die Historisierung des Stilbegriffs durch Winckelmann trug demgegenüber der Tatsache Rechnung, daß das Kunstsystem die Individualisierung von Einzelkunstwerken selbst vornimmt. Sie erfaßte, daß diese Individualisierung eine künstliche und „sekundäre“ Errungenschaft darstellt, die das primäre Fortbestehen eines sinnhaften Zusammenhanges zwischen den Einzelkunstwerken unberührt läßt.

Luhmann, der den Stilbegriff funktional bestimmt, schließt genau an diese Tradition an. Auch für ihn stellt der Stilbegriff einen historischen Begriff dar. Er wird aber aus der kunsthistorischen Beobachtung der Kunst in die Prozesse ihrer Selbstproduktion verschoben. Dies hat zur Folge, daß die seit Winckelmann bestehenden Tendenzen der Periodisierung und Epochalisierung des Stilbegriffs aufgehoben werden. Wie die Diskussion über die neue Stillosigkeit und das Ende der Kunst zeigt, ist es nämlich nicht zuletzt das Festhalten an derartigen Tendenzen, was der gegenwärtigen kunsthistorischen Diskussion den Kontakt mit der Kunstpraxis erschwert. Auf der Grundlage eines funktionalen Stilverständnis-

¹⁰²⁰ Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, 1995, S. 255.

¹⁰²¹ Ebd., S. 254f.

¹⁰²² Vgl. Luhmann, *Selbstreproduktion*, 1984, a.a.O., S. 60.

ses wird dieser Kontakt wiederhergestellt. Stil hat nun auch nicht mehr die Aufgabe, die Qualitätsmerkmale für Kunstwerke zu messen. Er nimmt „nur“ die historische Verortung eines Kunstwerkes vor.¹⁰²⁴ Insofern schafft Stil die Vergleichbarkeit singulärer Kunstwerke. Indem diese Kunstwerke sich zu anderen Werken in Bezug setzen, zeigt sich, welche Möglichkeiten sie einschließen und welche sie ausschließen. Stil ist also das, was ein Kunstwerk mit einem anderen verbindet. Er erfaßt Merkmale, die auf andere Kunstwerke hinweisen und im Programm des Kunstwerks wiederzufinden sind. Stil dient damit, ähnlich anderen Merkmalen, wie etwa Material, der Beschränkung gegen Beliebigkeit. Er ist eine Unterscheidung mit zwei Seiten, von denen die eine als positiv ein- und die andere als Negativform ausgeschlossen wird. Stil ist in seinen vorgenommenen Einschränkungen richtungsweisend für andere Kunstwerke und zeigt die Bedeutung, die ein Kunstwerk über sich hinaus erlangt.¹⁰²⁵

Diese Funktion von Stil zeigt sich gerade auch im Bereich von Kleidungskunstwerken. Betrachtet man die Reihe der Kleidungskunstwerke z.B. innerhalb eines Mediums, lassen sich Vergleiche anstellen, inwieweit Merkmale inhaltlicher und formaler Hinsicht von anderen Kunstwerken aufgenommen und eventuell weitergeführt oder verändert worden sind. Für nachfolgende Kunstwerke stellt sich anschließend eine Vielzahl von Möglichkeiten dar, die wiederum durch neue Unterscheidungen weiter begrenzt und fortgeführt werden. Dabei muß die Betrachtung nicht zwangsläufig innerhalb eines Mediums bleiben, sondern kann durchaus die Grenzen zu anderen Medien überschreiten. Mit der Überschreitung materieller Grenzen zwischen Malerei, Skulptur, Collage, Fotografie etc. sind die Reflexionen und Orientierungen nicht auf ein Medium begrenzt. Die Betrachtung innerhalb eines Mediums bietet vor allem die Vergleichbarkeit der formalen Elemente. Von einer Entwicklung und Bereitstellung der formalen und materiellen Mittel angefangen, erfolgte in der Kleidungskunst die Bereitstellung von verschiedenen Bedeutungsmerkmalen, die in den Medien wiederum in unterschiedlicher

¹⁰²³ Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 210.

¹⁰²⁴ Vgl. Luhmann, Selbstreproduktion, 1984, a.a.O., S. 61.

¹⁰²⁵ Ebd., S. 61.

Art und Weise zur Darstellung gelangen, wie etwa der Surrealismus die Kleidung vollständig von seiner bisher gebräuchlichen und erwartbaren Funktion befreit hat.

2.4 Medium und Form

Die Funktion des Stils, die Komplexität im Kunstsystem zu strukturieren und die einzelnen Kunstwerke in einem sinnhaften Zusammenhang zu stellen, baut auf die Unterscheidung von Medium und Form auf. Erst innerhalb der jeweils neu getroffenen Unterscheidung von Medium und Form kann für jedes Kunstwerk ein funktionaler Stil verwirklicht werden. Dabei tritt der Begriff des Mediums an die Stelle des Begriffs der Materie, der ursprünglich als Gegensatz zum Formbegriff verwendet wurde. Er bezeichnet den Fall einer losen Kopplung von Systemelementen oder Ereignissen.¹⁰²⁶ Ein solches Medium kann - und insofern bleibt der Begriff an denjenigen der Materie angelehnt - selbst nicht wahrgenommen werden. Erst indem es eine Selektion von Elementen trifft und diese in eine striktere Kopplung zusammenfügt, entsteht eine Form, durch die sich das Medium ausdrückt und darstellt.¹⁰²⁷ Als Beispiel ist das Medium Licht zu nennen, das nur durch die Dinge, auf die es trifft und die es sichtbar macht, selbst in Erscheinung tritt.¹⁰²⁸

Vor allem die Negierung von Unterschieden zum Alltäglichen oder zur Natur, die in der modernen Kunst vielfach stattfindet, wirft die Frage nach einem spezifischen *allgemeinen* Kunstmedium auf. Luhmann bezieht sich in diesem Zusammenhang auf den am Ende des 16. Jahrhunderts vertretenen und heute überholten Begriff des „schönen Scheins“.¹⁰²⁹ Veranschaulichen kann das die Einführung der

¹⁰²⁶ Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 168.

¹⁰²⁷ Siehe z. B. Schlegels Jenaer Vorlesung Transzendentalphilosophie, 1800 - 1801, zit. nach Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Bd. XII, München 1964, S. 37f.: „Die Materie ist kein gegenstand des bewußtseyns. Nämlich es ist das merkmal des Chaos, daß nichts darin unterschieden werden kann, was nicht unterschieden ist. nur die Form kommt ins empirische Bewutseyn. Was wir für Materie halten, ist Form.“

¹⁰²⁸ Luhmann, Medium der Kunst, a.a.O., S. 7.

¹⁰²⁹ Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 177.

Zentralperspektive, die den Begriff des „schönen Scheins“ benötigte.¹⁰³⁰ Auch für die moderne Kunst muß es eine Rahmung geben, die sicherstellt, daß das Wahrgenommene etwas Besonderes im Gegensatz zum Alltäglichen darstellt. Ein Kunstwerk als Objekt, als Theateraufführung oder Text ist demnach real wahrnehmbar. Durch eine sogenannte *Doppelrahmung* kann das Kunstwerk in einem inneren Medium und einem äußeren Medium dafür Sorge tragen, daß durch eine Besonderheit und Abgrenzung die Formen als Kunst wahrgenommen und kommuniziert werden.¹⁰³¹ Die Doppelrahmung erfolgt durch eine im Medium arrangierte Täuschung, die - durchsicht - sicherstellt, daß das Wahrgenommene als Kunst in Abgrenzung zum Alltag oder zur Natur kommuniziert wird. Dieser Aspekt spielt für die Kleidung in der Kunst in ihrer Abgrenzung zum alltäglichen Gebrauchsgegenstand eine besonders wichtige Rolle.

Im engeren Sinne bedeutet ein Medium für das Kunstsystem die Bereitstellung von Möglichkeiten für eine künstlerische Form. Auch die Kunst kann nur anhand von Formen wahrgenommen werden, in denen sie sich verdichtet. Eine künstlerische Form entsteht durch eine engere Auswahl der in einem bestimmten, *kunstinternen* Medium bereitgestellten Möglichkeiten.¹⁰³² Die Einteilung und Darstellung der Kleidungskunstwerke im II. Teil dieser Arbeit nach Medien wie Malerei, Zeichnung, Plastik, Fotografie etc. findet insofern in einer abstrakten theoretischen Begrifflichkeit ihre Bestätigung. Der Begriff des Mediums besagt z. B. auf die Malerei angewandt, daß diese an sich nicht sichtbar ist, sondern die Form eines Bildes benötigt, das sich aus Grund, Farbe oder Pigment sowie aus Formselektionen zusammenfügt. Erst durch die Form eines Kunstwerks, etwa eines Bildes, einer Skulptur, einer Fotografie usw. kann das Medium der Malerei, der Plastik, der Fotografie wahrgenommen werden. Insofern lassen sich die nach Medien geordneten einzelnen Kleidungskunstwerke in einen übergeordneten Zusammenhang stellen. Für die traditionellen Medien wie Malerei, Bildhauerei

¹⁰³⁰ Ebd., S. 184.

¹⁰³¹ Luhmann nennt dies eine Doppelrahmung von Täuschung und Enttäuschung, die das Medium für Kunst von anderen Objekten und Ereignissen aus der Natur oder den Gebrauchsgütern unterscheidet, in: Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 178.

¹⁰³² Vgl. Luhmann, Medium der Kunst, 1986, a.a.O., S. 7.

und Grafik stellen die gebrauchten Medien keine Schwierigkeit dar. Sie sind traditionell geläufig und werden in der Kunst von jeher verwendet. Da die Kunst im Laufe des 20. Jahrhundert ihre Medien immer weiter erweiterte, um neue Unterscheidungen - also Formen - zu produzieren, ist die Bekanntheit eines Kunstmediums nicht immer von Anfang an gegeben. Die Erschließung neuer Medien und Ausdrucksweisen und die sich vollziehende Gewöhnung machte es möglich, daß nach und nach jedes Material in der Kunstformung Verwendung finden konnte. Somit fanden auch vorgefertigte oder industriell hergestellte Produkte Eingang in die Kunst, die im alltäglichen Gebrauch einen anderen Nutzen erfüllten.

2.4.1 Kleidung als Medium?

Dies wirft die Frage auf, ob auch die Kleidung selbst, unabhängig von den zu ihrer Darstellung verwendeten Medien, als ein Medium der Kunst begriffen werden kann. Hierfür spricht, daß der Medienbegriff nicht auf ontisch vorgegebene Substrate verweist, sondern eine Unterscheidung von Medium und Form immer nur für das jeweilige System von Bedeutung ist, das sie verwendet. Insbesondere im Falle der Kunst kann daher eine Form wiederum als Medium weiterer Formbildung genutzt werden.¹⁰³³ Ein Beispiel hierfür stellt der menschliche Körper dar, der - obwohl selbst Form - als Medium für die Darstellung unterschiedlicher Haltungen und Bewegungen verwendbar ist.¹⁰³⁴

Es ist daher festzustellen, daß es verschiedene *Ordnungsebenen* der Medien gibt. So kann ein gemaltes Kleidungsstück im Medium der Malerei wiederum als Medium für einen menschlichen Körper und dessen Haltung fungieren. Ähnlich verhält es sich in den anderen zweidimensionalen Medien. Die Abbildung eines Kleidungsstücks in einem Gemälde oder einer Fotografie sowie die Darstellung bzw. Nachbildung von Kleidung in einer Plastik stellt eine Realitätsverdopplung dar und macht als Form die Medien Malerei, Fotografie oder Plastik sichtbar.

¹⁰³³ Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, S. 176.

¹⁰³⁴ Beispiel nach Luhmann, ebd., S. 176.

Luhmann stellt fest, daß die Kunst einen besonderen Realitätsbezug besitzt, in dem sie eine imaginäre Realität erstellt.

„Dabei kann das Kunstwerk, indem es die reale Realität durch eine andere Realität dupliziert, von der aus die reale Realität beobachtet werden kann, es dem Betrachter auch freigeben, in welchem Sinne er die Brücke schlagen will: idealisierend, kritisch affirmativ oder im Sinne der Entdeckung eigener Erfahrungen.“¹⁰³⁵

Anders verhält es sich bei dem realen Kleidungsstück, das in einem industriellen und wirtschaftlichen Kontext entstanden ist und durch seine Art der Präsentation und der kommunikativen Bezeichnung als Kunstwerk erkannt werden soll.

„Im 20. Jahrhundert findet man schließlich Kunstwerke, die genau diese Differenz von realer Realität und imaginärer (oder fiktionaler) Realität aufzuheben versuchen, indem sie sich so präsentieren, daß sie von Realobjekten nicht mehr unterschieden werden können.“¹⁰³⁶

Kleidung ist nun auf einer anderen Ordnungsebene das Medium, das sich durch die Form einer Unterscheidung ausdrückt. Um die Kleidung im Kunstkontext vom Alltagskontext abzugrenzen, bedarf es der im Medium implizierten Doppelrahmung. In einem inneren und äußeren Medium muß sichergestellt werden, daß es sich um eine Form der Kunst handelt. Dies kann durch die Handhabung des Materials oder die Art der Präsentation kenntlich gemacht werden. Kleidung kann, wie in den Kleidungskunstwerken ersichtlich geworden ist, als Medium für den Menschen fungieren. Gleichfalls kann sie als Element und Medium der Malerei dienen, wie es für die Werke von Andreas Exner beschrieben worden ist. Demgegenüber zeigt sich die Kleidung als Medium der Plastik in Werken von Ulrike Kessl und Erwin Wurm.

¹⁰³⁵ Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 231.

¹⁰³⁶ Ebd., S. 233.

Wichtig für Kleidungskunstwerke ist die Voraussetzung, daß sich das Medium und die Form im System konstituieren. Das heißt, daß sich das Medium im System immer wieder durch die Form selbst reproduziert, ohne sich zu verbrauchen. Die Unterscheidung von Form und Medium bietet unendlich viele Möglichkeiten, die sich in dem Rahmen bewegen, in dem Kommunikation über Form noch möglich ist. Die Unterscheidung als Form ist ein systeminternes Produkt. Für die Kleidung bedeutet das, daß sie als Form oder Medium im Kunstwerk kommuniziert wird und sich dadurch von der alltäglichen Kleidung unterscheidet. Kleidung als Form, bietet als Medium wieder eine Möglichkeit zu weiteren Unterscheidungen für andere Formen, wie die Vielzahl an Kleidungskunstwerken anschaulich bestätigt.

2.5 Der Neuheitsbegriff

Konstituierte sich der Stil in der Unterscheidung von Medium und Form, so liegt ihm in diesem Zusammenhang gleichfalls die Differenz alt/neu zugrunde.¹⁰³⁷ Da Neuheit hierbei Abweichung beinhaltet, ist sie Kennzeichen einer weiteren systeminternen Operation, die zum einen die Vielfalt von Kunstwerken begründet und zum anderen deren Zusammenhang strukturiert. Seitdem sich die Funktionssysteme mit dem Entstehen der modernen Gesellschaft als operativ geschlossene, autopoietische Systeme ausdifferenziert haben, sind sie jeweils auf eine ständige Produktion von Neuerungen angewiesen, um ihr Fortbestehen zu sichern.¹⁰³⁸ Auch in der Kunst ist die Forderung nach Neuheit - und damit nach Originalität - ein wesentliches Merkmal der Moderne.¹⁰³⁹ Der Neuheitsdruck in der Kunst, der im 20. Jahrhundert seinen bisherigen Höhepunkt erreicht hat, hat die Diskussion um das 'Ende der Moderne', das 'Ende der Geschichte', und das 'Ende der Kunst' in entscheidender Weise mitverursacht. Die Frage nach der Zukunft bzw. Zukunftslosigkeit der Kunst birgt angesichts dieses Neuheitsdrucks die Gefahr in sich, daß sich die Unterscheidung von neu und alt am Ende selbst

¹⁰³⁷ Ebd., S. 490ff.

¹⁰³⁸ Vgl. Luhmann, Ausdifferenzierung, 1994, S. 47.

„dekonstruiert“.¹⁰⁴⁰ In diesem Zusammenhang steht auch die Diskussion um den Begriff der Postmoderne, die hier ausgeklammert werden soll.¹⁰⁴¹

Wie der Begriff des Stils hat auch der Begriff des Neuen im künstlerischen Verständnis einen Wandel erfahren. „Novus“ bezeichnete im Mittelalter etwas Abweichendes, das im Vergleich zu bekanntem auf der sachlichen Ebene analysiert werden konnte.¹⁰⁴² Solange sich die Kunst nach vorgegebenen Regeln und Gesetzmäßigkeiten richtete, wurden die neu hergestellten Kunstwerke nach diesen Regeln bewertet. Es galt, die Traditions- und Ordnungsvorgaben in der Kunst zu bewahren. Insofern setzte man zwar eine zeitliche Abfolge voraus, bewegte sich aber zur Begutachtung der Werke und zur Feststellung einer Abweichung von Bisherigem auf der Sachebene.¹⁰⁴³ Eine Veränderung trat mit Beginn der Neuzeit ein, in der eine Schwerpunktverschiebung von der Sachdimension auf die Zeitdimension festzustellen ist. Solange die Kunst nach festen Regeln fortgeführt wurde, stieß jede Abweichung, alles Neue auf Ablehnung.¹⁰⁴⁴

Dieser Zeitpunkt der allmählichen Prämissenverschiebung bezüglich des Neuen fällt mit der historischen Ausdifferenzierung des Kunstsystems zusammen. Da sich am Ende des 16. Jahrhunderts eine Abkopplung der Kunst von den staatlichen und religiösen Vorgaben abzeichnete, war die Suche nach neuen Orientierungskriterien für die Kunst ein Anlaß zur Entwicklung zu einem selbstreferentiellen System, das alle kunstspezifischen Kriterien aus sich heraus bildet. Die Notwendigkeit des Repräsentierens oder Imitierens fiel zugunsten eines zeitabhängigen Neuheitsanspruches weg.¹⁰⁴⁵ Die Neubewertung des Neuen fand

¹⁰³⁹ Vgl. Zijlmans, Kunstgeschichte, Periodisierung oder Codierung?, a.a.O., S. 58.

¹⁰⁴⁰ Vgl. Luhmann, Ausdifferenzierung, 1994, S. 48.

¹⁰⁴¹ Siehe Heinrich Klotz: Kunst im 20. Jahrhundert, Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne, München 1994.

¹⁰⁴² Vgl. Luhmann, Ausdifferenzierung, 1994, S. 41.

¹⁰⁴³ Ebd., S. 41.

¹⁰⁴⁴ Boris Groys: Über das Neue, Versuch einer Kulturökonomie, München/ Wien 1992, S. 23.

¹⁰⁴⁵ Luhmann, Weltkunst, 1990, a.a.O., S. 31.

zuerst Anklang in den Wissenschaften und den Künsten. In anderen Bereichen blieb man eher skeptisch. Lange Zeit galt der Neuerungs-begriff als negativ, vor allem wenn er in Bereiche Eingang fand, die am Traditionellen und Institutionalistischen festhalten wollten, wie es in der Religion oder zumeist auch in der Politik der Fall war.¹⁰⁴⁶

Im 17. Jahrhundert trägt der Begriff des 'Geschmacks' vornehmlich zur Durchsetzung und Anerkennung des veränderten Neuheitsbegriffs bei. Der Slogan, daß nur das Neue gefällt, also die Verbindung des guten Geschmacks mit dem Gebot des Neuen, brachte der Neuheit den Durchbruch als Bewertungskriterium der Kunst. Einen Aspekt für den Zusammenhang von Neuheit und Geschmack sieht Luhmann in der Zeit der italienischen Fürstenhöfe im 16. Jahrhundert, als die Künstler um die Gunst eines Fürsten warben, indem sie Geschenke unterbreiteten, die dessen Interesse und Gefallen wecken sollten. Dabei nutzten die Künstler die Vorlieben der Fürsten für bisher unbekannte, ausgefallene und exzentrische Kunstwerke, mit denen sie deren Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnten.¹⁰⁴⁷ Es handelt sich um eine Übergangszeit, in der die allmähliche Verschiebung zu einem temporalisierten Begriff der Neuheit vollzogen wurde. Das Neue gefällt und überrascht, und somit veranlaßt es zur Kommunikation.¹⁰⁴⁸ Sobald das Neue zur Bedingung wird, um zu gefallen, erhält das Verhältnis von Produzent und Rezipient eine Aufwertung. Die Beurteilung, ob etwas gefällt bzw. dem Geschmack unterliegt, kann nun nur von einem urteilsfähigen Beobachter getroffen werden. Für die Umbewertung des Neuheitsbegriffs spielten ferner auch die im 17. Jahrhundert veränderten Begriffe des Originals und der 'Copie' eine Rolle. Der Begriff 'Copie' stand vormals für die Vielfalt des Wissens. Im 17. Jahrhundert verstand man unter 'Copie' nur noch die Nachbildung eines Werkes.

¹⁰⁴⁶ Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 325.

¹⁰⁴⁷ Warnke, Hofkünstler, 1996, S. 129ff.

¹⁰⁴⁸ Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 324.

Demgegenüber liefert nunmehr das Original das Zeugnis für die Entstehung und Bewertung von Neuem.¹⁰⁴⁹

Mit der Ausdifferenzierung des Kunstsystems setzte sich die Erwartungshaltung an die Kunst durch, Neues zu produzieren. Dieser Aspekt ist in allen Funktionssystemen auszumachen. Die Produktion von Neuem wird zur Notwendigkeit.¹⁰⁵⁰ So stellt auch Boris Groys fest, daß das Neue nicht eine neue Freiheit für das Kunstschaffen bedeute, sondern „lediglich die Anpassung an die Regeln, die das Funktionieren unserer Kultur bestimmen“.¹⁰⁵¹ Dies führt zu der schon erwähnten Funktion des Kunstwerks, Kommunikationen zu entfachen, indem es überrascht oder irritiert, da ansonsten die Kommunikation über das immer gleiche schnell beendet ist. Kommunikation wird nur fortgesetzt über etwas, das abweicht von dem Bisherigen oder dem Bekannten. Ähnlich äußert sich auch Arnold Gehlen:

„Dieses Bezugssystem [der Kunst, Anmerk. Y.S.] ist, wie wir wissen, die reflektierte Subjektivität, die Kunst will nicht lehren, vor Augen halten, präsentieren, nachahmen oder was sie je wollte, sondern Erlebnisse erregen und zwar die heute allein möglichen: die sich selbst erlebenden.“¹⁰⁵²

Das seit der Ausdifferenzierung des Kunstsystems geführte Qualitätsmerkmal liegt insofern in der Bezeichnung „neu“, die sich in der zeitlichen Distanz vom Alten abgrenzen läßt. Neues ist eine Form der Unterscheidung, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart getroffen wird. Nur vor dem Hintergrund des Alten und Bekannten kann etwas Neues als solches erkannt und bezeichnet werden. Hierbei ist die Bezeichnung als „neu“ die präferierte Seite der Unterscheidung von alt und neu. So entsteht Diskontinuität auf der Basis von Kontinuität, und zugleich setzt sich die Kunst einem sich ständig überholenden Wandel aus. Um Neues als

¹⁰⁴⁹ Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 257f. „Origio“ bezog sich früher auf den Ursprungsort einer Erscheinung oder Gegenstandes.

¹⁰⁵⁰ Luhmann, *Ausdifferenzierung*, 1994, S. 47.

¹⁰⁵¹ Groys, *Über das Neue*, 1992, S. 10f.

¹⁰⁵² Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder, Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, 3. erweit. Aufl. Frankfurt a.M. 1986, S. 166f.

solches erkennen und beschreiben zu können, werden für das Alte ständig neue Bezeichnungen gefunden, wie Manierismus, Renaissance, Barock und historische Avantgarde. Ergänzend hierzu findet eine Musealisierung der Kunstwerke statt. Es muß eine Entscheidung getroffen werden, ob etwas in das Museum aufgenommen wird oder nicht. Wird es als bewahrenswert in das Museum aufgenommen, dient es dazu, das Neue in der Abweichung zu sich selbst zu erkennen. Das Neue, das musealisiert wird, gehört schnell zum Alten, das wiederum für weitere Unterscheidungen dienlich sein kann.¹⁰⁵³ In der Kunst des 20. Jahrhunderts treten damit ein Beschleunigungsdruck und ein immer schnellerer Wechsel von aufeinanderfolgenden Stilen und „Ismen“ ein. Unter dem ständigen Neuerungsdruck entsteht ein Formverbrauchseffekt, dem mit der Form des Stils begegnet wird. Durch Stil ist man in der Lage, die neuen Formen zu temporalisieren und zu verarbeiten.¹⁰⁵⁴ Stil verlängert zudem das Interesse am Kunstwerk, da sich durch ständige Verweise und Vergleiche neue Sichtweisen auf alte und neue Kunstwerke herstellen lassen, die eine Kommunikation über Kunst entzünden und in Gang halten.¹⁰⁵⁵ Stil ist, in seiner Funktion als Medium, wie dargelegt, das verbindende Mittel, die Formen von vorher und nachher miteinander in einen Kontext zu stellen. Lange Zeit basierte die Dynamik des Neuen auf der Suche nach der vollkommenen Kunst.¹⁰⁵⁶ Da das Neue der stetigen Gefahr einer großen Flüchtigkeit ausgesetzt ist, ist die Kunst gefordert, sich ständig selbst zu überbieten und dieses Überbieten zusätzlich zu reflektieren. Daraus ergibt sich durch das ständig ansteigende Formenrepertoire eine erhöhte Anforderung an den Betrachter.¹⁰⁵⁷

Die künstlerische Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts machte das Neue zum Qualitätsmerkmal der Moderne. Ihr Streben richtete sich auf die Zukunft, auf

¹⁰⁵³ Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 212f.

¹⁰⁵⁴ Ebd., S. 213.

¹⁰⁵⁵ Ebd., S. 77.

¹⁰⁵⁶ Groys beschreibt diese Auffassung, die für ihn die Neuzeit kennzeichnet, als Suche nach der „uneingeschränkten Herrschaft dieses allerletzten Neuen über die Zukunft,“ Groys, Über das Neue, 1992, S. 10.

¹⁰⁵⁷ Fuchs, Die Welt, die Kunst und soziale Systeme, 1990, S. 25.

den Fortschritt, der zum Gegenstand einer künstlerischen Utopie gemacht wurde. Dabei versuchten die Avantgarde-Künstler, jede Verbindung mit den Traditionen, mit der Kunst der Salons und mit den Akademien abubrechen.¹⁰⁵⁸ Ihre Kunst war Ausdruck ihrer Visionen einer neuen Gesellschaft, an deren Aufbruch und Umbruch sich zu beteiligen sie als ihre Aufgabe verstanden. In der Suche nach einer neuen künstlerischen Form sahen sie ihren Beitrag zur gesellschaftlichen Veränderung.¹⁰⁵⁹ In der Suche nach einer Vollendung und letzten Wahrheit in der Kunst wechselten sich die Avantgardismen gegenseitig ab, da jede aufkommende neue Kunstrichtung sich für die wahre und einzige hielt. Der Fortschritt wurde nunmehr in einer eigenen künstlerischen Ästhetik gesehen. Dennoch mußten auch die Künstler der Avantgarde erkennen, daß das Neue nur vor dem Hintergrund des Vergangenen als solches erkannt und bewertet werden konnte.

Als dieser ständig sich ablösende Wandel um 1960 seine Auflösung erfuhr, wurde das von der Avantgarde bestimmte und von der Kunstwissenschaft übernommene Konzept des Fortschrittsglaubens und des ewig Neuen in Frage gestellt.¹⁰⁶⁰ Zu diesem Zeitpunkt bestanden plötzlich so viele verschiedene Kunstrichtungen nebeneinander, daß es nicht mehr um die eine 'wirkliche' Kunst gehen und das von der Avantgarde postulierte Anliegen der Einheit von Kunst und Leben nicht erfolgreich weitergeführt werden konnte. Diese als Krise der Avantgarde bezeichnete Zäsur war darauf zurückzuführen, daß sich jene selbst ad absurdum geführt hatte. Waren anfänglich die neuen Kunstformen noch als Irritation und Provokation beim Publikum auf Ablehnung gestoßen, erwartete dieses nunmehr das Neue, Unberechenbare und Provokante. Aber durch die Erwartungshaltung des Publikums liefen die Provokationen ins Leere, und das Neue blieb aus. Es gab keine vorherrschende Stilform mehr, die alle anderen dominierte, sondern der Pluralismus der Stile wurde zu einer neuen Strategie der Kunst. Die Avantgarde

¹⁰⁵⁸ Vgl. Luhmann, *Ausdifferenzierung*, 1994, S. 48.

¹⁰⁵⁹ Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, 1995, S. 139f.

¹⁰⁶⁰ Ebd., S. 143.

hatte sich etabliert, war zur Tradition geworden und hatte sich damit selber dekonstruiert.¹⁰⁶¹

2.5.1 'Das Neue' am Beispiel der Kleidung:

Wie sich nicht zuletzt an den Bestrebungen der Reformbewegungen, die sich um die Wende zum 20. Jahrhundert in Europa formierten, zeigt, läßt sich das Neue als dynamischer Faktor in der Kunst durchaus auch an den Kleidungskunstwerken nachzeichnen. In diesem Sinne griffen die Künstler das Schneiderhandwerk auf und versuchten, Gegenentwürfe zu erstellen. Nach ihrer Vorstellung hatten sie dabei einen Beitrag für die gesellschaftlichen Umwandlungen zu leisten. Der Erfolg ihrer Bemühungen im Kleidungsbereich war allerdings nur bedingt, da es sich, wie beschrieben, zumeist um Einzelanfertigungen handelte, die nur von ihnen oder ihren Familienmitgliedern hergestellt und getragen wurden. Diese Kleidungsvorschläge wurden nicht als tragbare Modelle akzeptiert und behielten als künstlerische Äußerungen einen Sonderstatus. Das Neue, das Irritation und Überraschung hervorrief, bestand u.a. in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Alltagsgegenständen. Die künstlerischen Gestaltungen wichen von Bekanntem ab und zeichneten sich dadurch in ihrer Neuheit aus. Das Publikum akzeptierte die Kleidung der Künstler und ihre damit verbundenen Intentionen nicht, sondern ließ sich vom Modegeschehen des damals tonangebenden Paris in seinem Modeverhalten bestimmen.

Künstlervereinigungen wie z.B. die Wiener Werkstätte hatten zumindest zeitweise durch ihre starke Orientierung an der Pariser Mode in der Kleiderbranche mehr Erfolg zu verzeichnen. Ihnen kam zudem die direkte Zusammenarbeit von Schneiderhandwerkern und Künstlern zugute. Den deutschen Künstlern fehlte es gerade an den handwerklichen Kenntnissen, die der Durchführbarkeit von vielen Entwürfen entgegenstanden.

¹⁰⁶¹ Ebd., S. 141.

Die zur Avantgarde zählenden einzelnen Künstlerzusammenschlüsse der Dadaisten, Futuristen und russischen Konstruktivisten zeichneten sich ebenfalls durch ihr Entwerfen einer künstlerischen wie gesellschaftlichen Utopie aus. Ihre künstlerischen Ausdrucksweisen galten vor allem dem Widerstand gegen alles Etablierte. Im Künstlerischen wollten die Dadaisten mit jeglicher Akademie oder traditioneller Kunst brechen und versuchten das Publikum vorwiegend durch lautstarke Provokationen in ihren Darbietungen zu schockieren. Als Kunstwerke lieferten sie Bühnenspektakel und Zusammenkünfte, auf denen sie ihre Manifeste, verwirrende Texte und sonstiges zur Schau stellten. Duchamp gelang es, auf seiner Suche nach neuen, die Kunst negierenden Ausdrucksformen einen weitreichenden Schritt für die Kunst zu vollziehen. Obwohl er erst in den 60er Jahren eine Herrenweste ausstellte, war er dennoch ein wichtiger Wegbereiter für viele Künstler, die sich in den folgenden Jahren bis heute mit Kleidung als Kunstwerk oder Bestandteil einer Installation auseinandergesetzt haben.

Die italienischen Futuristen stellten eine politisch motivierte, sehr aggressive Künstlergemeinschaft dar. Sie versuchten, ihre Malereien, die sich in kubistisch abgeleiteten Formen mit der Dynamik und Bewegung als Kennzeichen der Moderne beschäftigt hatten, auf die Kleidung zu übertragen. Gleichzeitig gaben sie durch Manifeste und ein auffälliges Erscheinungsbild ihrer politischen Gesinnung zur gesellschaftlichen Erneuerung Ausdruck. Die Kleidung bot den futuristischen Künstlern eine gute Möglichkeit, sich mit Hilfe der von ihnen entworfenen Kleidungsaccessoires darzustellen und ihre Vorstellungen in das öffentliche Bewußtsein zu bringen. Da es sich jedoch um relativ auffällige Kleidungsstücke handelte, blieben auch diese eher den Futuristen und ihrem engen Umfeld verhaftet, als daß sie von der Öffentlichkeit gekauft oder getragen wurden. Die Neuheit der futuristischen Kunst bestand in der Weiterentwicklung kubistischer Formen, die im Hinblick auf die Moderne für die Darstellung von Bewegung und Dynamik erweitert wurden. Vor allen Dingen war die Inanspruchnahme einer politisch motivierten Einwirkung auf das gesellschaftliche Leben in dieser Aggressivität bisher unbekannt.

Diesen und weiteren Künstlergruppen der Avantgarde ist gemeinsam, daß sie versuchten, mit ihrer Kunst an den gesellschaftlichen Veränderungen teilzuhaben bzw. gestalterisch auf sie einzuwirken. Die Kleidung diente zumeist als Ausdrucksträger der gesellschaftlich und künstlerisch motivierten Künstler. Eine die Alltagskultur oder die Gesellschaft beeinflussende Kunst war neu und stand nicht in der Erwartung des Publikums, das sich daran gewöhnt hatte, daß die Kunst von einem Handwerk abgesondert und sich als 'hohe' Kunst in den akademischen Traditionen bewegte. Entsprechend hatte der Einfluß der Künstler auf die Alltagskultur besonders im Bereich der Kleidung nur geringe Auswirkungen und die Kleidung von Künstlern muß eher als Anti-Mode bezeichnet werden.

Die künstlerische Avantgarde bestätigt auch ein weiteres Merkmal, das durch das Neuheitskriterium ausgelöst wurde. Die bisher allgemeingültigen Regeln, welche die Akademien vorgaben, wurden durch die nachfolgenden Künstlergenerationen außer Kraft gesetzt. Diese stellten eigene Regeln für ihre Stilrichtung auf. Es konnte nur noch *eine* Stilrichtung im Gegensatz zu der bisherigen beurteilt werden. Der Neuheitsdruck, der sich jetzt immer weiter in der Kunst des 20. Jahrhunderts fortsetzte, schaffte eine Vielzahl von neuen Formen, die sich zusehens verbrauchten und von anderen abgelöst wurden. Nachdem seit Duchamp Kunst nicht mehr unbedingt im hergebrachten Sinne vom Künstler selbst hergestellt werden musste, rückte nunmehr die künstlerische Idee in den Vordergrund. Im Kontext des Kunstsystems wurde die Standardfunktion von Alltagsgegenständen aufgehoben und durch eine neue kunstspezifische Sonderfunktion ersetzt. Kleidungsstücke waren jetzt Kunstmittel zur Formdarstellung. Durch diese Expansion des Formenrepertoires konnte die Kunst um einen entscheidenden Schritt erweitert werden. Die Alltagswelt wurde jetzt nicht mehr von Reformbestrebungen durch Künstler überzogen. Sie wurde statt dessen im Kunstkontext in spezifischer Weise beobachtet. Eben dieser Kontext verwandelte nun Gebrauchsobjekte in Kunstwerke, wie in Falle der Brillo-Kartons von Andy Warhol, dem insofern paradigmatische Bedeutung zukommt. Die Pop Art selbst

erwies sich dabei als ein Phänomen, das von der Musik über die Mode bis in die Kunst reichte und wechselseitige Irritationen zwischen diesen Bereichen ermöglichte.

Während es bisher Künstlergruppierungen waren, die ein im wesentlichen gleiches Kunstprogramm vermitteln wollten, das sich in den verschiedenen Medien wie Malerei, Bildhauerei, Fotografie, Collage, Graphik, etc. niederschlagen konnte, etablierte sich als eine der letzten als einheitlich bezeichneten Kunstrichtungen das Happening, eine prozeßhafte Kunst, die das Zusammenfallen von Kunst und Leben in aller Konsequenz vermittelte. Es formierte sich die Künstlergruppe Fluxus in Deutschland im Gegensatz zu der etwas vorher entstandenen Gruppe amerikanischer Happeningkünstler um Allan Karpow, zu denen auch Jim Dine und Claes Oldenburg als Pop-Art-Künstler gehörten. Von konstitutiver Bedeutung waren dabei die prozeßhafte Inszenierung der Happenings wie der weitere Umstand, daß die zugrunde liegenden Aktionsverläufe, weil sie überall stattfinden konnten, von alltäglichen und lebensnahen Handlungen nicht zu unterscheiden waren.

Kleidung spielte für diese Kunstformen eine wesentliche Rolle. Zum einen trugen die Künstler ihre eigene Alltagskleidung oder Kostüme, die an Rollenspiele erinnerten. Zum anderen konnte es sein, daß die Kleidung einen wichtigen Gegenstand oder ein Thema szenischer Handlungen darstellte. Damit wurde Kleidung als ihrer Alltagsfunktion entkleidetes Kunstmittel eingesetzt. Ihre Bedeutungen wurden adaptiert, d.h. die Aussage eines Kleidungsstückes konnte bewußt eingesetzt werden, wie sie z. B. auch als Requisit, als Reliquie oder als Personifikation zum Einsatz kam.

Die seit den 60er Jahren folgenden Kunstrichtungen, Kunststile und Kunstwerke verfolgen bestimmte Richtungen, schöpfen aus dem bereitgestellten Fundus der Möglichkeiten, um diesem mitunter auch Neues hinzuzufügen oder Bestehendes zu verändern. Dem künstlerischen Umgang mit Kleidung

sind mittlerweile kaum mehr Grenzen gesetzt. Daß sich hieraus naturgemäß gesteigerte Anforderungen an den Betrachter ergeben, zeigt sich etwa an den Kleiderserien von Andreas Exner. Wie schon Duchamp wählt er ein industriell gefertigtes Kleidungsstück aus. Das Kleidungsstück, eine Hose oder ein Rock, ist bewußt unifarben gehalten. Die Kleidung gibt damit in ihrer Form und ihrer Farbe einen wesentlichen Teil des Kunstwerks vor. Exner sucht dann Stoffstücke in den gleichen Grundtönen aus, die nur in der Farbnuance zum Kleidungsstück variieren. Mit diesen farblich leicht abweichenden Stoffstücken näht er die Kleideröffnungen zu. Er näht mit der Hand und in großen Stichen. Er hat das Handwerk des Schneiderns nicht erlernt, und er will auch, daß man das sieht. Die Kleidung ist seine Leinwand und Farbe zugleich. Der zugefügte Stoff ist ebenfalls seine Farbe. Exner verweist mit seiner Art der Darstellung insofern auf eine Farbfeldmalerei, die in den 60er Jahren von dem Künstler Blinky Palermo noch als genuine Malerei etabliert worden ist. Bleibt insoweit nochmals auf das erhöhte Formenrepertoire der modernen Kunst hinzuweisen, das sich gerade auch in Kombinationsmöglichkeiten über die Mediengrenzen hinaus eröffnet, so zeigt sich darüber hinaus, daß dieses Formenrepertoire die Lesbarkeit der Kompaktinformation Kunstwerk in erheblicher Weise erschwert.

3. Die Ausdifferenzierung des Publikums und des Betrachters

Inwiefern ein Objekt als Kunstwerk erkannt und verstanden wird, unterliegt dem zeitlichen und gesellschaftlichen Wandel. Eine Kommunikation über das Werk als Kunstwerk kann nur zustande kommen, wenn das Publikum die Differenz von Medium und Form handhaben kann. Das Publikum, dem vor der Ausdifferenzierung der Kunst die Inklusionsregeln in Abhängigkeit von religiösen und staatlichen Vorgaben bekannt waren, mußte sich im Zuge der Ausdifferenzierung immer wieder bemühen, neue Kunstmedien als solche

wahrzunehmen.¹⁰⁶² Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems hat eine Zunahme kunstspezifischer Formen und Informationsgehalte mit sich gebracht, die erhöhte Anforderungen an den Betrachter der modernen Kunst stellt. In dem Maße, in dem sich die festen Regeln, denen die Kunstwerke im Mittelalter noch unterworfen waren, seit der Renaissance allmählich aufgelöst haben, sind die Schwierigkeiten für das Publikum, sie als solche zu identifizieren und adäquat zu beurteilen, enorm angestiegen. Pierre Bourdieu sieht es daher als Notwendigkeit an, daß der Betrachter sich im Hinblick auf seine Urteilsfähigkeit Kunstkompetenz aneignet.¹⁰⁶³ Seiner Meinung nach, ist eine „Wahrnehmung, die ohne dieses Rüstzeug auf das Erfassen der primären Eigenschaften reduziert bleibt, [...] grob und verkürzt“¹⁰⁶⁴. Vor allem bereitet dem Betrachter die Neigung moderner Künstler, Unterschiede zwischen Kunst- und Nichtkunstobjekten zu negieren, Schwierigkeiten.¹⁰⁶⁵ Eine Folge ist die Publikumsbegrenzung auf einen überschaubaren Liebhaber- und Expertenkreis, der den Zugang zu der modernen Kunst sucht.¹⁰⁶⁶ Nicht selten ertönt aus diesem Grunde gegenwärtig Kritik an der schwierigen Vermittelbarkeit von Kunst. Die Kunst ist „kommentarbedürftig“ geworden, wie Arnold Gehlen feststellte.¹⁰⁶⁷ Sie verlangt zunehmend nach einem besonders geschulten Publikum.¹⁰⁶⁸

Die Frage nach der Wahrnehmung eines Kunstwerks in der Unterscheidung von anderen Objekten ist ein Umstand, der auch besonders für den Bereich der

¹⁰⁶² Luhmann, *Medium der Kunst*, 1986, a.a.O., S. 10.

¹⁰⁶³ Pierre Bourdieu: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: Jürgen Gerhards (Hrsg.): *Soziologie der Kunst, Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen 1997, S. 307-336, hier S. 314ff. (Originalabdruck in: Pierre Bourdieu: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a.M. 1974, S. 159-201).

¹⁰⁶⁴ Ebd., S. 312.

¹⁰⁶⁵ Dieses Phänomen geht auf Duchamp zurück, der als erster ein Alltagsobjekt als Kunstobjekt deklarierte. Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, 1995, S. 119.

¹⁰⁶⁶ Vgl. eine empirische Untersuchung von Rainer K. Wick, der 1973 bei einer Befragung des Museumspublikums in Köln und Bonn feststellte, daß das Interesse an der modernen Kunst und ihre Verständlichkeit nur bei einem geringen Anteil der Besucher zu verzeichnen war. in: Rainer K. Wick: *Das Museumspublikum als Teil des Kunstpublikums* (1978), in: Ders./ Astrid Wick-Kmoch (Hrsg.): *Kunstsoziologie, Bildende Kunst und Gesellschaft*, Köln 1979, S. 259-276, hier S. 274.

¹⁰⁶⁷ Gehlen, *Zeit-Bilder*, 1986, S. 162-169.

¹⁰⁶⁸ Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, 1995, S. 134.

Kleidung als und im Kunstwerk hervorzuheben ist. Um ein Kleidungsstück als Kunstwerk zu erkennen, bedarf es spezifischer Voraussetzungen, muß Kleidung erst als Kunstmittel verstanden werden können. Die Erweiterung des Medienvorrats kunstspezifischer Kommunikation bringt Identifikationsschwierigkeiten mit sich, die sich durch kunstbestimmende Merkmale wie Signaturen oder Ausstellungsorte wie Museum oder Galerie oftmals kaum oder nur unzureichend kompensieren lassen: Wäre im 19. Jahrhundert ein Kleid in einer Museumsvitrine ausgestellt worden, so hätte es niemand als Kunstwerk wahrgenommen. Im Allgemeinen hätte der Betrachter es für ein Ausstellungsobjekt der angewandten Kunst gehalten, das eine kulturethnografische oder soziale Information weiterzugeben hat. Daher muß ein Publikum sich erst auf die Voraussetzung einlassen bzw. darauf vorbereitet werden, daß das, was es zu betrachten gilt, auch wenn es sich auf den ersten Blick nicht von einem kommerziellen Alltagsprodukt unterscheiden mag, ein Kunstwerk darstellt.

Der zeitgenössische Betrachter ist daher gefordert, sich die Kriterien anzueignen, die eine Wahrnehmung und Beurteilung eines Kunstwerks erst ermöglichen. Ein Publikum in diesem Sinne konnte erst mit der zunehmenden Bedeutung des Bürgertums seit dem 18. Jahrhundert entstehen. Auch die Betrachtung von Kunst unterliegt insofern einem Wandel, der sich von der Antike bis zur Renaissance nachzeichnen lässt.¹⁰⁶⁹ Kemp weist darauf hin, daß der Betrachter verstärkt in den Vordergrund rückt, wenn die gesellschaftliche Anforderung an das Kunstwerk steigt, wie es der Fall war, als die katholische Kirche nach der Gegenreformation das gemalte Bild wieder aufleben ließ. Als weiteres Beispiel benennt er die seit dem 15. Jahrhundert bestehende Tendenz, daß die Künstler für ihre Tafelbilder das geeignete Publikum vermehrt suchen mußten.¹⁰⁷⁰ Für die Kunstrezeption war der Zusammenhang zwischen Künstler, Kunstwerk und

¹⁰⁶⁹ Vgl. Kapner, Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft, 1991, S. 99f.

¹⁰⁷⁰ Siehe Wolfgang Kemp: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Ders. (Hrsg.), Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 7-27, hier S. 9f.

Publikum¹⁰⁷¹ schon immer von besonderer Bedeutung, wenn sich auch das Verhältnis über die kulturelle Evolution hinweg mehrfach veränderte.¹⁰⁷² Solange die Rezeption der Kunst von außen, d.h. von Architektur, Kultur und Konventionen getragen wurde, stand der passive Betrachter an zweiter Stelle.¹⁰⁷³

Historisch geht der Rollenwechsel des Betrachters vom passiven Genießer zum urteilsfähigen Beobachter mit der Etablierung des Begriffs des guten Geschmacks einher.¹⁰⁷⁴ So hatte im Mittelalter der Kunsthandwerker Werke zu schaffen, die nach den Regeln von Staat und Kirche dem Auftraggeber oder dem Publikum gefallen sollten. Die Aufteilung bestand im Produzenten auf der einen und dem passiven Genießer auf der anderen Seite. Kapner beschreibt die Entwicklung zwischen Produzent und Rezipient von einer fordernden Patronage, bei der ein feudalistischer Herrscher die Werke bestimmt, über ein förderndes Mäzenatentum, das in Form der Fürstenhöfe dem Künstler zwar Aufträge erteilt, diesem jedoch einen gewissen Freiheitsgrad einräumt, bis hin zum freischaffenden Künstler.¹⁰⁷⁵ Solange der Künstler der Abhängigkeit seines Auftraggebers unterstand, begriff er sich noch nicht als schöpferisches Subjekt, das die künstlerischen Urteilkriterien selbst aufstellt.¹⁰⁷⁶ Wie sehr das Kunstverständnis des Publikums sozialer Prägung unterliegt, zeigt zum Beispiel das regional unterschiedliche Verständnis zwischen dem Geschmack der Städte und der Fürsten im 16. Jahrhundert. In den Städten unterstanden die Künstler noch weitestgehend dem handwerklichen Zunftzwang, und sie hatten sich insofern an traditionellen Anforderungen zu orientieren. Für einen Künstler brachte die Berufung an einen Fürstenhof zunächst eine verbesserte gesellschaftlichen Position mit sich. Wegen des Anspruchs der fürstlichen Auftraggeber nach neuen, außergewöhnlichen und

¹⁰⁷¹ Erstmals für die Kunstgeschichte befaßt sich die von Wolfgang Kemp initiierte Rezeptionsästhetik mit der konstruktiven Rolle des Betrachters. Ebd., 9f.

¹⁰⁷² Weiterführende Literatur zum Publikumsbegriff siehe Wick, Das Museumspublikum, a.a.O., S. 277f.

¹⁰⁷³ Vgl. Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, a.a.O., S. 9.

¹⁰⁷⁴ Vgl. Zur Entwicklung des Geschmacksbegriffs Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 2. Aufl. Tübingen 1965, S. 32ff.

¹⁰⁷⁵ Kapner, Kunst in Geschichte und Gesellschaft, 1991, S. 79ff.

¹⁰⁷⁶ Ebd., S. 11.

beeindruckenden Werken, wurde diese regelmäßig aber auch um die Möglichkeit ergänzt, der eigenen künstlerischen Kreativität Ausdruck zu verleihen.¹⁰⁷⁷

„Damit ist ein Motiv genannt, dessen negative Seite die Beschränktheit des städtischen Publikums war, welche gerade originell Künstler immer wieder von der Stadt an den Hof getrieben hat. Städtische und höfische Auftraggeber waren von unterschiedlichen Ansprüchen geleitet: Während jene darauf bedacht waren, vorgegebene Traditionen und Schicklichkeitsgrenzen nicht zu überschreiten, mußten diese darauf aus sein, immer das Herausragende und Neueste zu bieten.“¹⁰⁷⁸

Was im 17. Jahrhundert mit dem Imperativ begann, nur das Neue könne gefallen - gemeint war der Anspruch von Authentizität und Originalität - wurde im 18. Jahrhundert unter dem Begriff des Geschmacks weitergeführt, wodurch erstmals versucht wurde, die bisher subjektive Beurteilung zur Darstellung des Schönen in einen theoretischen Rahmen zu fassen. Karl Philipp Moritz weist in seinen Schriften 1785 auf die Funktionsbestimmung der Künste hin, deren innerer Zweck darin bestehe, dem Betrachter zu gefallen und Vergnügen zu bereiten.¹⁰⁷⁹ Die innere Vollkommenheit eines Werkes ist gleichbedeutend mit dem Schönen, welches von einem Betrachter mit Hilfe des Geschmacksurteils erkannt werden muß.

Im 18. Jahrhundert galt der gute Geschmack als eine sich anzueignende Fähigkeit, die den oberen Gesellschaftsschichten vorbehalten blieb.¹⁰⁸⁰ Über die Einhaltung der Regeln des guten Geschmackes wachten die Kunstkritiker, die sogenannten „connoisseurs“, die zeitgleich aufkamen und davon profitierten, daß die Künstler ein kunstgebildetes Publikum erwarteten, das zur Kritik fähig war.¹⁰⁸¹ Ungeachtet dessen kritisierten die Künstler selbst bald die in ihren Augen anmaßende Beurteilung durch nicht kunstproduzierende Experten, die im Kontext eines sich seit dem 17. Jahrhundert zunehmend ausbildenden Kunstmarktes standen, der all-

¹⁰⁷⁷ Warnke, Hofkünstler, 1996, S. 31, 82f.

¹⁰⁷⁸ Ebd., S. 82.

¹⁰⁷⁹ Kapner, Kunst in Geschichte und Gesellschaft, 1991, S. 11f.

¹⁰⁸⁰ Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 134.

¹⁰⁸¹ Ebd., S. 266.

mählich das bisher herrschende Patronagesystem ablöste.¹⁰⁸² Die von den „connaisseurs“ erstellten Expertisen über Originalität spielten eine wichtige Rolle für den Kunstmarkt. Die erzielten Preise verdeutlichen allerdings einzig und allein die Eigendynamik des Marktes. Sie eigneten sich nicht als neues Qualitätsurteil im Kunstsystem. Hier übernahm das Wirtschaftssystem die Sicherstellung des Marktes.

Am Ende des 18. Jahrhunderts standen der Künstler als freischaffender Produzent und das Kunstwerk als Ware einem laienhaften Publikum gegenüber.¹⁰⁸³ Der Kunstkritik fehlte es zunehmend an Kriterien, mit deren Hilfe sie „wahre“ Kunst deklarieren konnte. Es mußten daher andere Qualitätskriterien außerhalb der bis dahin geläufigen Differenz richtig/falsch gefunden werden. Der Betrachter hatte durch den Begriff des Geschmacks, den es sich anzueignen galt, eine erste Möglichkeit erhalten, aktiv an der Beurteilung von Kunst teilzunehmen. Dieser sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchsetzende Geschmacksbegriff bezog sich jedoch allein auf die äußere Form, nicht auf den Informationswert eines Kunstwerks. Nach 1800 wurde diese, rein auf die äußere Form bezogene Beurteilung von Hegel kritisiert, der auch das Geistige und die Kultur der Sinne als zur Kunst gehörend ansah. Auch an Hegels Kritik zeigt sich u.a., daß mit der seit dem 19. Jahrhundert abgeschlossenen Ausdifferenzierung des Kunstsystems der irrationale und auf die äußere Form beschränkte Begriff des Geschmacks nicht mehr ausreicht, um der gestiegenen Komplexität der Kunstwerke als Qualitätsmerkmal gerecht zu werden. Seit ihrer autopoietischen Schließung ist die Kunst gezwungen, durch ständiges Selbstbeobachten ihre eigenen, selbstreproduzierenden Kriterien für die Bewertung aufzustellen. Daher kann das Publikum nicht mehr auf feststehende Wesensmerkmale zurückgreifen, die es sich nur anzueignen hatte, sondern es ist nunmehr als Betrachter in einer aktiven Rolle gefordert, den gestiegenen Komplexitätsanforderungen gerecht zu werden.

¹⁰⁸² Siehe III. Teil, Kap. 1.1.

¹⁰⁸³ Vgl. Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, a.a.O., S. 12.

Seit dem 19. Jahrhundert zeichnet sich in der Kunst zunehmend ein Bruch mit den ästhetischen Kriterien des Schönen und des guten Geschmacks ab. Statt derart objektiver Restkriterien beriefen sich die Künstler nunmehr erstmals auf sich selbst und auf ihre eigenen Beurteilungskriterien, die zudem den Erwartungen des Publikums nicht selten konträr entgegenstanden. Dennoch brachten Innovationen, die von den bestehenden Erwartungen des Publikums abwichen, häufig Konflikte mit sich. Ein Beispiel einer konträren Auffassung zwischen Künstler und Publikum beschreibt Werner Schnell in seiner Darstellung über die Plastiken von Auguste Rodin. Dieser wich Ende des 19. Jahrhunderts mit seinen Torsi von den traditionellen Anforderungen an eine gelungene Plastik ab und zog sich den Unmut seiner Kollegen und des Publikums zu.¹⁰⁸⁴ Dieser Konflikt zeigt anschaulich, daß das Publikum sich an traditionellen Werten orientiert und dem innovationsverpflichteten Künstler mit Ablehnung entgegentritt.¹⁰⁸⁵ Schnell stellt auch fest, daß dieser Konflikt einhergeht mit der Vorstellung der Avantgarde, künstlerische Qualität werde über Innovation definiert.¹⁰⁸⁶

Viel radikaler als die Künstler des 19. Jahrhunderts postulierten die Künstler der historischen Avantgarde im 20. Jahrhundert den vollständigen Traditionsbruch in der Kunst. Die Konfrontation mit dem Publikum wurde zum Programm erhoben. Jede Verbindung zu Werten der Vergangenheit wurde geleugnet. Mit spektakulären Inszenierungen und Tabubrüchen versuchten die Künstler, das Publikum zu provozieren und zu schockieren. Nicht mehr Gefallen stand für die Künstler im Vordergrund, sondern das Gegenteil, das Unterlaufen von Erwartungen.

Auf diese Veränderung in der Betrachter/Kunstwerk-Beziehung reagierte die Kunstwissenschaft erst seit den 80er Jahren. Den Literaturwissenschaften folgend,

¹⁰⁸⁴ Werner Schnell: Rodin zwischen Innovationssetzung und Publikumserwartung - Studie zum Konflikt von Künstler und Publikum (1977), in: Wick/ Wick-Kmoch, Kunstsoziologie, 1979, S. 314-334.

¹⁰⁸⁵ Ebd., S. 329.

¹⁰⁸⁶ Ebd., S. 330.

die den Leser schon früher in seinem Verhältnis zum Werk untersucht hatten, beschäftigte sich nun die sogenannte Rezeptionsästhetik mit dem Betrachter und seiner Bedeutung für die Kunstrezeption.¹⁰⁸⁷ Der rezeptionsästhetische Ansatz in der Kunstwissenschaft geht davon aus, daß „die Betrachterfunktion im Werk vorgesehen ist“.¹⁰⁸⁸ Er berücksichtigt und untersucht die Bedingungen, unter denen ein Betrachter aus einem situativen und sozialen Kontext heraus auf ein Kunstwerk trifft, welches wiederum unter bestimmten Bedingungen entstanden und ausgestellt ist. Auch Umberto Eco stellt die These auf, daß seit der Romantik in der modernen Kunst eine Tendenz zum fragmentarischen und offenen Kunstwerk bestehe. Die Einbeziehung des Betrachters als konstruktiven Mitarbeiter am Kunstwerk sieht er als ein Beweis für seine These über das „offene Kunstwerk“. Diese Offenheit besteht für Eco darin, daß in einer Form des Bedeutungsträgers Kunstwerk eine Vielzahl von Bedeutungen nachzuvollziehen sein können. Bei Eco heißt es hierzu: „[...] wobei als 'Kunstwerk' ein Gegenstand mit bestimmten strukturellen Eigenschaften gelten soll, die den Zugang der Interpretationen, die Verschiebung der Perspektiven, zugleich ermöglichen und koordinieren.“¹⁰⁸⁹

Abschließend muß jedoch auffallen, daß die kunsttheoretischen Ansätze seit dem 19. Jahrhundert zumeist nicht über die Perspektivkontrastierung hinausgehen und damit an einem tieferliegenden Problem vorbeigreifen. Dieses Problem liegt, systemtheoretisch formuliert, in der operativen Einheit des Kunstsystems, die es ermöglicht, die Systemgrenzen der Kunst zu reproduzieren.¹⁰⁹⁰ Es geht hierbei um die *Inklusion* des Publikums in das Kunstsystem. Damit ist „die Mitwirkung von

¹⁰⁸⁷ Am Ende des 19. Jahrhunderts hatte der Kunsthistoriker Alois Riegl die Beziehung zwischen Werk und Betrachter in seiner Bedeutung für die kunstwissenschaftliche Untersuchung publik gemacht. Dabei orientierte er sich an den Ausführungen Hegels, der sich in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“ über den Umgang mit der Betrachterfunktion auseinandergesetzt hatte. Ein gelungenes Kunstwerk erfüllte für ihn den normativen Anspruch eines Gleichgewichtes zwischen einem Anteil des Kunstwerks, der in sich ruht und einem Teil, der nach außen „für uns“ besteht. Vgl. Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, a.a.O., S. 17f.

¹⁰⁸⁸ Vgl. Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting/ Heinrich Dilly/ Wolfgang Kemp u.a. (Hrsg.), Kunstgeschichte, Eine Einführung, 3. erweit. Aufl. Berlin 1988, S. 240-257, hier S. 241.

¹⁰⁸⁹ Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, 6. Aufl. Frankfurt a.M. 1993, S. 8.

¹⁰⁹⁰ Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 118.

psychischen Systemen an dem Zustandekommen sozialer Systeme“ zu verstehen. Mit der Vollendung der funktionalen Differenzierung der modernen Gesellschaft ist jedermann selbst dafür verantwortlich, sich den Zugang zur Mitwirkung an dem jeweiligen Funktionssystem zu verschaffen. Bis zum 18. Jahrhundert galt die kunstspezifische Urteilsfähigkeit des Publikums, das sich an feste Regeln des guten Geschmacks halten konnte, als mehr oder weniger angeborene und bis zu einem bestimmten Grade durch die Übung und Kommunikation in den Salons auch angeeignete Fähigkeit. Eine Änderung trat mit der dann einsetzenden Auflösung derartiger Regeln ein, die höhere Anforderungen an die Eigenleistung des Publikum stellte. Wer die moderne Kunst erkennen und beurteilen will, muß seitdem Stile und Stilbrüche unterscheiden können. Er muß zunächst die Fähigkeit erwerben, ein Kunstwerk als etwas Besonderes zu identifizieren. Einem Künstler, der das Kunstwerk herstellt, es dabei als Kunstwerk beobachtet, macht dies naturgemäß keine Schwierigkeiten.¹⁰⁹¹ Der Betrachter dagegen, der das Objekt nicht herstellt, kann ein Objekt nur als Kunstwerk identifizieren, wenn er es in den Kontext des Kunstsystems eingliedern kann. Dies wird für den Betrachter um so problematischer, als es in der modernen Kunst immer schwieriger wird, Kitsch und Kunst, Original und Kopie, auseinanderzuhalten oder die Differenz von Kunstwerken zu „normalen“ Objekten zu erkennen. Die einzige Möglichkeit, die dem Betrachter auch hier bleibt, besteht darin, sich radikal von althergebrachten Qualitätsklischees zu trennen und sich um die Erkenntnis zu bemühen, warum das vor ihm befindliche Objekt vom Kunstsystem selbst als Kunst bezeichnet wird. Damit wechselt seine Betrachtung von einer unmittelbar objektbezogenen Betrachtung zu einer Betrachtung des Kunstwerks im kommunikativen Kontext des Kunstsystems. Sie wird insofern zur *Beobachtung* des Kunstsystems bzw. - in korrekter systemtheoretischer Terminologie - zu einer solchen *zweiter Ordnung*. Erst über diesen Umweg wird es dem Betrachter möglich, auch die Dispositionen des Künstlers, die Vielfalt an Informationen und Beobachtungsvor-

¹⁰⁹¹ Ebd., S. 118.

gaben zu erfassen, die sich „in“ dem Kunstwerk als Kompaktinformation des Kunstsystems aggregieren.¹⁰⁹²

Wird der Betrachter moderner Kunst schon über dieses Engagementserfordernis in das Kunstsystem inkludiert, so kommt noch hinzu, daß die moderne Kunst die Distanz des Publikums um einen weiteren Annäherungsaspekt reduziert hat. Seit den 60er Jahren nimmt die Zahl der Kunstwerke zu, an denen das Publikum nicht nur Rezipient und Betrachter bleibt, sondern aktiv in den Herstellungsprozeß des Kunstwerks selbst einbezogen wird. Derartige Kunstwerke entstehen also in der Interaktion zwischen Besucher und Künstler. Diese aktive Teilnahme der Besucher findet sich hier vorwiegend in begehbaren Environments, Aktionen oder handlungsorientierten Kunstwerken. Seit den 90er Jahren tritt der Begriff der Interaktivität im Zusammenhang mit dem Ausbau der digitalen Technologie in die Kunst.¹⁰⁹³ Die Nutzung der digitalen Medien, die mit den ersten Computer- und Videoinstallationen der 60er Jahre begonnen hatte, weitet sich gegenwärtig mit immer neuen medialen Formen aus, die den Benutzer eine neue Rolle als Akteur zuweisen. Sie führen soweit, daß der Betrachter, mit einer gelungenen Formulierung Daniels, zunehmend zum „exemplarischen Betrachter“ wird, d.h., daß neben dem Künstler meist nur ein Einzelner an einer Kunstaktion beteiligt sein kann, die er durch seine Mitwirkung vervollständigt. Demgegenüber führen die neuen Möglichkeiten von Internet und sonstigen Computernetzwerken aus dieser Isolierung des „exemplarischen Betrachters“ hinaus. Hier wird die Kunstproduktion in ihrer ganzen Weite als kommunikativer Vorgang erkennbar.¹⁰⁹⁴ Inwieweit diese noch in den Anfängen befindliche Kunst die Betrachterrolle weiterhin verändert, wird sich in den nächsten Jahren zeigen.

Für die Kleidung bestehen solche aktiven Teilnahmen z.B. in Aktionen mit dem Ausstellungspublikum, wie sie etwa Yoko Ono praktizierte, die sich vom

¹⁰⁹² Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 77.

¹⁰⁹³ Dieter Daniels: Über Interaktivität, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Köln 1996, S. 85-100, hier S. 90f.

Publikum die Kleider zerschneiden ließ, oder Erwin Wurm, der Handlungsanweisungen an sein Publikum richtete sowie Eva Grubinger, die im Internet den Betrachter auffordert, sich den Netz-Bikini herunterzuladen, nachzuschneiden und von ihr signieren zu lassen. Das Kunstwerk wird vom Betrachter nicht zeitversetzt *nach* seiner Herstellung betrachtet und rezipiert, sondern er ist aktiv am Herstellungsprozeß beteiligt. Blickt man von hier aus auf die Kleidung zurück, die von den Vertretern der historischen Avantgarde als Teil einer zu reformierenden Lebenswelt konstruiert wurde, so ist festzustellen, daß die Kleidung mit ihrem Eintritt in die Kunst einen Wechsel in der Rollenverteilung zwischen Künstler und passivem Betrachter begünstigte. Aufgrund ihres funktionalen Charakters trugen die Träger der 'Künstlerkleidung' dazu bei, daß ein Kleidungskunstwerk öffentlich gemacht wurde. Insofern waren sie an der Durchführung einer künstlerischen Idee beteiligt. Dennoch blieben die Träger der Kleidungsstücke vorwiegend auf den Künstler selbst oder seinen engeren Familien- und Freundeskreis beschränkt, so daß kein breites Publikum als Träger in den künstlerischen Ablauf integriert werden konnte. Eine weitere Hinwendung zur aktiven Rolle des Publikums brachten die Intermedia-Künstler, die die Kleidung durchaus in ihrer bekannten, alltäglichen Funktion in die Kunst integrierten, um ihrem Anliegen einer Einheit von Kunst und Leben gerecht werden zu können. Die dem Publikum bekannten Kleidungsobjekte trugen auch zur Überwindung der Distanz zum Kunstwerk bei, da jedem Betrachter die Kleidung als Gebrauchsobjekt und Mittel zur Selbstdarstellung bekannt ist und er seine Erfahrungswerte mit einbringt.

4 Mode-(Wirtschaft) und Kunst - Zwei Systeme mit struktureller Kopplung

Das Abschlußkapitel der vorliegenden Untersuchung soll darstellen, in welcher Beziehung die Bereiche Kunst und Mode, die gerade in Betrachtungen von Kleidungskunst nicht selten ineinander verschimmen, aus systemtheoretischer Per-

¹⁰⁹⁴ Ebd., S. 95ff.

spektive zueinander stehen. Wie undifferenziert oftmals an die Künstlerkleidung herangegangen wird, zeigen verschiedene Ausstellungen, die sich in den letzten drei Jahren mit dem Thema Kleidung befaßt haben: Titel wie „*Mode & Kunst 1960-1990*“ (Brüssel 1995), „*Das doppelte Kleid, Zu Kunst und Mode*“ (Galerie Schloß Ottenstein 1996), „*Looking at Fashion*“ (Große Biennale Florenz 1997) sowie zuletzt „*Künstler ziehen an, Avantgarde-Mode in Europa 1910-1939*“ (Dortmund 1998) implizieren Auflösungen der Grenzen zwischen Mode und Kunst. Und an dem Umstand etwa, daß das Guggenheim Museum New York unlängst Kleidermodelle des 1997 verstorbenen Modeschöpfers Gianni Versace ausgestellt hat, zeigt sich, daß auch auf organisatorischer Ebene nicht immer scharf zwischen den beiden Bereichen getrennt wird.¹⁰⁹⁵ So waren auf der bereits erwähnten Biennale Florenz Modemacher aufgefordert worden, Entwürfe zu erstellen, die in den verschiedenen Kunstausstellungsorten der Stadt ausgestellt werden sollten. Darüber hinaus wurden Arbeiten von Künstlern in einem jeweils eigens dazu gebauten Pavillon zu Arbeiten von Modeschöpfern in Korrespondenz gesetzt, wie etwa von Tony Cragg und Karl Lagerfeld, Roy Lichtenstein und Gianni Versace, Julien Schnabel und Jil Sander, Jenny Holzer und Helmut Lang sowie Damien Hirst und Miuccia Prada. Allerdings wurde als Reaktion auf diese große Schau in den Medien vielfach Kritik an den Werken derjenigen Modeschöpfer geübt, die Anerkennung als bildende Künstler suchten:

„Auf die Frage der italienischen Tagespresse, ob die Couturiers sich damit in den Stand des Künstlers erhoben fühlten, zogen sich nicht alle gut aus der Affäre. Versace verhielt sich wohl noch am geschicktesten, indem er antwortete, er wisse nicht, ob es Kunst sei, was er mache, er sei sich aber sicher, er mache Mode!“¹⁰⁹⁶

4.1 Zwei autopoietische Systeme - Mode-(Wirtschaft) und Kunst

Bei näherer Betrachtung zeigt sich daher, daß die Kleidungsmode, die dem Wirtschaftssystem zuzurechnen bleibt, und die Kunst zwei verschiedenen Systemen

¹⁰⁹⁵ Julide Tanriverdi: Wenn Kleider zu Kunst werden - Versace-Ausstellung in New York, in Welt am Sonntag, 30. November 1997, Nr. 48, S. 30.

angehören. Das Wirtschaftssystem und das Kunstsystem haben sich mit der Entstehung der modernen Gesellschaft zu autopoietischen und selbstreferentiellen Systemen ausdifferenziert, da jedes System für das übergeordnete Gesellschaftssystem eine Funktion übernimmt, die nur von ihm und nicht von den anderen Funktionssystemen übernommen werden kann. Die zwei Systeme grenzen sich dementsprechend voneinander ab und bilden füreinander wechselseitig Teile der Umwelt, von der sich das jeweilige System unterscheidet. Konkret bedeutet dies, daß das System Kunst für das System Wirtschaft als Umwelt wahrgenommen wird und umgekehrt. Dies schließt jedoch wechselseitige Abhängigkeiten, die systemtheoretisch unter dem Begriff der strukturellen Kopplung erfaßt werden, nicht aus.¹⁰⁹⁷ Dabei zeigt sich in jeder System/Umwelt-Differenz, daß die Umwelt eine höhere Komplexität aufweist als das System selbst.¹⁰⁹⁸ Über die strukturelle Kopplung ist das System in der Lage, sich an den komplexen Umweltbedingungen zu orientieren, ohne deren gesamte Komplexität rekonstruieren zu müssen.¹⁰⁹⁹

„Die Ausdifferenzierung von Systemen ermöglicht Aufbau und Reduktion von Komplexität. Das System kann in die Umwelt Möglichkeiten hineinlegen und das Vorgefundene dann als Auswahl aus Möglichkeiten begreifen. [...] Das alles sind jedoch Strukturen nur für Operationen des Systems selbst, und sie setzen die Möglichkeit voraus, sich selbst von der Umwelt unterscheiden zu können.“¹¹⁰⁰

Alle Verbindungen zwischen Kunst und Wirtschaft werden insofern nur aufgrund selektiver Zusammenhänge hergestellt. Ein System hat immer nur die Möglichkeit, auf Informationen systemintern, d.h. mit seinen eigenen Kriterien, zu reagieren. Es kann nicht einfach Sichtweisen von einem anderen System, also seiner Umwelt, annehmen und verarbeiten. Strukturelle Kopplung bedeutet dementsprechend

¹⁰⁹⁶ Gisela Framke: Künstler ziehen an. Eine Einführung, in: Katalog Künstler ziehen an, Dortmund 1998, S. 9-15, hier S. 14.

¹⁰⁹⁷ Den Begriff der *strukturellen Kopplung* entnahm Luhmann der biologischen Theorie von R. Maturana/ Francisco J. Varela: Der Baum der Erkenntnis: Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens, dt. Übersetzung. Bern 1987.

¹⁰⁹⁸ Luhmann, Soziale Systeme, 1994, S. 249.

¹⁰⁹⁹ Luhmann, Gesellschaft der Gesellschaft, 1997, S. 107.

¹¹⁰⁰ Niklas Luhmann: Ökologische Kommunikation, Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?, 3. Aufl. Opladen 1990, S. 45f.

nicht mehr als eine Verstärkung der Irritation, die von den beteiligten Systemen benötigt wird, um auf Veränderungen in der Umwelt schnellstmöglich reagieren zu können.¹¹⁰¹

4.1.1 Bekleidungsmode als Teilsystem des Wirtschaftssystems

Der Begriff Mode bezieht sich in dieser Arbeit ausschließlich auf die Bekleidungs-
mode und deren Umfeld. Diese Begriffsverwendung ist also erheblich enger als
das allgemeine begriffliche Bedeutungsfeld, das durch viele einschlägige
theoretische Darstellungen belegt wird.¹¹⁰² Mit der Begrenzung auf den Bereich
der Bekleidungsmode geht es hier aber allein um ein Phänomen, das sich, wie be-
reits hervorgehoben, dem Wirtschaftssystem zurechnen läßt. Es kann daher offen
bleiben, wie etwa das „Totalphänomen“ Mode¹¹⁰³ systemtheoretisch zu erfassen
wäre, ob es, wie Stefan Germer in sonstiger Übereinstimmung mit der hier
vorgenommenen Unterscheidung zwischen Mode und Kunst anzudeuten scheint,
ein eigenes Sozialsystem bildet.

„Denn Kunst und Mode bilden keineswegs, nicht einmal streckenweise, ein Konti-
nuum, sondern zwei abgegrenzte, allerdings aufeinander bezogene Systeme, da sie
sich wechselseitig als Umwelt benötigen, in die verwiesen wird, was man aus dem
für das Eigene Gehaltene ausschließen möchte oder zu dessen Stabilisierung aus
ihm verbannen muß. Dabei gilt das System 'Mode' in seinen Abgrenzungen als
weniger rigide, mithin als aufnahmefähiger als das System 'Kunst', was damit
zusammenhängen dürfte, daß in ihm die Bindung an Zwecke selbstverständlicher
und daher nicht so legitimationsbedürftig ist wie in jenem.“¹¹⁰⁴

¹¹⁰¹ Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1997, S. 789.

¹¹⁰² Siehe z.B. Georg Simmel: Zur Psychologie der Mode (1895) in: Heinz-Jürgen Dahme/
Otthein Rammstedt (Hrsg.), Georg Simmel, Schriften zur Soziologie, Eine Auswahl, Frankfurt
a.M. 1983, S. 131-139; Georg Simmel: Philosophie der Mode (1905) in: Michael Behr/
Volkhard Krech/ Gert Schmidt (Hrsg.), Georg Simmel Philosophie der Mode, Die Religion,
Kant und Goethe, Schopenhauer und Nietzsche, Frankfurt a.M. 1995, S. 9-37; J. C. Flügel:
Psychologie der Kleidung (1930), in: Silvia Bovenschen (Hrsg.), Die Listen der Mode,
Frankfurt a.M. 1986, S. 208-263; darin weitere Aufsätze und Literatur über Mode.

¹¹⁰³ Vgl. René König: Menschheit auf dem Laufsteg, Die Mode im Zivilisationsprozeß,
Frankfurt a.M./ Berlin 1988, S. 7.

¹¹⁰⁴ Stefan Germer: Fluch des Modischen - Versprechungen der Kunst. Die
Distinktionsgewinne des Wolfgang Tillmans, in: Texte zur Kunst, 7. Jg. 1997, H. 25,
S. 53-60, hier S. 53.

Auch auf der Grundlage ihrer Zuweisung zum Wirtschaftssystem gehört jedenfalls die Bekleidungsmode einem System an, das mit dem Kunstsystem in einem System-Umwelt-Verhältnis steht. Auch auf dieser Grundlage sind ferner intensive Austauschverhältnisse zwischen Bekleidungsmode und Kunst nicht ausgeschlossen, weil unter den Bedingungen der modernen Gesellschaft faktisch alle Funktionssysteme durch strukturelle Kopplungen miteinander verbunden sind.

1105

4.2 Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Mode-(Wirtschaft) und Kunst

Es stehen sich dementsprechend das Wirtschaftssystem, dem die Bekleidungsmode unterstellt ist, und das Kunstsystem in struktureller Kopplung gegenüber. Dabei zählen alle Operationen, die direkt oder indirekt durch Geldzahlungen abgewickelt werden, zum Wirtschaftssystem. Das moderne Funktionssystem der Wirtschaft hat sich gegen andere Funktionssysteme mittels des Geldzahlungsvorgangs ausdifferenziert und stellt ein autonomes, geschlossenes Sozialsystem dar.¹¹⁰⁶ Aufgrund der zu vollziehenden Zahlungen wird Zahlungsfähigkeit vorausgesetzt, und es werden wiederum neue Zahlungsmöglichkeiten geschaffen. Es handelt sich also um ein selbstreferentielles System, das die Elemente, aus denen es besteht, selber produziert und sich dadurch reproduziert. Das Medium, das allein für das Wirtschaftssystem Gebrauch findet, ist das Medium Geld. Die Preise stellen das Programm dar, das die Zahlungen danach beurteilt, ob sie richtig oder falsch sind. Der binäre Code, der zum Einsatz kommt, besteht in dem Gegensatz haben/nicht haben.

Die Bekleidungsmode stellt vom Entwurf bis hin zur Produktion einen eigenen Industriezweig dar, der auf einen Konsumenten ausgerichtet ist. Hinter der Arbeit eines Modemachers steht der Gedanke des Verkaufs an einen Kunden, dem das

¹¹⁰⁵ Vgl. Luhmann, *Gesellschaft der Gesellschaft*, 1997, S. 779.

¹¹⁰⁶ Vgl. Luhmann, *Ökologische Kommunikation*, 1990, S. 101f.

Kleidungsstück gefallen muß. Die verschiedenen Preiskategorien mit den dazugehörigen mehr oder weniger finanzkräftigen Kunden präsentieren sich von der Haute Couture über die preiswertere Prêt-à-Porter bis zur normalen Konfektionsware. Der dynamische Antrieb des Systems regelt sich über Angebot und Nachfrage. Ein wesentlicher Unterschied zum Kunstsystem zeigt sich nun in dem Zweck, den potentiellen Kunden zum Kauf zu animieren. Damit bleibt die Mode an die Auflage gebunden, dem Kunden gefallen zu müssen. Selbst wenn man von einem Modediktat sprechen kann, das sicherlich lange Jahre geherrscht hat, ist es letztendlich die Entscheidung des Verbrauchers, ob er die Ware kauft. Die Mode ist auf den Verkauf angewiesen, der mit Geldzahlungen abgewickelt wird. Die Herstellung von Kunst dagegen ist nicht zweckgebunden im Sinne eines Verkaufs und hat sich gegenüber dem Wirtschaftssystem ebenso wie von den sonstigen Funktionssystemen verselbständigt: Selbstverständlich steht zwar das Kunstsystem über den Kunstmarkt mit dem Wirtschaftssystem in struktureller Kopplung. Die Wirtschaft brachte der Kunst durch den Kunstmarkt eine neue Unabhängigkeit von seinen bisherigen Anlehnungskontexten der Kirchen oder Fürsten, vor allem in inhaltlicher Hinsicht.¹¹⁰⁷ Dennoch sind die Kriterien, nach deren Maßgabe das Wirtschaftssystem Kunst beurteilt andere als die von der Kunst angewandten Kriterien zur Selbstbeschreibung, da etwa ein Kunstkäufer sich nicht unbedingt als Kunstkenner dafür legitimieren muß, warum er ein Werk gekauft hat.¹¹⁰⁸ Umgekehrt nimmt auch die Kunst die Geldzahlungen eines Käufers und den Kunstmarkt selbst nicht als interne Ereignisse wahr. Sie bleibt allenfalls auf ein Publikum angewiesen, das die Objekte als Kunstwerke identifiziert und darüber kommuniziert. Solange Kunstwerke hergestellt werden, gehört es zu ihrer Funktion, den Betrachter zu überraschen und ihn damit zum Nachvollziehen des Kunstwerkes anzuregen. Obwohl die Kunst hierbei Wahrnehmung in Anspruch nehmen muß und damit das Bewußtsein des Betrachters gleichsam bei seiner Eigenleistung faßt, macht sie die den Anlaß dazu gebende Formenwahl, die vielfach unzulänglich mit dem Begriff „Objekt“

¹¹⁰⁷ Vgl. Luhmann, Kunst der Gesellschaft, 1995, S. 266.

¹¹⁰⁸ Ebd., S. 267.

beschrieben wird, nur als Kommunikation und damit als Elementaroperation eines Sozialsystems verfügbar.¹¹⁰⁹

4.2.1 Stilpluralismen der Moden

Betrachtet man die Entwicklung der Bekleidungsmode seit ihrem Entstehen, so lassen sich durchaus Parallelen zur Kunst feststellen. Zunächst hatte doch auch die Mode nach der Auflösung des absoluten Modediktats gegen Ende des 19. Jahrhunderts seit Anfang des 20. Jahrhunderts zeitlich aufeinanderfolgende Stile hervorgebracht. Ferner sprach man, da hierbei ein einheitlich dominanter Stil nicht erkennbar war, analog zur Kunst, auch hier seit den 60er Jahren vom „Ende der Mode“.¹¹¹⁰ Auch in der Mode besteht seither eine pluralistische Vielfalt der Stile. Wie im Kunstsystem greifen die Modeschöpfer dabei auf Bekanntes aus der Vergangenheit zurück, um es in neuer Form zu präsentieren.¹¹¹¹ Mode und Kunst entzündeten sich an der Irritation und der Dynamik des Neuen.

„Mode wird nicht gemacht, sie entsteht als ihre eigene Geschichte. [...] Die künstlerisch-gestalterischen Erfindungen oder besser Setzungen von Modemachern irritieren durch ihre Neuigkeit, das heißt durch ihre Unvertrautheit, unsere Wahrnehmungen und damit auch unsere klassifizierenden Urteile. Mit jeder Neuerung wenden sich rückwärtsgewandt unsere Wahrnehmungen und Urteile über das, was wir nur durch Gewöhnung ziemlich sicher gekannt zu haben glauben.“¹¹¹²

4.3 Zwischen Mode-(Wirtschaft) und Kunst

Im folgenden stellt sich daher die Frage, wie sich unter der System-Umwelt-Differenz die näheren Beziehungen zwischen Kunst und Bekleidungsmode gestalten. Den Ausgangspunkt bildet weiterhin also die bereits gewonnene Erkenntnis, daß

¹¹⁰⁹ Ebd., S. 227.

¹¹¹⁰ Die Vorstellung vom „Ende der Mode“ geht von einem streng normativen Begriff aus, der im Sinne eines „Modediktates“ noch bis zum Anfang der 70er Jahre festzustellen war. Vgl. Thomas Schnierer: Modewandel und Gesellschaft. Die Dynamik von „in“ und „out“, Diss. LMU München, Opladen 1995, S. 12.

¹¹¹¹ Bazon Brock sieht in diesen Rückgriffen gerade die Kreativität der Mode, da die Modeschöpfer Vergangenes verarbeiten und in den modernen Kontext übertragen. Bazon Brock: Die Mode ist nicht modisch, in: Ders., Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, Die Gottsucherbande, Schriften 1978-1986, in Zusammenarbeit mit dem Autor von Nicola von Velsen, Köln 1986, S. 411-418, hier S. 411.

es sich bei Kunst und Mode um zwei Systeme handelt, die füreinander wechselseitig einen Teil ihrer jeweils systemspezifischen Umwelt darstellen. Ganz in diesem Sinne unterfallen die professionellen Sozialaktivitäten sogenannter Modeschöpfer klassischerweise den Kommunikationen des Wirtschaftssystems, wogegen Künstler mit ihren künstlerischen Aktivitäten im Kunstsystem verbleiben. Eine Einflußnahme auf den wirtschaftlichen Modebereich kann im letzteren Falle nur über die Bewertungskriterien des Wirtschaftssystems erfolgen. Dieser Umstand wird auch nicht etwa dadurch widerlegt, daß es Sonia Delaunay, gelang, eine Zeitlang mit ihren eigenen Modeboutiquen und Modehäusern, in denen sie mit Modeschöpfern und Schneidern zusammenarbeitete, einen internationalen Erfolg auf dem Modemarkt zu erzielen. Sofern Delaunay sich auf die Gegebenheiten des Modebereichs einließ, d.h. sich an den Bedürfnissen der Käufer und damit am Markt orientierte, war sie in der Lage, in *diesem* System mit seinen eigenen Strukturen erfolgreich tätig zu werden. Selbstverständlich bestehen nämlich die Systeme Wirtschaft und Kunst, wie alle Sozialsysteme, nicht aus Menschen sondern aus kommunikativen Ereignissen und Strukturen. Deshalb ist es für einen Künstler als *Person* möglich, sich mit bestimmten Verhaltensweisen innerhalb eines Systems und mit anderen Verhaltensweisen innerhalb eines anderen Systems zu profilieren.

Nichts anderes wird auch durch die Zusammenarbeit von Modeschöpfer und Künstlern bei den Surrealisten belegt. Die Surrealisten fanden aufgrund der implizierten Erotik und des Fetischcharakters einen besonderen Gefallen an Kleidung. Sie bedienten sich der Kleidungsstücke, um sie in ihre Werke als künstlerisches Mittel zu integrieren oder in einem künstlerischen Medium zum Thema zu machen. Das Modische eines Kleidungsstückes spielte darin keine Rolle. Dennoch ergaben sich Kooperationen zwischen Modemacherinnen und Künstlern wie etwa Salvador Dali und Elsa Schiaparelli in Paris. Hier wird die wechselseitige Beziehung und Einflußnahme deutlich, da Dali für Schiaparelli

¹¹¹² Ebd., S. 417.

Entwürfe fertigte und Schiaparelli im Gegenzug sich von Dali und anderen surrealistischen Künstlern ihre Schaufenster gestalten ließ. Auch hier wird der unterschiedliche Kommunikationskontext sichtbar. Kleidung in ihren Objekten und Bildern bringen die Surrealisten eindeutig im Kunstsystem zum Einsatz, dagegen bedarf es der Vermittlung von Modeschöpfern, um im Mode- bzw. Wirtschaftssystem Aufmerksamkeit zu erlangen.

4.3.1 'Mode' in der Kunst

Bleiben insofern dauerhafte wechselseitige Irritationen der Systeme Kunst und Wirtschaft bei Fortbestehen ihrer autopoietischen Trennung im Themenbereich „Kleidung“ nicht von der Hand zu weisen, so findet sich ein weiteres Beispiel einer entsprechenden *strukturellen Kopplung* während der Zeit der Pop Art. Pop Art Künstler wie Andy Warhol, Claes Oldenburg und Jim Dine adaptieren Aspekte der Mode- und Warenwelt in ihre Kunstwerke, indem sie Kleidung aus kleidungsfremden Materialien nachbildeten, diese in der nachgestellten oder realen Verkaufssituation eines Geschäftes präsentierten oder Kleidungsstücke zur Personifikation einsetzten. Mode und Alltagskleidung wurden in den Kunstkontext überführt, der mittlerweile die Möglichkeiten bot, sie als Kunst zu identifizieren und darüber zu kommunizieren.

Das aktuelle Beispiel der Videoinstallation von Gudrun Teich zeigt, wie die Kunst mit dem Medium Video auf den Modemarkt reagieren kann. Sie übernimmt Filmmaterial einer Pariser Modenschau und verändert die bestehenden Filmausschnitte auf ihre Weise. Was zur Veröffentlichung als Dokumentation vorgesehen war, adaptiert die Kunst in ihren Beobachtungskontext, in der es nicht mehr um die dokumentarische Seite, sondern um eine veränderte Sichtweise auf formaler und inhaltlicher Ebene geht.

4.3.2 Kunst in der Bekleidungsmode

Die Zeit der 60er Jahre brachte einen Wechsel in den Leitbildern der Mode. Erstmals gingen die *modischen* Neuerungen von der Jugend aus. Bisher hatte sich

die Jugend in der Kleiderfrage nach den Vorgaben der Erwachsenen zu richten, nunmehr initiierte sie ihre eigene Mode. Gleichzeitig verlor die Mode ihren exklusiven Charakter. Sie wurde aufgrund preiswerter Herstellungstechniken und Materialien für alle sozialen Schichten erwerbbar.¹¹¹³ Dieser neu zelebrierte Jugendkult hatte zur Folge, daß es zu mannigfaltigen Kopplungen zwischen Musik-, Kunst-, und Modeströmungen kam. Als Zentrum dieser Kultur galt London, in dem die Pop Art, die Beatles und die Hippie-Kleidung en vogue waren. Die Mode übernahm von Kunstrichtungen wie der Pop- und Op-Art die äußerlichen Charakteristika wie schrille Farben, und großformatige, geometrische Muster, die sie auf ihre Stoffe übertrug. Ferner versuchten die Modedesigner ihre Kleidung mit neuen und außergewöhnlichen Materialien herzustellen. So entwarf Paco Rabanne Metallkleider, und Mary Quant nahm den Kunststoff in ihre Kreationen auf. Auf diese Weise beobachtete die Mode die Kunstszene, und sie versuchte, formale Aspekte aus dieser für sich nutzbar zu machen. Damit wurden die im Rahmen der Kunst erstellten Ereignisse mit den dem Wirtschaftssystem eigenen Kriterien beurteilt und als Mode beobachtet und kommuniziert.

Ähnliches läßt sich an den von Modeschöpfern inszenierten Modenschauen beobachten, die sich an Formen der Aktions- und Performance-Kunst anlehnen. Die Modenschau, die der Präsentation der neuen Kleidermodelle dient, wird als künstlerisches Happening oder Event inszeniert. Hier scheint ein wechselseitiger Austausch zu bestehen, da die Kunst in ihren Aktionen auf die alltägliche Lebenswelt rekurriert und sich gleichzeitig die Mode für ihre Verkaufsabsichten der künstlerischen Form des Happenings bedient.

Eine andere Nuance des Künstler-Mode-Austauschs zeigt sich, wenn Modefirmen oder Modeschöpfer, wie es etwa der Modemacher Jean Jacques de Castelbajac 1984 tat, Künstler dazu einladen, sich an ihren Modenschauen mit eigenen Kleiderentwürfen zu beteiligen, oder wenn Firmen wie Bogner die vom

¹¹¹³ Vgl. Loschek, Mode- und Kostümllexikon, 1994, S. 91f.

Haus entworfenen unifarbene(n) Ski-Overalls von Künstlern bemalen lassen und als „Kollektion“ vorführen. Daß es sich hierbei um Originale handelt, die nicht in Produktion gehen oder allenfalls in limitierten Auflagen erscheinen, ist nachzuvollziehen. Dennoch sind diese originalen Künstlerkleider für den Kunstmarkt von Bedeutung, auf dem sie einen Preis erzielen. Beobachtet man diese Formen des künstlerischen Modemachens, so zeigt sich, daß es sich vorwiegend um durchaus werbewirksame Zusammenschlüsse von namhaften Künstlern und ebenso namhaften Modeschöpfern handelt. Die Beurteilung erfolgt durch die Kriterien des Marktes, dementsprechend im Wirtschaftssystem. Die künstlerische Qualität ist zweitrangig oder sogar belanglos, da es sich, wie gesagt, um schon im Kunstsystem etablierte und anerkannte Künstler handelt, die erst mit ihrem 'Namen' in der Mode einen Marktwert erzielen können.

4.3.3 Bekleidungsmode und Kunstmarkt als Teile des Wirtschaftssystems

Als Beispiel für eine weitere Form für die Kooperation zwischen Kunst und Mode kann hier die 1996 stattgefundenene Zusammenarbeit zwischen dem Maler Stefan Szczesny und der Münchener Modeschöpferin Doris Hartwich angeführt werden. Szczesny bemalte einen Anzug und einige Westen aus der Hartwich-Kollektion, um dann die fertigen Kunstprodukte auf einer Benefiz-Auktion für Aids-Kranke versteigern zu lassen. Auch hier handelt es sich um einen wertgeschätzten Künstler und eine erfolgreiche Modeschöpferin, die zusammen eine öffentlich wirksame Aktion durchgeführt haben. Der Künstler Szczesny, der im übrigen auch Inneneinrichtungen und andere Alltagsobjekte gestaltet, sieht sein Eingreifen in den Bereich des Designs nicht als Fachwechsel, sondern er nimmt für sich den Begriff des allseits ausgebildeten Handwerkskünstlers der Renaissance in Anspruch, für den es keinen Unterschied zwischen Design bzw. Handwerk und Kunst gibt. Seine gemalten Kleidungskunstwerke werden als Sammlerobjekte gehandelt, so daß es, wie er selbst sagt, eher unwahrscheinlich sein wird, daß jemand diese Kleidungsstücke trägt. Die von ihm bemalte Designermode wird durch seine Bemalung zu einem Kunstobjekt stilisiert. Sie kann danach weder

allein nach den Kriterien der Kunst, noch nach denjenigen der Mode beurteilt werden. Die zwar den Modekriterien unterworfenen Designermode von Hartwich erlangt nun Bewertung auf dem Kunstmarkt, der wie die Mode zum Wirtschaftssystem gehört. Es zeigt sich, daß solche Zusammenschlüsse von Mode und Kunst im Kontext des Marktes und der Wirtschaft stattfinden und daß hier die künstlerische Qualität und Stilbeobachtung eine eher untergeordnete Rolle einnimmt. Zumal die Kleiderschnitte von den Modeschöpfern vorgegeben werden und die Künstler wie bei der Bogner-Aktion und auch bei Szczesny ihre ansonsten auf der Leinwand ausgeführten Malereien auf einen anderen Träger (wie hier der Kleidung oder andere Objekte) auftragen. Die künstlerische Qualität und Anerkennung im Kunstsystem haben diese Künstler für ihre Gemälde erhalten, die sie jetzt im Wirtschaftssystem dem Kunstmarkt unterstellen.

4.3.4 Grenzgänger zwischen Kunst und Mode

Die Medien, angefangen mit der Fotografie über das Video bis hin zum Internet werden sowohl von der Kunst als auch von der Mode für das jeweilige System genutzt. Überschneidungen, d.h. Fotografien, die in das eine wie auch in das andere System eingreifen, werden von der jeweiligen Seite beansprucht. Man Rays Modefotografien wurden in den 30er und 40er Jahren von den führenden Modezeitschriften publiziert, und sie nehmen in der heutigen Rezeption der Modefotografie einen festen Stellenwert ein. Gleichwohl werden Man Rays Fotografien und auch seine Modefotografien in Museen und Sammlungen ausgestellt, und im Kunstkontext - seit Fotografie als Kunst anerkannt ist - nehmen sie ebenfalls einen Platz ein. Jedes System behandelt diese Fotografien mit seinen systemeigenen Kriterien und stellt sie für ihre jeweiligen internen Anschlußkontexte zur Verfügung. Genauer formuliert, werden andere Modefotografen durchaus in Bezug zu Man Rays Fotografien gesetzt, und für die Fotografie in der Kunst bildet er den Anschlußkontext für weitere Fotografien.

Ein Phänomen von besonderer Art ist insofern die Eröffnung eines Geschäfts, das der Künstler und spätere Manager der Punk-Band „*Sex Pistols*“ Malcolm

McLaren und die Modedesignerin Vivienne Westwood im Jahre 1973 in der Kings Road 430 in London einrichteten und das zunächst unter dem Titel: „*Too Fast to Live, Too Young to Die*“ und ab 1974 unter dem Titel „*SEX*“ geführt wurde.¹¹¹⁴ Die Boutique war zum einen die Anlaufstelle für Vertreter der Punk-Rock-Szene und gleichzeitig „[...] a kind of social scene“, wie Vivienne Westwood in ihren Memoiren schreibt. „It wasn't quite a shop and it wasn't quite art, but something in between.“¹¹¹⁵ Malcolm McLaren hatte eine Kunstausbildung absolviert und sich dann verstärkt der Musik und Mode zugewandt.¹¹¹⁶ Er gilt als der Initiator der Punk-Bewegung, die er durch sein Management der Sex Pistols und in Zusammenarbeit mit Vivienne Westwood als ausführende Kraft für die Mode ins Leben rief.¹¹¹⁷

Um eine Entscheidung zu treffen, ob es sich hierbei um Kunst oder Mode handelt, ist es nötig die verschiedenen Anschlußkontexte zu kennen. Seit den 60er Jahren erlangten die Mode und die Musik einen neuen Status. Mit der Punk-Bewegung setzte eine enge Wechselbeziehung zwischen Mode und Musik ein, die beide von der Jugend dominiert wurden. Nach den ersten Schockmomenten, die die schrillen Looks der Teenager und der Musikidole auslösten, etablierte sich die Punk-Mode, und sie wurde auch von anderen Modemachern aufgegriffen, so daß sie bald in abgeschwächter Form in die Konfektionsware Einzug hielt. Bei den verkauften Objekten des „*SEX*“- Ladens handelt es sich um Kleidung, die im Modekontext anzusiedeln ist und auch heute noch für die Mode bestimmend wirkt.

Die Form eines Geschäfts, einer Verkaufssituation, steht im Kunstkontext in einer langen Tradition, die sich bis in die Gegenwart fortsetzt. Claes Oldenburg ver-

¹¹¹⁴ Stephan Schmidt-Wulffen: Kunst ohne Publikum, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Köln 1996, S. 185-195, hier S. 189f.

¹¹¹⁵ Vivienne Westwood in: Fred Vermorel: *Fashion and Perversity. A Life of Vivienne Westwood and the Sixties Laid Bare*, London 1996, S. 59.

¹¹¹⁶ Schmidt-Wulffen, *Kunst ohne Publikum*, a.a.O., S. 190.

¹¹¹⁷ Peter Sager: Die eiserne Lady der Mode, in: *ZEITmagazin*, 12. September 1997, Nr. 38, S. 19.

kaufte 1961 in seinem „Store“ die verschiedensten Gegenstände, und die auf der Documenta X vertretene Künstlerin Christine Hill gestaltete mit ihrer zeitweiligen „Volksboutique“ in Kassel und in Berlin ein zu „SEX“ formal durchaus vergleichbares Projekt.¹¹¹⁸ Ganz in diesem Sinne interpretiert Schmidt-Wulffen den 'Ladenverkauf' als eine künstlerische Form, die auf die Theorien der Situationisten verweise. Nach Auffassung der Situationisten muß jeder in die Situation hineingehen, die er verändern möchte. Für die Künstler bedeutet das, daß sie sich eine Situation schaffen müssen, die für sie und für den potentiellen Betrachter bekannt ist, um damit einen angemessenen Kommunikationsraum schaffen zu können. Ein Kleidungsgeschäft richtet sich nicht vorrangig an einen Kunstkenner, sondern zunächst an einen Konsumenten.¹¹¹⁹ Somit wird die Distanz, die sich zwischen Werk und Betrachter im Museum aufbaut, aufgelöst, und der Betrachter fühlt sich als potentieller Kunde in seiner Rolle dem Künstler als Verkäufer gleichberechtigt.

„Die Codes der Modewelt verleihen den Kunstwerken den Anschein von Zugänglichkeit und Relevanz.“¹¹²⁰

Stefan Germer stellt die These auf, daß „Kunst in der Modewelt kreditfähig ist, Mode aber nur bedingt Anerkennung in Kunstbereich findet.“ Seiner Meinung nach werfen die Künstler ihren Kollegen, die sich der Mode in ihren Arbeiten annehmen, Kommerzialität und Oberflächlichkeit vor, um sich gleichzeitig von diesen Vorwürfen freizumachen, sofern sie mit ihren Werken im Kunstsystem bleiben. Diese Auffassung ist durchaus belegbar und sie läßt zwei Rückschlüsse zu: Künstler, die sich auf die Zusammenarbeit mit Modeschöpfern einlassen, machen dies vor allem als schon etablierte Künstler, da sie ansonsten im Kunstsystem mit den entsprechenden Werken keinerlei Anerkennung finden würden. Die Kooperation zwischen Künstler und Modeschöpfer findet häufig neben den in der Kunst rezipierten Werken statt und wird des öfteren in der Kunst nicht sonderlich ernst genommen bzw. mit dem Vorwurf der Kommerzialität bewertet.

¹¹¹⁸ Suzanne Prinz: Christine Hill, in: Katalog Documenta X, Kurzführer, Kassel 1997, S. 98f.

¹¹¹⁹ Vgl. Schmidt-Wulffen, Kunst ohne Publikum, a.a.O., S. 190f.

Dagegen schmückt sich die Mode gerne mit der Kunst und adaptiert sie entweder in ihren Kreationen oder nutzt sie für ihre eigene Darstellung. Sie sucht den Kontakt zur Kunstszene, d.h. zu den Künstlern wie auch zu den Ausstellungsorten. Es scheint sich insofern ein asymmetrisches Verhältnis zu etablieren, in dem die Mode sich, wie es am Beispiel der Biennale aufgezeigt wurde, um Anerkennung durch die Kunst bemüht, wogegen sie umgekehrt im Kunstsystem eine eher niedrige Wertschätzung erfährt. Den Gründen für diese Asymmetrie kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht näher nachgegangen werden. Es steht jedoch zu vermuten, daß sie im Zusammenhang mit der Aufwertung der individuellen künstlerischen Potenz zu Beginn der modernen Gesellschaft stehen.¹¹²¹

5. **Schlußbetrachtung**

Der Fragestellung, in welcher Form und mit welcher Intention sich Künstler im 20. Jahrhundert mit Kleidung beschäftigen, wurde im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung aus einem kunsthistorischen Blickwinkel nachgegangen. Nach einem kurzen Rückblick auf die Renaissance und das 19. Jahrhundert wurde hier die Entwicklungsgeschichte der Kleidungskunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgezeigt. Die Darstellung der Kleidungskunst folgte insofern der kunstgeschichtlichen Periodisierungspraxis einer Stilgeschichte.¹¹²² In diesem Zusammenhang formierten sich Fragen nach dem Zusammenhang von Schneiderhandwerk, Mode und Kunst. Es wurde erkennbar, daß die künstlerische Beschäftigung mit Kleidung bis zu den historischen Avantgardebewegungen mit Phänomenen des gesellschaftlichen Wandels und Umbruchs einherging. So waren es im Zeitalter der Renaissance wie in demjenigen der Französischen Revolution Künstler, die mit ihren Kleiderentwürfen gefragt waren. Auch den Vertretern der künstlerischen Reformbewegungen der Jahrhundertwende, den Futuristen sowie

¹¹²⁰ Germer, Vorwort, a.a.O., S. 1.

¹¹²¹ Siehe hierzu Artikel „Genie“, in: Johannes Hoffmeister, Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 2. Aufl. Darmstadt 1955, S. 258f.

¹¹²² Vgl. auch Zijlmans, Kunstgeschichte, Periodisierung oder Codierung?, a.a.O., S. 53f.

den russischen Konstruktivisten, war gemeinsam, daß sie die Absicht hatten, mit der Reformierung der Kleidung, die meist nur ein Teil eines gesamten Reformkonzeptes darstellte, auf gesellschaftliche Veränderungen Einfluß zu nehmen. In der Kleidung erblickten die Künstler wegen ihrer starken sozialen Attribute eine entscheidende Möglichkeit, an gesellschaftlichen Umbrüchen teilzuhaben.

Die vorangegangenen Analysen haben jedoch gezeigt, daß ein künstlerischer Einfluß auf die Alltagskleidung in nur sehr begrenzten Maße zu verzeichnen ist. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bestimmte die Haute Couture - die lange Zeit im wesentlichen in Paris angesiedelt war - die Kleidermode. Die Künstler versuchten, sich mit ihren Entwürfen von diesem Modediktat zu befreien und gerieten dadurch in das Abseits einer Anti-Mode oder einer sogenannten Künstlermode, die sich vorwiegend auf den engeren Künstlerkreis und ihre Familien beschränkte. Künstlerische Versuche, in der Mode Fuß zu fassen, waren nur vereinzelt und über die Vermittlung und Kooperation mit etablierten Modeschöpfern und Modehäusern möglich, da ansonsten die Akzeptanz für die von Künstlern entworfene Kleidung in der breiten Bevölkerung ausblieb.

Das Scheitern der Künstler, sich über die Gestaltung der Alltagskultur in gesellschaftliche Veränderungen einzumischen und in den Bereichen der Wirtschaft und Mode Erfolg zu verzeichnen, läßt sich nach der theoretischen Aufarbeitung des dritten Teils der Untersuchung als Anzeichen für die mittlerweile vollendete Ausdifferenzierung des Kunstsystems interpretieren, das einer für die Künstler nicht disponiblen Eigenlogik unterliegt. Als weiteres Anzeichen dieser Ausdifferenzierung des Kunstsystems kann die erstmals von Duchamp, später von den Surrealisten und Pop-Art-Künstlern aufgegriffene Möglichkeit gelten, Kleidung als Kunstmittel einzusetzen. Kleidung wird hier aus ihrem alltagskulturellen und wirtschaftlich verankerten Kontext herausgenommen und in das Kunstsystem überführt. Dabei wird ihre für den Betrachter bekannte Funktion in der Mode negiert. Sie dient als Objekt nunmehr allein den Zwecken

des Kunstsystems. Dieses kann auf die Umwelt, hier die Kleidung oder Mode, reagieren und sie mit seinen eigenen Kriterien beobachten. Ebenso rekurren die Kunststile der Pop Art oder des Happenings auf die Mode und unterziehen sie innerhalb des Kunstsystems einem eigenen Sinn und einer eigenen Beobachtung.

Demgegenüber hat das zweite Kapitel der vorliegenden Untersuchung den Pluralismus und die häufig attestierte Vielfalt der Stile in der Kunst belegt, die nebeneinander bestehen und sich nicht mehr, wie es noch zur Zeit der Avantgarde den Anschein hatte, gegenseitig ablösen. Seit den 60er Jahren ist es nicht mehr möglich, mit der chronologisch aufgebauten Stilgeschichte den verschiedenen Kunststilen gerecht zu werden. In der Kunstgeschichte wird die Frage nach dem „Ende der Kunst“ aufgeworfen und die Suche nach neuen Bewertungskriterien erörtert. Diese Stilvielfalt, die nicht mehr in Stilformen zu kategorisieren ist, schlägt sich auch in den betrachteten Kleiderkunstwerken nieder. Vor diesem Hintergrund wurden diese Kunstwerke rein formal in Mediengruppen eingeteilt und innerhalb der jeweiligen Mediengruppe analysiert. Dabei wurden Bezüge und Verweise zu vorangegangenen Kunstwerken und zu anderen Medien gezogen, um darzulegen, daß jedes Kunstwerk in einem Anschlußkontext analysiert werden kann, in dem es sich auf bekannte Werke bezieht und für neue Werke Anschlußmöglichkeiten bereitstellt. Auch hier trat die Frage nach charakteristischen Kunstkriterien auf, die auf die Ausdifferenzierung und Autopoiesis der Kunst der modernen Gesellschaft verweisen. Zur Unterstützung wurden die Aussagen zeitgenössischer Künstler, die sich mit Kleidung beschäftigt haben, hinzugezogen.

Das in den beiden ersten Kapiteln erarbeitete Material wurde anhand der aktuellen systemtheoretischen Theorie Niklas Luhmanns im dritten Abschnitt zusammengeführt. Damit konnten sowohl die Ausdifferenzierung des Kunstsystems beschrieben als auch neue Möglichkeiten im Umgang mit der modernen Kunst aufgezeigt werden. Im Gegensatz zu den vielen Ausstellungen, die Kunst und Mode als eine vermeintlich grenzüberschreitende Einheit präsentieren, wurde besonderes Augenmerk auf die Abgrenzung zwischen Kunst und Mode gelegt,

wobei letztere, da es sich hier um Bekleidungsmode handelt, als Teilaspekt des Wirtschaftssystems erfaßt wurde. Dabei wurden neben Anzeichen der wechselseitigen Abgrenzung durchaus auch charakteristische Zusammenhänge von Kunst und Wirtschaft erkannt und unter dem Begriff der strukturellen Kopplung erfaßt. Es ist nicht zu übersehen, daß sich in der heutigen Zeit Kunst und Mode in stärkerem Maße wechselseitig irritieren, als es noch vor 50 Jahren der Fall war. So lassen sich etwa insoweit Parallelentwicklungen feststellen, als z.B. auch in der Mode zur Zeit kein einzelner Stil dominiert, sondern ein Stilpluralismus bisher unbekanntes Ausmaßes besteht. Weitere dieser Parallelen herauszuarbeiten und die künftige Entwicklung des Verhältnisses von Kunst und Mode zu erfassen, wäre ein Thema für eine eigenständige Untersuchung.

Literaturverzeichnis

- Adamopoulos*, Konstantin: Presstext Ausstellung Nr. 55, Wiebke Siem, Portikus Frankfurt a.M. 1994
- Adams*, Steven: Arts & Crafts, Eine außergewöhnliche Kunstbewegung, Hamburg 1988
- Adelmann*, Irene: Art-Hats, Wiesbaden 1983
- Adorno*, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, Bd. 7, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1997
- Adriani*, Götz / *Konnertz*, Winfried / *Thomas*, Karin: Joseph Beuys, Leben und Werk, 2. aktualisierte Ausgabe, Köln 1984
- Albig*, Jörg-Uwe: Zu Hause herrschten die Dämonen der Kindheit, in: art. Das Kunstmagazin, 1994, H. 12, S. 58-65
- Almhofer*, Edith: Die Transformation und Mythologisierung des Selbst, Colettes Autobiographie als Gesamtkunstwerk, in: Edith Almhofer, Performance Art, Die Kunst zu leben, Wien 1986
- : Performance Art, Die Kunst zu leben, Wien 1986
- Ammann*, Jean-Christophe: Introduction, in: Katalog Jenny Holzer, Kunsthalle Basel 1984, S. 7
- : Die Unterwanderungen der Rosemarie Trockel, in: Katalog Rosemarie Trockel, Basel 1988, S. 7-13
- : Bewegung im Kopf, Vom Umgang mit der Kunst, Regensburg 1993
- Andritzky*, Michael / *Kämpf*, Günter / *Link*, Vilma (Hrsg.): z. B. Schuhe, Vom bloßen Fuß zum Stöckelschuh, Eine Kulturgeschichte der Fußbekleidung, 3. Aufl. Gießen 1995
- Apollinaire*, Guillaume: Die Kleiderreform, übersetzt nach: Guillaume Apollinaire: "Revue de la quinzaine", Mercure de France, 1. Januar 1914, S. 219-220, in: Stern, Gegen den Strich, Lausanne/ Zürich 1992, S. 141
- Apollonio*, Umbro: Der Futurismus, Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, Köln 1972
- Argan*, G. C. (Hrsg.): Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, Berlin 1985
- Arnet*, Edwin: Pioniere, Boten und Richter der Mode, in: René König / Peter W. Schuppisser, Mode in der menschlichen Gesellschaft, Zürich 1961, S. 225-267
- Atteslander*, Peter: Methoden der empirischen Sozialforschung, 8. bearb. Aufl. Berlin/ New York, 1995
- Avgikos*, Jan: Auf der Suche nach dem Gesicht in Cindy Shermans Fotografie, in: Klauke/ Sherman, München 1994, S. 41-46
- Baatz*, Wilfried: Geschichte der Fotografie, Köln 1997
- Baldwin*, Neil: Man Ray, London 1988
- Ball*, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, Luzern 1946
- Balla*, Giacomo: Die futuristische Herrenbekleidung, Manifest (1914), in: Katalog Gegen den Strich, Kleider von Künstlern 1900-1940, Lausanne/ Zürich 1992, S. 116-117
- Baumgarth*, Christa: Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg 1966

- Becker, Jürgen / Vostell, Wolfgang* (Hrsg.): Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme, Hamburg 1965
- Becker, Jürgen*: Einführung, in: Jürgen Becker / Wolfgang Vostell (Hrsg.), Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme, Hamburg 1965, S. 7-18
- Behr, Michael / Krech, Volkhard / Schmidt, Gert* (Hrsg.): Georg Simmel Philosophie der Mode, Die Religion, Kant und Goethe, Schopenhauer und Nietzsche, Frankfurt a.M. 1995.
- Belting, Hans / Dilly, Heinrich / Kemp, Wolfgang u.a.* (Hrsg.): Kunst-geschichte, Eine Einführung, 3. erweit. Aufl. Berlin 1988
- : Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1991
- : Das Ende der Kunstgeschichte, Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995
- : Die Ungeduld mit dem Ende, Über zeitgemäße Ideen und zeitgenössische Kunstpraktiken, in: Die Zeit, 3. Oktober 1997, Nr. 41, S. 55
- Benhamou, Viviana*: Ernesto Thyaht: Neue Perspektiven, in: Katalog Künstler ziehen an, Avantgarde-Mode in Europa 1910-1939, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 1998, S. 90-98
- Benjamin, Walter*: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Frankfurt a.M. 1973
- : "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a.M. 1977
- Berg, Stephan*: Stellungswechsel am Flipperautomaten, Zu Erwin Wurms Videoarbeiten, in: Katalog Erwin Wurm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1994, S. 47-51
- Berger, Maurice*: Ein Denkmal für Ethyl, in: Oliver Herring, Katalog Mannheimer Kunstverein, Mannheim 1993, S. 9-12
- Berger, René*: Videokunst oder Die künstlerische Herausforderung der Elektronik in: Bettina Gruber / Maria Vedder, Kunst und Video, Internationale Entwicklung und Künstler, Köln 1983, S. 55-61
- Bernstein, Roberta*: Warhol als Graphiker, in: Frayda Feldman/ Jörg Schellmann: Andy Warhol Prints, Werkverzeichnis Druckgraphik, München/ New York 1985, S. 9-23
- Beuys, Joseph*: Interview Rainer K. Wick - Beuys, Düsseldorf 1973, in: Rainer K Wick, Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis, Happening, Fluxus, Aktionen, Diss., Köln 1975
- : Kleider machen Leute, Joseph Beuys im Gespräch mit Joachim Rönneper, Köln 1990
- Billeter, Erika* (Hrsg.): Soft Art, Die Kunst des weichen Materials, Bern 1980
- : Vorwort, in: Erika Billeter (Hrsg.), Soft Art, Die Kunst des weichen Materials, Bern 1980, S. 7-9
- : Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie, Bern 1985

- : ART-EPO - Internationales Kunstjahrbuch, 1987/ 88,
Vaduz 1987
- Bòdy; Veruschka / Bòdy; Gábor* (Hrsg.): Video in Kunst und Alltag,
Köln 1986
- Böhm; Thomas u.a.* (Hrsg): Die zweite Haut, Berlin 1987
- Bonito-Fanelli; Rosalia*: Textilgestaltung und Avantgarde in Europa, in: Katalog
Künstler ziehen an, Avantgarde-Mode in Europa 1910-1939, Museum
für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 1998, S. 124-128
- Bosetti; Petra*: Steife Hüllen ruhen in Regalen. Über die Ausstellung von Wiebke
Siem in Bern, in: art. Das Kunstmagazin, 1997, H. 7, S. 82
- Bossaglia, Rossana*: Futurismus und Pittura Metafisica, in: G. C. Argan (Hrsg.),
Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, Berlin 1985,
S. 192-198
- Bouqueret, Christian*: Das Bauhaus, Deutschland und die Französische Fotografie
der Zwischenkriegszeit, in: Rainer K. Wick (Hrsg.), Das Neue Sehen,
Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie, München
1991, S. 183-196
- Bovenschen, Silvia* (Hrsg.): Die Listen der Mode, Frankfurt a.M. 1986
- Braziller, George* (Hrsg.): Sonia Delaunay, Art into Fashion, 2. Aufl.
New York 1994, S. 8
- Brendel, Micha*: Interview Verf. - Micha Brendel, Berlin 1996
- Breuer, Gerda*: "Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender
Individualist", Henry van de Velde Beiträge zur Reformierung der
Krefelder Industrie-Grenzen einer Gewerbeförderung durch Kunst, in:
Klaus-Jürgen Sembach / Birgit Schulte (Hrsg.), Henry van de Velde, Ein
europäischer Künstler seiner Zeit, Köln 1992,
S. 206- 226
- : Deneken und die Krefelder Textilindustrie, in: Der westdeutsche Impuls
1900 – 1914 Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet, Von der
Künstlerseide zur Industriefotografie, Das Museum zwischen Jugendstil
und Werkbund, hrsg. Krefelder Museen, S. 89-97
- Brock, Bazon*: Ästhetik als Vermittlung, Arbeitsbiographie eines Generalisten,
hrsg. von Karla Fohrbeck, Köln 1977
- : Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800, in:
Susanne Häni (Red.), Der Hang zum Gesamtkunstwerk, 2. Aufl. Aarau
1983, S. 22-39
- : Die Mode ist nicht modisch, in: Ästhetik gegen erzwungene
Unmittelbarkeit, Die Gottsucherbande, Schriften 1978-1986, in
Zusammenarbeit mit dem Autor von Nicola von Velsen, Köln 1986
- : Formel eins plus eins plus eins gleich eins, Vom kommerziellen zum
kulturellen Videoclip, in: Veruschka Bòdy / Gábor Bòdy (Hrsg.), Video in
Kunst und Alltag, Köln 1986, S. 7-10
- Brost, Harald*: Kunst und Mode, Eine Kulturgeschichte vom Altertum bis heute,
Stuttgart 1984
- Brugger, Ingried* (Hrsg.): Modefotografie, von 1900 bis heute, Wien 1990

- : Modebilder-Zeitbilder, in: Ingrid Brugger (Hrsg.), Modedefotografie, von 1900 bis heute, Wien 1990, S. 7-9
- Brunner*, Herbert: Kunsthandwerk, in: Georg Kauffmann: Die Kunst des 16. Jahrhunderts, Frankfurt a.M./ Berlin 1985, S. 291-296
- Büchner*, Joachim: Statt eines Vorwortes, in: Knížák, Hannover 1987, S. 57-59
- Burckhardt*, Jakob. Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Im folgenden zitiert nach der Wiederherstellung der Urausgabe von 1860, Stuttgart 1966
- Burckhardt*, Lucius (Hrsg.): Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Form ohne Ornament, Stuttgart 1978, S. 7-15
- Bürger*, Peter: Theorie der Avantgarde, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1974, S. 22ff..
- Cabanne*, Pierre: Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1972, S. 66.
- Calvesi*, Maurizio: Der Futurismus, Köln 1987, S. 171ff..
- : Futurismus. Von Giacomo Balla bis Gino Severini, Herrsching 1988, S. 13.
- Camfield*, William: Marcel Duchamp's Fountain: Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art?, in: Thierry De Duve, The Definitively Unfinished Marcel Duchamp, Massachusetts 1991, S. 133-178
- Castleman*, Riva: Jim Dine's Prints, in: Jim Dine, Prints 1970-1977, Katalog Williams College, Museum of Art, London 1976, S. 37-40
- Celant*, Germano: Claes Oldenburg und das Gefühl der Dinge, in: Katalog Claes Oldenburg, Eine Anthologie, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1996, S. 15-31
- Claus*, Jürgen: Umweltkunst, Aufbruch in neue Wirklichkeiten, Zürich 1982
- Crispoliti*, Enrico: Surrealismus, von René Magritte bis Salvador Dalí, Herrsching 1988
- Crone*, Rainer (Hrsg.): Zu den Zeichnungen von Andy Warhol, in: Katalog Andy Warhol, Das zeichnerische Werk 1942-1975, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1976, S. 31-106
- Crow*, Thomas: Die Kunst der sechziger Jahre, Köln 1997
- Cruz*, Amada: Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman, in: Katalog Cindy Sherman, Retrospective, Museum of Contemporary Art Chicago und Museum of Contemporary Art Los Angeles 1997/ 1998, S. 1-17
- Curiger*, Bice: Spuren durchstandener Freiheit, in: Bice Curiger, Meret Oppenheim, Spuren durchstandener Freiheit, 3. Aufl. 1989, S. 9-91
- Dabrowski*, Magdalena (Hrsg.): Ljubow Popwa 1889-1924, München 1991
- Dahme*, Heinz-Jürgen / Rammstedt Otthein (Hrsg.): Georg Simmel, Schriften zur Soziologie, Eine Auswahl, Frankfurt a.M. 1983
- Damsch-Wiehager*, Renate (Hrsg.): Joseph Kosuth, Kein Ding, Kein Ich, Keine Form, Kein Grundsatz (Sind Sicher), Stuttgart 1993
- Daniels*, Dieter: Bildende Kunst und laufende Bilder, in: Gisliind Nabakowsky (Hrsg.), Video 20 Jahre später, Eine zwischen bilanz, in: Kunstforum International, 1985, Bd. 77/78, S. 39-43

- : Duchamp und die anderen, Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992
- : Über Interaktivität, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Köln 1996, S. 85-100
- Danto*, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen, Eine Philosophie der Kunst, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1993
- : Geschichten vom Ende der Kunst (1989), in: Arthur C. Danto, Reiz und Reflexion, München 1994, S. 384-400
- : Kunst nach dem Ende der Kunst, München 1996
- de Berg*, Henk / *Prangel*, Matthias (Hrsg.): Kommunikation und Differenz, Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft, Opladen 1993
- de Boor*, Lisa: Kleidung als Urbild, Hemd Hut Hose, Stuttgart, 2. Aufl., 1981 (1. Aufl. 1968)
- De Duve*, Thierry: Kant nach Duchamp, in: Kunstforum International, 1989, Bd. 100, S. 187-206
- : The Definitively Unfinished Marcel Duchamp, Massachusetts 1991, S. 133-178
- de Nanteuil*, Luc: Jacques-Louis David, London 1990
- Delaunay*, Sonia: Der Einfluß der Malerei auf die Mode, 1927, in: Katalog Gegen den Strich, Kleider von Künstlern 1900-1940, Lausanne/Zürich 1992, S. 145-147
- Dickel*, Hans: Maskenspiele der Identität. Zu den "Männerphantasien" von Jürgen Klauke, in: Katalog Jürgen Klauke / Cindy Sherman, Sammlung Gotz München 1994, S. 11
- Dickhoff*, Wilfried (Hrsg.): Rosemarie Trockel, in: Katalog Rosemarie Trockel, Kunsthalle Basel 1988, S. 36-61
- : Rosemarie Trockel; in: Katalog Haut und Hülle, Künstler machen Kleidung, Herne 1996, S. 50
- Dilly*, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution, Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt a.M. 1979
- Domröse*, Ulrich (Hrsg.): Positionen künstlerischer Photographien in Deutschland seit 1945, Katalog Martin-Gropius Bau, Berlin 1997, S. 182-183
- Douglas*, Charlotte: Russische Textilentwürfe in: Katalog Die große Utopie, Die russische Avantgarde 1915-1932, Frankfurt a.M. 1992, S.249-259
- Dr. Aigremont*: Fuss- und Schuh-Symbolik und -Erotik, Folkloristische und Sexualwissenschaftliche Untersuchungen, Leipzig 1909, zitiert in: Michael Andritzky / Günter Kämpf / Vilma Link (Hrsg.), z. B. Schuhe, Vom bloßen Fuß zum Stöckelschuh, Eine Kulturgeschichte der Fußbekleidung, 3. Aufl. Gießen 1995, S. 172-174
- Droste*, Magdalena: Bauhaus, in: Katalog Anziehungskräfte, Variété de la Mode, Stadtmuseum München 1987, S. 52-56
- Düchting*, Hajo: Robert und Sonia Delaunay, Triumph der Farbe, Köln 1993

- D'Urbano*, Alba: Das Projekt: *Hautnah*, in: Kunstforum International, 1996, Bd. 132, S. 90-93
- Durkheim*, Emile: De la division du travail social, Paris 1893
- Dypréau*, Jean: Das Ding in der aktuellen Kunst, in: Katalog Metamorphose des Dinges, Kunst und Antikunst 1910-1970, Palais des Beaux-Arts Brüssel 1971, S. 104-152
- Eberle*, Oskar: Schmuck und Mode, in: René König/ Peter W. Schuppisser (Hrsg.), Die Mode in der menschlichen Gesellschaft, 2. Aufl. Zürich, 1961, S. 477-498
- Eckstein*, Hans: Normierung, Typisierung, Bauen für das Existenzminimum, Der Werkbund und die neuen Aufgaben im sozialen Staat, in: Lucius Burckhardt (Hrsg.), Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Form ohne Ornament, Stuttgart 1978, S. 81-84
- Eco*, Umberto: Das offene Kunstwerk, 6. Aufl. Frankfurt a.M. 1993
- Edkins*, Diana: Imagemakers, in: Ingrid Brugger (Hrsg.), Modefotografie, von 1900 bis heute, Wien 1990, S. 29-32
- Eiblmayr*, Silvia: Suture - Phantasmen der Vollkommenheit, in: Katalog Suture - Phantasmen der Vollkommenheit, Kunstverein Salzburg 1994, S. 3-15
- Eickhoff*, Beate: Stephen Willats, Multiple Clothing, Galerie Buchholz Köln, in: Kunstforum International, 1994, Bd. 126, S. 383-384
- Erdmann-Ziegler*, Ulf: Frau mit Werk, Regie und Modell bei Cindy Sherman, in: Felix Zdenek / Martin Schwander (Hrsg.), Cindy Sherman, Photoarbeiten 1975-1995, München 1995, S. 27-37
- Esten*, John (Hrsg.): Man Ray in Harper's Bazaar, 1934-1942, München 1989, S. 9-16
- Exner*, Andreas: Interview Verf. - Andreas Exner, Frankfurt a.M. 1996
- Fahr-Becker*, Gabriele: Wiener Werkstätte 1903-1932, Köln 1994
- Fassbender*, Peter: Kupka, Balla, Delaunay-Ferk, Kastellaun 1979
- Faust*, Wolfgang Max / *de Vries*, Gerd: Hunger nach Bildern, Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982
- Faust*, Wolfgang Max: Gesprengte Orthodoxien: Die Energie der Verwandlung, in: Christos M. Joachimides / Norman Rosenthal (Hrsg.), Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, Malerei und Plastik 1913-1993, München 1993, S. 157-161
- Feist*, Peter H.: Figur und Objekt, Plastik im 20. Jahrhundert, Leipzig 1996
- Feldman*, Frayda / Schellmann, Jörg: Andy Warhol, Prints, Werkverzeichnis Druckgraphik, München/ New York 1985
- Felshin*, Nina: Empty Dress: Clothing as Surrogate in Recent Art, in: Katalog Empty Dress, Independent Curators Incorporated New York, New York 1993, S. 7-14
- Fischer*, Wolfgang Georg: Gustav Klimt und Emilie Flöge, Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit, Wien 1987
- Flick*, Uwe: Qualitative Forschung, Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaft, Hamburg 1995
- Flügel*, J. C.: Psychologie der Kleidung (1930), in: Silvia Bovenschen (Hrsg.), Die Listen der Mode, Frankfurt a.M. 1986, S. 208-263

- Foresta, Marry*: Wiederkehrende Motive in der Kunst von Man Ray, in: Katalog Man Ray 1890-1976, Sein Gesamtwerk, National Museum of American Art, Schaffhausen 1989, S. 7-49
- : Verbannung ins Paradies: Man Ray in Hollywood, 1940-1951, in: Katalog Man Ray 1890-1976, Sein Gesamtwerk, National Museum of American Art, Schaffhausen 1989, S. 273-309
- Framke, Gisela*: Künstler ziehen an. Eine Einführung, in: Katalog Künstler ziehen an, Avantgarde-Mode in Europa 1910-1939, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 1998, S. 9-15
- Franke Herbert W.*: Leonardo 2000, Frankfurt a.M. 1987
- Franz, Erich*: Gestaltung von Abwesenheit, in: Katalog Christiane Möbus bei den sieben Zwergen, Städtische Galerie am Markt Schwäbisch Hall 1990/1991, S. 9-15
- Franzke, Andreas*: Der Gegenstand und seine Verwandlung, Das Objekt im Dada und Surrealismus, in: Katalog Skulptur im 20. Jahrhundert, Basel 1984, S. 87-96
- Freeland, Diana*: Foreword, in: George Braziller (Hrsg.), Sonia Delaunay, Art into Fashion, 2. Aufl. New York 1994, S. 8
- Friedrich, Heinz / Gadamer, Hans Georg / Budde, Elan u.a.*: Ende der Kunst-Zukunft der Kunst, München 1985
- Friese, Peter*: Terra Nullius, in: Katalog Nikolaus Lang, Terra Nullius, Kunstverein Ruhr Essen 1992, S. 3-21
- Frodl, Gerbert*: Gustav Klimt, Köln 1992
- Fuchs, Peter*: Die Welt, die Kunst und soziale Systeme, Fernuniversität Hagen, Hagen 1990
- : Moderne Kommunikation, Zur Theorie des operativen Displacements, Frankfurt a.M. 1993
- Fuchs, Rainer*: Skulpturale Behauptungen, in: Katalog Erwin Wurm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1994, S. 21-27
- Fuchs, Rudi*: "Das Versprechen einer reinen, einfachen Kunst", in: Renate Damsch-Wiehager (Hrsg.), Joseph Kosuth, Kein Ding, Kein Ich, Keine Form, Kein Grundsatz (Sind Sicher), Stuttgart 1993, S. 48- 53
- Gadamer, Hans-Georg*: Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 2. Aufl. Tübingen 1965
- : Ende der Kunst?, Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Antikunst von heute, in: Heinz Friedrich / Hans-Georg Gadamer / Elan Budde u.a., Ende der Kunst-Zukunft der Kunst, München 1985, S. 16-33
- Gaßner, Herbert / Nungesser, Michael*: Entwürfe einer neuen Gesellschaft, Sowjetische Revolutionskunst, revolutionäre Kunst in Mexiko, in: Monika Wagner (Hrsg.), Moderne Kunst, Bd. 2, Hamburg 1991, S. 378-400
- Gaßner Hubertus*: Konstruktivisten, Die Moderne auf dem Weg in die Modernisierung, in: Katalog Die große Utopie, Die russische Avantgarde 1915-1932, Frankfurt a.M., 1992, S. 109-149

- Gehlen*, Arnold: Zeit-Bilder, Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, 3. erweit. Aufl. Frankfurt a.M. 1986
- Geldzahler*, Henry: Einführung, in: Frayda Feldman / Jörg Schellmann, Andy Warhol Prints, Werkverzeichnis Druckgraphik, München/ New York 1985, S. VIII-5
- Germer*, Stefan: Fluch des Modischen-Versprechungen der Kunst. Die Distinktionsgewinne des Wolfgang Tillmans, in: Texte zur Kunst, 7. Jg. 1997, H. 25, S. 53-60
- : Vorwort, in: Texte zur Kunst, 7. Jg. 1997, H. 25, S. 1
- Goetz*, Ingvild / *Meyer-Stoll*, Christiane: Jürgen Klauke - Cindy Sherman: Ambivalenzen, in: Katalog Jürgen Klauke / Cindy Sherman, Sammlung Goltz, München 1994, S. 7-8
- Gohr*, Siegfried / *Gachnang Johannes* (Hrsg.): Bilderstreit, Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960, Köln 1989
- Goldberg*, Roselee aus: "Performance, the Golden Years" in: The Art of Performance, Dutton, New York 1984, zitiert nach Jappe, Elisabeth, Performance, Ritual, Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa, München/ New York 1993, S. 82
- Gombrich*, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst, Neubearb. u. erw. Ausgabe Stuttgart/ Zürich 1986
- Gordon*, Chris: Direkt auf den Körper gemalte Kleider, 1986, in: Katalog Milan Knížák, Kleider auf den Körper gemalt, 1965-86, Sprengel Museum Hannover 1987, S. 60-61
- Graeve*, Inka: Zeit-Bilder, in: Katalog Das XX. Jahrhundert, ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Berlin 1999/2000, S. 440-449
- Graulich*, Gerhard: Weder visuell noch zerebral, in: Katalog Marcel Duchamp, Respirateur, Staatliches Museum Schwerin 1995, S. 79-86
- Gray*, Camilla: Das große Experiment, Die russische Kunst, 1863-1922, Köln 1974
- Groblewski*, Michael / *Bätschmann*, Oskar (Hrsg.): Kultfigur und Mythenbildung, Berlin 1993
- Groblewski*, Michael: "...eine Art Ikonographie im Bilde.", Joseph Beuys - Von der Kunstfigur zur Kultfigur?, in: Michael Groblewski / Oskar Bätschmann (Hrsg.), Kultfigur und Mythenbildung, Berlin 1993, S. 37-68
- Grossman*, Wendy: Das Faszinosum Afrikas in den Photographien Man Rays, in: Kicken, Man Ray, 1996, S. 15-28
- Groys*, Boris: Über das Neue, Versuch einer Kulturökonomie, München/ Wien 1992
- Gruber*, Bettina / *Vedder*, Maria: Kunst und Video, Internationale Entwicklung und Künstler, Köln 1983
- Guillaume*, Valérie: Die Ästhetik der neuen Kleider, in: Katalog Künstler ziehen an, Avantgarde-Mode in Europa 1910-1939, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 1998, S. 16-27

- : Die russischen Künstler in Paris, in: Katalog Künstler ziehen an, Avantgarde-Mode in Europa 1910-1939, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 1998, S. 100-113
- Häni*, Susanne (Red.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk, 2. Aufl. Aarau 1983, S. 22-39
- Hansen*, Traude: Wiener Werkstätte, Wien 1984
- Happel*, Reinhold: Auf dem Rücken der Tiere, in: Katalog Christiane Möbus, Kunstverein Braunschweig 1994, S. 7-10
- Harbison*, Craig: Eine Welt im Umbruch, Renaissance in Deutschland, Frankreich, Flandern und den Niederlanden, Köln 1995
- Hartshorn*, Willis: Einführung, in: John Esten (Hrsg.), Man Ray in Harper's Bazaar, 1934-1942, München 1989, S. 9-16
- Haubl*, Rolf: "Wem der Schuh paßt zieht ihn sich an", Die Schuh(an)probe als Sexualsymbol, in: Michael Andritzky / Günter Kämpf / Vilma Link (Hrsg.), z. B. Schuhe, Vom bloßen Fuß zum Stöckelschuh, Eine Kulturgeschichte der Fußbekleidung, 3. Aufl. Gießen 1995, S. 176-183
- Hecht*, Axel / *Nemeczek*, Alfred: "Bei Anselm Kiefer im Atelier", in: art. Das Kunstmagazin, 1990, H. 1, S. 30-48
- Hegel*, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik I, neu edit. Ausg. auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, 1.-4. Aufl. Frankfurt a.M. 1994
- Heidt Heller*, Renate: Über Mäntel, Kleider und Schränke, in: Katalog Kan Ambruz, Ulrike Kessl, Susanne Windelen, Wilhelm-Lehmbruck-Stipendiaten 1991-1993, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1993, S. 39-41
- Held*, Jutta / *Schneider*, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993
- Helfenstein*, Josef: Meret Oppenheim und der Surrealismus, Stuttgart 1993
- Hentschel*, Martin: Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986, Diss. Bochum 1991
- : Solve et Coagula: Zum Werk Sigmar Polkes, in: Katalog Sigmar Polke, Die drei Lügen der Malerei, Kunst- und Ausstellungshalle Bonn 1997, S. 41-91
- Herding*, Klaus: Im Zeichen der Aufklärung, Frankfurt a.M. 1989
- Hesse*, Eva: Die Achse, Avantgarde-Faschismus, 1993
- Heynen*, Julian: An den Rändern entlanggehen, in: Katalog Irene & Christine Hohenbüchler: Berlin, hrsg. von Julian Heynen, Krefelder Kunstmuseen, Krefeld 1995, S. 6-16
- Hoffmann*, Josef: Das individuelle Kleid., in: Die Wage, Wien, Jg. 1, 1898, Nr. 15, v. 9. April, S. 251-252, zitiert nach Schweiger, Wiener Werkstätte, 1982, S. 256, Anmerk. 20.
- Hoffmann*, Justin: Dekonstruktionskunst, Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen 60er Jahre, München 1995
- Hoffmann-Koenige*, Erika: Russische konstruktivistische Kleidung: Auch eine Utopie?, in: Katalog Die Künstlerinnen und die konstruktivistische Kleidung, Galerie Gmurzynska, Köln 1979, S. 46-52

- Hofmann*, Werner: Gesamtkunstwerk Wien, in: Suzanne Häni, Hang zum Gesamtkunstwerk, Aarau 1983, S. 22-39
- Hohenbüchler*, Christine und Irene: Interview Verf. - Christine und Irene Hohenbüchler, Wien 1996
- Honisch*, Dieter: Die Bildwirklichkeit Kiefers, in: Katalog Anselm Kiefer, Nationalgalerie Berlin 1991, S. 9-14
- Honnef*, Klaus: Concept Art, Köln 1971
- : Die Inszenierung des Wirklichen oder die Macht der Fotografie, in: Klaus Honnef, Kunst der Gegenwart, 1988, S. 207- 225
- : Über Jürgen Klauke, Selbstbildnis als Porträt der Gesellschaft, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1988, S. 3-11
- : Kunst der Gegenwart, Köln 1988
- : Andy Warhol, 1928-1987, Kunst als Kommerz, Köln 1989
- : Ein Zauberer mit der Kamera - Man Ray und die Photographie, in: Rudolf Kicken u.a. (Hrsg.), Man Ray 1890-1976, Photographien, S. 9-13
- Hülßenbeck*, Annette: Künstlermode, Modekünstler, in: Thomas Böhm u. a. (Hrsg.), Die zweite Haut, Berlin 1987, S. 88-92
- Hulten*, Pontus (Hrsg.): Niki de Saint-Phalle, Stuttgart 1992
- : Besessenheit und Lust an der Arbeit, in: Pontus Hulten, Niki de Saint Phalle, 1992, S. 13-17
- Huther*, Christian: Ingeborg Lüscher, in: Kunstforum International, 1993, Bd. 123, S. 358-359
- Huysen/ Scherpe* (Hrsg.): Postmoderne, Reinbek 1986, zit. in: Michael Andritzky / Günter Kämpf / Vilma Link (Hrsg.), z. B. Schuhe, Vom bloßen Fuß zum Stöckelschuh, Eine Kulturgeschichte der Fußbekleidung, 3. Aufl. Gießen 1995, S. 224-226
- Jäger*, Michael: Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance, Köln 1996
- Jahn*, Wolf: Zwei Engel auf Reisen, in: art. Das Kunstmagazin, 1993, H. 3, S. 36-41
- Jameson*, Frederic: Postmoderne, Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Huysen/ Scherpe (Hrsg.), Postmoderne, Reinbek 1986, zitiert in: Michael Andritzky / Günter Kämpf / Vilma Link (Hrsg.), z. B. Schuhe, Vom bloßen Fuß zum Stöckelschuh, Eine Kulturgeschichte der Fußbekleidung, 3. Aufl. Gießen 1995, S. 224-226
- Jappe*, Elisabeth, Performance, Ritual, Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa, München/ New York 1993
- Joachimides*, Christos M. / *Rosenthal* Norman (Hrsg.): Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, Malerei und Plastik 1913-1993, München 1993
- Jocks*, Heinz-Norbert: Cindy Sherman, in: Kunstforum International, 1996, Bd. 132, S. 345-347
- Junghanns*, Kurt: Der deutsche Werkbund, sein erstes Jahrzehnt, Schriften des Instituts für Städtebau und Architektur, Berlin 1982

- Kapner, Gerhardt*: Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft, Aufsätze zur Sozialgeschichte und Soziologie der Kunst, Wien 1991
- Karcher, Eva*: Rosemarie Trockel, Sphinx mit Seele und Verstand, in: art. Das Kunstmagazin, 1993, H. 9, S.14-27
- Katalog *Andy Warhol*, Das zeichnerische Werk 1942-1975, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1976
- Katalog *Anselm Kiefer*, Nationalgalerie Berlin 1991
- Katalog *Anziehungskräfte*, Variété de la Mode 1786-1986, Stadtmuseum München 1987
- Katalog *Biennale di Firenze*, Looking at Fashion, Florenz 1996
- Katalog *Blinky Palermo*, Museum der bildenden Künste Leipzig 1993
- Katalog *Christiane Möbus* bei den sieben Zwergen, Städtische Galerie am Markt Schwäbisch Hall 1990/ 1991
- Katalog *Christiane Möbus*, Kunstverein Braunschweig 1994
- Katalog *Christiane Möbus*, Plastiken, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1980/ 1981
- Katalog *Cindy Sherman*, Retrospective, Museum of Contemporary Art Chicago und Museum of Contemporary Art Los Angeles 1997/ 1998
- Katalog *Claes Oldenburg* Dibujos/Drawings 1959-1989, IVAM, Centre Julio González, Valencia 1989, zitiert nach: Germano Celant: Claes Oldenburg und das Gefühl der Dinge, in: Katalog Claes Oldenburg, Eine Anthologie, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 1996, S. 5-31
- Katalog *Claes Oldenburg*: Eine Anthologie, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 1996
- Katalog *Die große Utopie*, Die russische Avantgarde 1915-1932, Frankfurt a.M. 1992
- Katalog *Die Künstlerinnen und die konstruktivistische Kleidung*, Galerie Gmurzynska, Köln 1979
- Katalog *Documenta X*, Kurzführer, Kassel 1997
- Katalog *Dorothee von Windheim*, Museum Wiesbaden 1989
- Katalog *Empty Dress*, Independent Curators Incorporated New York, New York 1993
- Katalog *Erwin Wurm*, Galerie Krinzinger Wien 1996
- Katalog *Erwin Wurm*, Kunstpreis 1991 der WIENER ALLIANZ Versicherungs AG, Landesdirektion Steiermark Nord, Kurator Dr. Otmar Rychlik, Walter Buchebner-Gesellschaft, Mürzzuschlag 1991
- Katalog *Erwin Wurm*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 1994
- Katalog *Gegen den Strich*, Kleider von Künstlern 1900-1940, hrsg. von Radu Stern, Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne, Museum Bellerive Zürich 1992
- Katalog *Haut und Hülle*, Künstler machen Kleidung, Herne 1996
- Katalog *Hermann Nitsch*, 20. Malaktion, 18. bis 21. Februar 1987, Wiener Secession, Wien 1987
- Katalog *Ingeborg Lüscher*, Retrospektive, Museum Wiesbaden 1993

- Katalog *Irene & Christine Hohenbüchler*: Berlin, hrsg. von Julian Heynen, Krefelder Kunstmuseen, Krefeld 1995
- Katalog *Jenny Holzer*, Kunsthalle Basel 1984
- Katalog *Jim Dine*, Prints 1970-1977, Williams College, Museum of Art, London 1976
- Katalog *Jürgen Klauke/ Cindy Sherman*, Katalog Sammlung Goltz, München 1994
- Katalog *Kan Ambruz, Ulrike Kessl*, Susanne Windelen, Wilhelm-Lehmbruck-Stipendiaten 1991-1993, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1993
- Katalog *Kunstgewerbesammlung* der Stadt Bielefeld/ Stiftung Huelsmann, Bielefeld 1996/ 1997
- Katalog *Künstler ziehen an*, Avantgarde-Mode in Europa 1910-1939, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 1998
- Katalog *Le Principe de Réalité*, 9, Villa Arson, Nizza 1993
- Katalog *Man Ray* 1890-1976, Sein Gesamtwerk, National Museum of American Art, Schaffhausen 1989
- Katalog *Marcel Duchamp*, Respirateur, Staatliches Museum Schwerin 1995
- Katalog *Marina Abramovic*, hrsg. von Friedrich Meschede, Berlin 1993
- Katalog *Marina Abramovic*, objects, performance, video sound, hrsg. von Chrissie Iles, Museum of Modern Art Oxford 1995
- Katalog *Metamorphose des Dinges*, Kunst und Antikunst 1910-1970, Palais des Beaux-Arts Brüssel 1971
- Katalog *Milan Knížák*, Kleider auf den Körper gemalt, 1965-86, Sprengel Museum Hannover 1987
- Katalog *Mode und Kunst* 1960-1990, Paleis voor Schone Kunsten Brüssel 1995
- Katalog *Neuerwerbungen*, Wolfsburg/ Bonn 1993
- Katalog *Nikolaus Lang*, Kestner Gesellschaft Hannover, Kat. 5,
- Katalog *Nikolaus Lang*, Nunga und Goonya, Kunstraum
- Katalog *Nikolaus Lang*, Terra Nullius, Kunstverein Ruhr Essen 1992
- Katalog *Nitsch*, Das bildnerische Werk, Museum Moderner Kunst Wien/ Städtische Galerie im Lenbachhaus München (Hrsg.), Salzburg/ Wien 1988
- Katalog *Nitsch-Kowanz-Grubinger*: Drei Künstlergenerationen aus Österreich, Berlin 1995
- Katalog *Oliver Herring*, Mannheimer Kunstverein, Mannheim 1993
- Katalog *René Magritte*, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1987
- Katalog *Robert Gober*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1990
- Katalog *Rosemarie Trockel*, Basel 1988
- Katalog *Salvador Dalí*, Retrospektive 1920-1980, (Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris 1979/ 80) München 1980
- Katalog *Sigmar Polke*, Die drei Lügen der Malerei, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 1997
- Katalog *Skulptur im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Theodora Vischer, Basel 1984
- Katalog *Suture - Phantasmen der Vollkommenheit*, Kunstverein Salzburg 1994

- Katalog *Wiebke Siem*, Kleider, Frisuren, Tücher, Wagen, Portikus Frankfurt a.M. 1994
- Katalog *Wiebke Siem*, Projektreihe Duchamps Urenkel, Kunstverein Bonn 1996
- Kauffmann*, Georg: Die Kunst des 16. Jahrhunderts, Frankfurt a.M./ Berlin 1985
- Kemp*, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie I, 1839-1912, München 1975
- : Theorie der Fotografie 1912-1945, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie II, 1912-1945, München 1979, S. 13-38
- : Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985
- : Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 7-27
- : Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting / Heinrich Dilly / Wolfgang Kemp u.a. (Hrsg.), Kunstgeschichte, Eine Einführung, 3. erweit. Aufl. Berlin 1988, S. 240-257
- : Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Positionen und Positionsbeschreibungen, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Köln 1996, S. 13-43
- : Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Köln 1996
- Kerber*, Bernhard: Amerik. Kunst seit 1945 in theoretische Grundlagen, Stuttgart 1971
- Kessl*, Ulrike: Interview Verf. - Kessl, Düsseldorf 1996
- Keyenburg*, Hermann-Josef: Von der Plastik zur Objektkunst, Skulptur im 20. Jahrhundert, Hannover 1996
- Kicken*, Rudolf u.a. (Hrsg.): Man Ray 1890-1976, Photographien, München 1996
- Kirsch*, Hans-Christian: William Morris, ein Mann gegen die Zeit, Dichter, Buchkünstler, Designer, Sozialreformer, Köln 1996
- Klotz*, Heinrich: Postmoderne: - Ende der Moderne?, in: Beat Wyss (Hrsg.), Bildfälle, Die Moderne im Zwielficht, Zürich/ München 1990, S. 170-181
- : Kunst im 20. Jahrhundert, Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne, München 1994
- Klüver*, Billy / Martin, Julie: Man Ray, Paris, in: Katalog Man Ray 1890-1976, Sein Gesamtwerk, National Museum of American Art, Schaffhausen 1989, S. 89-135
- Knölke*, Inga: Wolfgang Tillmans, in: Ulrich Domröse (Hrsg.), Positionen künstlerischer Photographien in Deutschland seit 1945, Katalog Martin-Gropius Bau, Berlin 1997, S. 182-183
- Köhler*, Michael: Bundesrepublik Deutschland: Rückkehr des Neuen Fotografen, in: Andreas Müller-Pohle (Hrsg.), dumont foto 4, Fotografie in Europa heute, Köln 1982, S. 80-85
- Koenig*, Thilo: Ein Neuer Fotografischer Stil? Hinweise zur Rezeption des Bauhauses in der Nachkriegsfotografie, in: Wick (Hrsg.), Das Neue Sehen, München 1991, S. 197-222

- König, René / Schuppisser Peter W. (Hrsg.):* Mode in der menschlichen Gesellschaft, 1958, S. 103-221
- / *Schuppisser, Peter, W. (Hrsg.):* Die Mode in der menschlichen Gesellschaft, 2. Aufl. Zürich, 1961
- : Die Mode in der menschlichen Gesellschaft, in: René König/ Peter W. Schuppisser, Mode in der menschlichen Gesellschaft, Zürich 1958, S. 103-221
- : Menschheit auf dem Laufsteg, Die Mode im Zivilisationsprozeß, Frankfurt a.M./ Berlin 1988
- Korte, Claus:* A Propos Magritte, in: Michael Andritzky / Günter Kämpf / Vilma Link (Hrsg.), z. B. Schuhe, Vom bloßen Fuß zum Söckelschuh, Eine Kulturgeschichte der Fußbekleidung, 3. Aufl. Gießen 1995, S. 220-223
- Koschatzky, Walter:* Die Kunst der Photographie, Salzburg/ Wien 1984
- : Die Kunst der Zeichnung, Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg/ Wien, 1977
- Kowallek, Rochus:* Hier steht der Schlips, Kunst im Stadtraum, Oldenburgs Krawatte für Frankfurt, in: art. Das Kunstmagazin, 1994, H. 8, S. 44-49
- Kranzfelder, Ivo:* Über Cindy Sherman, Die Gleichschaltung der Bilder, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1992, S. 3-11
- : Zur Utopie eines ästhetischen Hedonismus oder Die Ambivalenz des Lustprinzips, Surrealismus und neuere Modefotografie, München 1993
- Krauss, Rosalind / Bryson, Norman:* Cindy Sherman, Arbeiten von 1975-1993, München 1993, S. 173-174
- : Die History Portraits, in: Rosalind Krauss / Norman Bryson, Cindy Sherman, Arbeiten von 1975-1993, München 1993, S. 173-174
- Kultermann, Udo:* Leben und Kunst, Zur Funktion der Intermedia, Tübingen 1970
- : Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft, München 1990
- Lampalzer, Gerda:* Videokunst, Historischer Überblick und theoretische Zusammenhänge, Wien 1992
- Lang, Nikolaus* Gespräch mit Nikolaus Lang, in: Elisabeth Jappe, Performance, Ritual, Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa, München/ New York 1993, S. 149-151
- : Fragebogen Verf. - Nikolaus Lang, November 1996
- Langner, Johannes:* Der Kubismus, in: G. C. Argan (Hrsg.), Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, Berlin 1985, S. 176-180
- Lebel, Robert:* Marcel Duchamp, Von der Erscheinung zur Konzeption, erw. Aufl. Köln 1972
- Lehmann, Ulrike / Weibel, Peter (Hrsg.):* Ästhetik der Absenz, Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, München/ Berlin 1994
- : Ästhetik der Absenz - Ihre Rituale des Verbergens und der Verweigerung, in: Ulrike Lehmann / Peter Weibel (Hrsg.), Ästhetik der Absenz, Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, München/ Berlin 1994, S. 42-73

- Lehner*, Dorothee Sabine: "After Magritte", Der Einfluß des Künstlers, in: Magritte, München 1987, S. 49-64
- Lehnert*, Gertrud: Mode, Models, Superstars, Köln 1996, S. 54ff..
- LeVitté-Harten*, Doreet: Bruch der Gefäße, in: Katalog Anselm Kiefer, Nationalgalerie Berlin 1991, S. 20-28
- Ley*, Andreas: Paul Poiret, in: Katalog Anziehungskräfte, Variété de la Mode 1786-1986, Stadtmuseum München 1987, S. 413-417
- Lista*, Giovanni: Die futuristische Mode, in: Katalog Künstler ziehen an, Avantgarde-Mode in Europa 1910-1939, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 1998, S. 28-47
- Livingstone*, Marco: Do It Yourself: Anmerkungen zu Warhols Arbeitstechniken, in: McShine (Hrsg.), Andy Warhol, München 1989, S. 60
- : Schöne neue Warenwelt, in: Marco Livingstone (Hrsg.), Pop Art, München 1992, S. 10-18
- : Pop Art, München 1992
- Loock*, Ulrich: On Robert Gober's Work, in: Robert Gober, Katalog Rotterdam 1990, S. 15-16
- : Ulrich Loock über Andreas Exner, Hose Rock Jacke Malerei, in: artist. Kunstmagazin, 1996, H. 26, S. 4-7
- Loos*, Adolf: Sämtliche Schriften, 1. Bd., Wien/ München 1962
- Lóránd*, Hegyi: Paradigmen der Dialektik, in: Katalog Erwin Wurm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1994, S. 7-13
- Loschek*, Ingrid: Mode, Verführung und Notwendigkeit, München 1991
- : Reclams Mode- und Kostümlexikon, 3. revid. und erweit. Aufl. Stuttgart 1994
- Luhmann*, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Delfin III, August 1984, S. 52-70
- : Das Medium der Kunst, Delfin, Jg. 4, H. 1, 1986, S. 6-16
- / *Bunsen*, Frederick D. / *Baecker*, Dirk: Unbeobachtbare Welt, Über Kunst und Architektur, Bielefeld 1990
- : Weltkunst, in: Niklas Luhmann / Frederick D. Bunsen / Dirk Baecker, Unbeobachtbare Welt, Über Kunst und Architektur, Bielefeld 1990, S. 7-45
- : Ökologische Kommunikation, 3. Aufl. Opladen 1990
- : Soziale Systeme, Grundriß einer allgemeinen Theorie, 5. Aufl. Frankfurt a.M. 1994
- : Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, Bern 1994
- : Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1995
- : Die Gesellschaft der Gesellschaft, Bd. I und II, Frankfurt a.M. 1997
- Lützeler*, Heinrich: Plastik, Begriff und Technik, in: Hermann-Josef Keyenburg, Von der Plastik zur Objektkunst, Skulptur im 20. Jahrhundert, Hannover 1996, S. 5-8
- Magritte*, René: "La Ligne de Vie", Vortrag vom 20. November 1938, zitiert nach Harry Torczyner: René Magritte: Zeichen und Bilder, Köln 1977, S. 80

- Mahlow*, Dietrich: Die autonome Sprache des Materials, in: Hermann-Josef Keyenburg, Von der Plastik zur Objektkunst, Skulptur im 20. Jahrhundert, Hannover 1996, S. 14-18
- Mahn*, Gabriele: Kunst in der Kleidung: Beiträge von Sophie Taeuber, Johannes Itten und der verwandten Avantgarde, in: Katalog Künstler ziehen an, Avantgarde-Mode in Europa 1910-1939, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 1998, S. 68-76
- Makos*, Christopher: Warhol-Makos, Ein persönliches Photo-Album, Wien 1989
- Marinetti*, Filippo Tommaso: Manifest des Futurismus, in: Christa Baumgarth, Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 23-29
- Martin*, Richard: Fashion and Surrealism, London 1989
- Maturana*, Umberto R./ Varela Francisco J.: Der Baum der Erkenntnis: Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens, dt. Übersetzung. Bern 1987
- Mayou*, Roger Marcel: Das Selbstbildnis als Kunstwerk: Body-Art oder die Weiterentwicklung des Selbstporträts, in: Erika Billeter (Hrsg.), Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie, Bern 1985, S. 80-95
- McEvilly*, Thomas: The Serpent in the Stone, in: Katalog Marina Abramovic, objects, performance, video sound, hrsg. von Chrissie Iles, Museum of Modern Art Oxford 1995, S. 45-52
- McShine*, Kynaston (Hrsg.): Andy Warhol - Retrospektive 1989-1990, München 1989
- : Einführung in: Kynaston McShine (Hrsg.), Andy Warhol - Retrospektive 1989-1990, 1989, S. 12
- Meinhardt*, Johannes: Eine andere Moderne, in: Kunstforum International, 1993, Bd. 123, S. 172-176
- Messler*, Norbert: Norbert Messler über Wiebke Siem, in: artist. Kunstmagazin, 1994, H. 19, S. 14-17
- Metken*, Günter, Surrealismus, in: G. C. Argan (Hrsg.), Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, Berlin 1985, S. 239-245
- Meyer*, Franz: Gestaltwahrnehmung und Struktur, in: Katalog Skulptur im 20. Jahrhundert, Basel 1984, S. 163-174
- : Die Skulptur der sechziger Jahre, in: Margit Rowell, Skulptur im 20. Jahrhundert, Figur-Raumkonstruktion-Prozeß, München 1986, S. 242-249
- : Postmoderne, Innovation und Nutzen der Kunst, in: Beat Wyss (Hrsg.), Bildfälle, Die Moderne im Zwielficht, Zürich/ München 1991, S. 163-169
- Michael* Compton: Das Spiel der Stile - Duchamp und Picabia heute, in: Siegfried Gohr / Johannes Gachnang (Hrsg.), Bilderstreit, Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960, Köln 1989
- Misler*, Nicoletta / Bowl, Jochen E.: Der Primitivismus und die russische Avantgarde, in: Petrowa Jewgenija / Poetter Jochen (Hrsg.), Russische Avantgarde und Volkskunst, Stuttgart 1993, S. 15-26
- Misselbeck*, Reinhold: Malerei und Fotografie im Dialog, in: Rainer K. Wick (Hrsg.), Fotografie und ästhetische Erziehung, München 1992, S. 31-48

- Möbus*, Christiane: Interview Verf. - Christiane Möbus, Hannover 1997
- Mommsen*, Wolfgang J.: Bürgerliche Kultur und Künstlerische Avantgarde, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870-1918, Frankfurt a.M./Berlin 1994
- Müller-Pohle* Andreas (Hrsg.): dumont foto 4, Fotografie in Europa heute, Köln 1982
- : Einführung, in: Andreas Müller-Pohle (Hrsg.), dumont foto 4, 1982, S. 10-12
- Murken-Altrogge*, Christa / *Murken*, Axel Hinrich: Vom Expressionismus bis zur Soul and Body Art, Köln 1985
- Muthesius*, Angelika / *Riemschneider*, Burkhard (Hrsg.): Erotik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1993
- Nabakowsky*, Gislind (Hrsg.): Video 20 Jahre später, Eine zwischen bilanz, in: Kunstforum International, 1985, Bd. 77/78, S. 39-43
- Naumann*, Francis: Man Ray, 1908-1921, Von einer Zweidimensionalen Kunst zur Identität von Kunst und Leben, in: Katalog Man Ray 1890-1976, Sein Gesamtwerk, National Museum of American Art, Schaffhausen 1989, S. 51-87
- Nemeczek*, Alfred: Kunst als Dienstleistung, in: art. Das Kunstmagazin, 1998, H. 5, S. 26-37
- Neues Wiener Journal*, Jg. 26, 1918, Nr. 8751 v. 14. März, S. 6; zitiert nach Schweiger, Wiener Werkstätte, 1982, S. 233.
- Newhall*, Beaumont: Geschichte der Photographie, München 1984
- Nicolaus*, Frank: Schön, klug und ohne Kompromisse, in: art. Das Kunstmagazin 1997, H. 9, S. 42-51
- Noever*, Peter (Hrsg.): Alexander R. Rodtschenko, Warwara Stepanowa, Die Zukunft ist unser einziges Ziel, München 1991
- Oldenburg* Claes / *Van Bruggen* Coosje: Nur ein anderer Raum, Ausst. Kat., Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1991
- Osterwold*, Tilman: Pop Art, Köln 1992
- Parsons*, Talcott: Societies, Evolutionary and comparative perspectives, Eaglewood Cliffs, N.J. 1966, zitiert nach der deutschen Übersetzung: Gesellschaften, Frankfurt a.M. 1975
- P.B. für Société Chanel*: Gabrielle Chanel und die russische Avantgarde, in: Katalog Künstler ziehen an, Avantgarde-Mode in Europa 1910-1939, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 1998, S. 120-122
- Penny*, Nicholas: Geschichte der Skulptur, Material, Werkzeug, Technik, Leipzig 1995
- Petrowa*, Jewgenija / *Poetter* Jochen (Hrsg.): Russische Avantgarde und Volkskunst, Stuttgart 1993
- Pfabigan*, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985
- Phillips*, Sandra S.: Thema mit Variationen, Man Rays Photographie in den zwanziger und dreißiger Jahren, in: Katalog Man Ray 1890-1976, Sein Gesamtwerk, National Museum of American Art, Schaffhausen 1989, S. 175-230

- Pirhan*, Emil: Klimt Monographie, 1956 zitiert nach: Marina Schneede: Gustav Klimt, in: Katalog Anziehungskräfte, Variété de la Mode 1786-1986, München 1987, S. 291-294
- Pischel*, Gina: Große Weltgeschichte der Skulptur, München 1982, S. 375
- Podbrecky*, Inge: Modedefografie und bildende Kunst um 1930, Aspekte einer Beziehung, in: Brugger, Ingrid (Hrsg.), Modedefografie, von 1900 bis heute, Wien 1990, S. 21-27
- Poetter*, Jochen (Hrsg.): Jürgen Klauke, Sonntagsneurosen, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1992
- Popowa*, Ljubow: Moskau Dezember 1921, Handschriftenabteilungen der Tretjakow-Galerie, Moskau, zitiert nach Magdalena Dabrowski (Hrsg.), Ljubow Popowa 1889-1924, München 1991, S. 157
- Posener*, Julius: Zwischen Kunst und Industrie, der Deutsche Werkbund, in: Lucius Burckhardt (Hrsg.), Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Form ohne Ornament, Stuttgart 1978, S. 7-15
- Prather*, Marla: Claes Oldenburg: Eine biographische Übersicht, in: Claes Oldenburg: Eine Anthologie, Katalog Bonn 1996, S. 1-13
- Prinz*, Suzanne: Christine Hill, in: Kurzführer documenta x, Kassel 1997, S. 98-99
- Puvogel*, Renate: Stephen Willats, in: Artis. Zeitschrift für neue Kunst, 1994, H. 4, S. 40-45
- Ratcliff*, Carter: Andy Warhol, München/ Luzern 1984
- Ray*, Man: Über den fotografischen Realismus, 1935, in: Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie II, 1979, München 1975, S. 247-248
- Ray*, Man: Selbstporträt. Eine illustrierte Autobiographie, aus dem Amerikanischen übersetzt von Reinhard Kaiser, München 1983
- Reulbach*, Ernst Die Kunstwürde der Fotografie (1864), in: Kemp, Theorie der Fotografie I, 1839-1912, München 1975, S. 126-128
- Riegl*, Alois: Gesammelte Aufsätze, Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, hrsg. von Artur Rosenauer, Wien 1996
- Riemenschneider*, Burkhard (Hrsg.): Wolfgang Tillmans, Köln 1995
- Ritter*, Henning: Immergleiches Spiel der Überraschungen. Die erschöpfte Freiheit der Kunst, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. Januar 1998, Nr. 14, o.Pag.
- Romain*, Lothar: Über Christiane Möbus, in: Christiane Möbus, Duisburg 1980/1981, S. 10-15
- : Ulrike Kessl, 1993, in: Katalog Haut und Hülle, Künstler machen Kleidung, Herne 1996, S. 38
- Rottmann*, Kerstin: Verwandlungen einer Videoprinzessin, in: DIE WELT, 14. März 1998, S. 10
- Rotzler*, Willy (Hrsg.): Johannes Itten, Werke und Schriften, Werkverzeichnis Anneliese Itten, Zürich 1972
- : Objekt-Kunst. Von Duchamp bis Kienholz, Köln 1972
- : Konstruktive Konzepte, Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Zürich 1977
- : Konzeptuelle Kunst, in: Keyenburg, Objektkunst, 1996, S. 108-110

- Roussel, Danièle*: Der Wiener Aktionismus und die Österreicher, Gespräche, Klagenfurt 1995, S. 45-58
- Rowell, Margit* (Hrsg.): Skulptur im 20. Jahrhundert, Figur-Raumkonstruktion-Prozeß, München 1986
- : Archaische Figuration und organische Abstraktion, in: Margit Rowell (Hrsg.), Skulptur im 20. Jahrhundert, 1986, S. 145f..
- : Minimal Art: Das neudefinierte Verhältnis zwischen Betrachter und Werk, in: Margit Rowell (Hrsg.), Skulptur im 20. Jahrhundert, 1986, S. 126f.
- : Was ist die moderne Skulptur?, in: Margit Rowell (Hrsg.), Skulptur im 20. Jahrhundert, Figur-Raumkonstruktion-Prozeß, München 1986, S. 7-10
- Sager, Peter*: "Eigentlich sind wir vier", in: ZEITmagazin, 1997, H. 23, S. 20-31
- : Die eiserne Lady der Mode, in: ZEITmagazin, 1997, H. 38, S. 19-22
- : Der ganz normale Horror, in: ZEITmagazin, 1997, H. 47, S. 30-39
- Sans, Jérôme*: Der Nullpunkt der Skulptur, in: Katalog Erwin Wurm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1994, S. 57-63
- Sauerländer, Willibald*: Alterssicherung, Ortssicherung und Individualisierung, in: Hans Belting / Heinrich Dilly / Wolfgang Kemp u.a. (Hrsg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, 3. erweit. Aufl. Berlin 1988, S. 117-145
- : Geschichte der Kunst, Gegenwart der Kritik, hrsg. von Werner Busch, Wolfgang Kemp, Monika Steinhäuser u. Martin Warnke, Köln 1999
- Schampers, Karel*: Robert Gober, in: Katalog Robert Gober, Museum Boymmans van Beuningen Rotterdam 1990, S. 31-33
- Scheer, Thorsten*: Postmoderne als kritisches Konzept, Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960, München 1992
- Schilling, Jürgen*: Aktionskunst, Identität von Kunst und Leben?, Eine Dokumentation, Luzern/ Frankfurt a.M. 1978
- Schmalriede, Manfred*: Das Neue Sehen und die Bauhaus-Fotografie, in: Rainer K. Wick (Hrsg.), Das Neue Sehen, München 1991, S. 33-50
- Schmidt, Hans-Werner*: Andy Warhol "Mao" - Joseph Beuys "Ausfegen", in: Michael Groblewski / Oskar Bätschmann (Hrsg.), Kultfigur und Mythenbildung, Berlin 1993, S. 93-114
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg*: Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente, Reinbek bei Hamburg 1993
- Schmidt-Wulffen, Stephan*: Kunst ohne Publikum, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Köln 1996, S. 185-195
- Schmied, Wieland*: Das Mysterium des Sichtbaren, in: Katalog René Magritte, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1987, S. 13-18
- Schmitz, Norbert*: Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne, Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland, Hölzel, Wölfflin, Kandinsky, Dvorák, Diss. Wuppertal, Alfter 1993

- Schneckenburger, Manfred: *Die direkte Sprach der Realität*, in: Ingo F. Walther (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bd. II, Köln 1998
- Schneede, Marina: Kleider, die der Mode spotten, in: art. Das Kunstmagazin, 1986, H. 10, S. 20-40
- : Gustav Klimt, in: Katalog Anziehungskräfte, Variété de la Mode 1786-1986, Stadtmuseum München 1987, S. 292-294
- : Henry van de Velde, in: Katalog Anziehungskräfte, Variété de la Mode 1786-1986, Stadtmuseum München 1987, S. 580-582
- : Mode in der surrealistischen Kunst, in: Katalog Anziehungskräfte, Variété de la Mode 1786-1986, Stadtmuseum München 1987, S. 365-369
- : Produktionskunst, in: Katalog Anziehungskräfte, Variété de la Mode 1786-1986, Stadtmuseum München 1987, S. 425-430
- : Sonia Delaunay, in: Katalog Anziehungskräfte, Variété de la Mode 1786-1986, Stadtmuseum München 1987, S. 98-100
- Schneede, Uwe M.: Max Ernst, Stuttgart 1972
- Schneider, Angela: Resurrexit oder eine Tour D' Horizon zu den Neueren erkennen, in: Katalog Anselm Kiefer, Nationalgalerie Berlin 1991, S. 115-121
- Schneider, Christa: Cindy Sherman, History Portraits, Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei, München 1995
- Schneider, Norbert: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, Stuttgart 1996
- Schnell, Werner: Rodin zwischen Innovationssetzung und Publikumserwartung - Studie zum Konflikt von Künstler und Publikum (1977), in: Rainer K. Wick / Astrid Wick-Kmoch (Hrsg.), *Kunstsoziologie, Bildende Kunst und Gesellschaft*, Köln 1979, S. 314-334
- Schnierer, Thomas: Modewandel und Gesellschaft, Die Dynamik von "in" und "out", Diss. LMU München, Opladen 1995
- Schönberger, Arno: Vorwort, in: Hugh Honour / John Fleming: *Lexikon Antiquitäten und Kunsthandwerk*, München 1984, S. V-X
- Schröder, Johannes Lothar: Marina Abramovic, in: *Kunstforum International*, 1995/ 1996, Bd. 132, S. 406-407
- : Identität, Überschreitung, Verwandlung, Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern, Münster 1990
- Schuppisser, Peter W.: Das Modezentrum Paris, in: René König / Peter . Schuppisser (Hrsg.), *Die Mode in der menschlichen Gesellschaft*, ürich 1961, S. 269-360
- Schwander, Martin / Vischer, Theodora: "Malerplastiker"- "Bildhauer-plastiker", Aspekte der achtziger Jahre, in: Katalog Skulptur im 20. Jahrhundert, Basel 1984, S. 197-216
- Schwarz, Arturo (Hrsg.): *Die Surrealisten*, Katalog Kunsthalle Frankfurt a.M. 1989
- : Das surrealistische Liebeskonzept, in: ders. (Hrsg.), *Die Surrealisten*, Katalog Kunsthalle Frankfurt a.M. 1989, S. 41-74

- Schweiger*, Werner J.: Wiener Werkstätte, Kunst und Handwerk, 1903-1932, Wien 1982
- : Meisterwerke der Wiener Werkstätte, Kunst und Handwerk, Wien 1990
- Sembach*, Klaus-Jürgen / Schulte, Birgit (Hrsg.): Henry van de Velde, Ein europäischer Künstler seiner Zeit, Köln 1992
- Shadowa*, Larissa Alexgewna (Hrsg.): Tatlin, Weingarten 1987
- Shattuck*, Roger: Zielstrebig und doch verwirrt im Niemandsland, in: Katalog Man Ray 1890-1976, Sein Gesamtwerk, National Museum of American Art, Schaffhausen 1989, S. 311-333
- Short*, Robert: Dada und Surrealismus, Stuttgart/ Zürich 1984
- Siem*, Wiebke: artist page von Wiebke Siem, in: artist. Kunstmagazin, 1996, H. 29, S. 34
- Siem*, Wiebke: Interview Verf. - Wiebke Siem, Berlin 1996
- Simmel*, Georg: Zur Psychologie der Mode (1895) in: Heinz-Jürgen Dahme / Otthein Rammstedt (Hrsg.), Georg Simmel, Schriften zur Soziologie, Eine Auswahl, Frankfurt a.M. 1983, S. 131-139
- : Philosophie der Mode (1905) in: Michael Behr / Volkhard Krech / Gert Schmidt (Hrsg.), Georg Simmel Philosophie der Mode, Die Religion, Kant und Goethe, Schopenhauer und Nietzsche, Frankfurt a.M. 1995, S. 9-37
- Smolik*, Noemi: Avantgarde contra Revolution, in: Weiss, Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert, 1993, S. 19-22
- : Maske, ein Ort des Subversiven, in: Katalog Jürgen Klauke/ Cindy Sherman, Sammlung Goltz München 1994, S. 72-75
- Sommer*, Carlo Michael / Wind, Thomas: Mode - Die Hülle des Ich, Weinheim/ Basel 1988
- Spiegel*, Andreas: Die gedehnte Skulptur: $E=m \cdot c^2$, in: Katalog Erwin Wurm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1994, S. 71-78
- : Die entblößte Immaterialität oder: Sprachkritik im Netzbikini, in: Katalog Nitsch - Kowanz - Grubinger: Drei Künstlergenerationen aus Österreich, Berlin 1995, S. 26-28
- Stachelhaus*, Joseph: Joseph Beuys, Düsseldorf 1987
- Stamm*, Brigitte: Das Reformkleid in Deutschland, Diss. Berlin 1976
- Stange*, Raimar: Raimar Stange über Christine & Irene Hohenbüchler, in: artist. Kunstmagazin, 1996, H. 4, S. 22-25
- Stauffer*, Serge: Marcel Duchamp, Ready-made!, Zürich 1973
- : Marcel Duchamp, Die Schriften, Zürich 1981
- Steele*, Valerie: Fetisch, Mode, Sex und Macht, Berlin 1996
- Steiner*, Barbara: Das Wagnis der Öffentlichkeit, in: Katalog Christine und Irene Hohenbüchler: Berlin, Haus Lange Krefeld 1995, S. 19-31
- Steinert*, Otto: Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie (1955), in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie III, 1945-1980, München 1983, S. 84-90
- Stern*, Radu: Gegen den Strich, Künstler und Kleider 1900-1940, in: Katalog Gegen den Strich, Künstler und Kleider 1900-1940, Lausanne/ Zürich 1992, S. 8-56

- Stern*, Radu: Nicht zum Neuen, nicht zum Alten, sondern hin zum Notwendigen, Tatlin und die Frage der Kleidung, in: Katalog Künstler ziehen an, Avantgarde-Mode in Europa 1910-1939, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 1998, S. 54-56
- Stooss*, Toni / *Doswald*, Christoph (Hrsg.): Gustav Klimt, Stuttgart 1992
- Strauss*, Thomas: Plastiken der anonymen Erfahrung, in: Katalog Christiane Möbus, Plastiken, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1980/ 1981, S.7-9
- Strizenova*, T. / *Alpatova*, I.: Textilien, in: Vladimir Tolstoj (Hrsg.), Kunst und Handwerk in der Sowjetunion 1917-1937, München 1990, S. 221-251
- Strizenova*, T.: Die Konfektion, in: Vladimir Tolstoj (Hrsg.), Kunst und Kunsthandwerk in der Sowjetunion 1917-1937, München 1990, S. 263-298
- Swenson*, G. R: "What is Pop Art?" Teil 1, in: Artnews, LXII, 1963
- Szczesny*, Stefan: Interview Verf. - Stefan Szczesny, Köln 1996
- Sztulman*, Paul: Christine & Irene Hohenbüchler, in: Katalog Documenta X, Kurzführer, Kassel 1997, S. 102
- : Christine Hill, in: Katalog Documenta X, Kurzführer, Kassel 1997, S. 98-99
- Tannert*, Christoph: Wachter Geist, Williges Fleisch, in: Lutz Teutloff (Hrsg.), Das Äusserste Innerst, Micha Brendel, Zwei Serien, Bielefeld 1991, S. 5-7
- Tanriverdi*, Julide: Wenn Kleider zu Kunst werden-Versace-Ausstellung in New York, in Welt am Sonntag, 30. November 1997, Nr. 48, S. 30
- Tausk*, Petr: Geschichte der Fotografie, Köln 1977
- Taylor*, Brandon: Kunst heute, Köln 1995
- Teich*, Gudrun: Interview Verf. - Gudrun Teich, Düsseldorf 1996
- Tetart-Vittu*, Françoise: Illustrationen, in: Katalog Anziehungskräfte, Variété de la mode, Stadtmuseum München 1987, S. 233-240
- Teutloff*, Lutz (Hrsg.): Das Äusserste Innerst, Micha Brendel, Zwei Serien, Bielefeld 1991
- Thiel*, Erika: Künstler und Mode, Berlin 1979
- : Die Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, 6. verbesserte und erweit. Aufl. Berlin 1997
- Thomas*, Karin, Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, 8. erweit. und überarb. Aufl. Köln 1988
- Thönnissen*, Karin: Bauhaus-Tracht-Mythos oder Realität, in: Künstler ziehen an, Dortmund 1998, S. 78-83
- Tietenberg*, Annette: Wovon das Wollknäuel erzählte, wenn es könnte, in: FAZ, 15.April 1995
- Tillmans*, Wolfgang: Ich bin dein Spiegel, in: ZEITmagazin, 1997, H.6, S. 19
- Tolstoj*, Vladimir (Hrsg.): Kunst und Kunsthandwerk in der Sowjetunion 1917-1937, München 1990
- Torcelli*, Nicoletta: Video, Kunst, Zeit, Weimar 1996
- Torczyner*, Harry: René Magritte: Zeichen und Bilder, Köln 1977

- Trier*, Eduard: Plastik, in: G. C. Argan (Hrsg.), Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, Berlin 1985, S. 289-293
- Trockel*, Rosemarie, in: Endlich ahnen, nicht nur wissen, Ein Gespräch mit Doris von Drateln, in: Kunstforum international, 1988, Bd. 93, S. 210-217
- Trockel*, Rosemarie: Fragebogen der Autorin, 1996
- Ulrichs*, Timm: Wie im Schlafe: Christiane Möbus, in: Katalog Christiane Möbus, Plastiken, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 1980/ 1981, S. 17-21
- Ursprung*, Philip: Die Wiener Secession, in: Toni Stooss / Christoph Doswald (Hrsg.), Gustav Klimt, Stuttgart 1992, S. 322
- van de Velde*, Henry: Die künstlerische Hebung der Frauentracht, Krefeld 1900, hier in: Katalog Gegen den Strich, Kleider von Künstlern 1900-1940 Lausanne/ Zürich 1992, S. 90-100
- : Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung in: Deutsche Kunst und Dekoration, V. 8 Mai 1902, hier in: Katalog Gegen den Strich, Kleider von Künstlern 1900-1940, Lausanne/ Zürich 1992, S. 102-107
- Varnedore*, Kirk: Wien 1900, Kunst Architektur und Design, Köln 1983
- Vasari*, Giorgio: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, dt. Ausg. von Ludwig Schorn und Ernst Förster, hrsg. von Julian Kliemann, Bd. I-VI, Worms 1983
- Vermorel*, Fred: Fashion and Perversity. A Life of Vivienne Westwood and the Sixties Laid Bare, London 1996
- Vischer*, Theodora: Joseph Beuys, Die Einheit des Werks, Zeichnungen, Aktionen, Plastische Arbeiten, Soziale Skulptur, Köln 1991
- Völker*, Angela: Wiener Mode und Modephotographie: Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte, 1911-1932, München/ Paris 1984
- : Kleiderkunst und Reformmode im Wien der Jahrhundertwende, in: Alfred Pfabigan (Hrsg.), Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 142-155
- : Ist die Zukunft ein Ziel?, in: Peter Noever (Hrsg.), Alexander R. Rodtschenko, Warwara Stepanowa, Die Zukunft ist unser einziges Ziel, München 1991, S. 23-31
- von Boehn*, Max, Die Mode, Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock, Bd. 1 und 2, bearb. v. Ingrid Loschek, 3. überarb. Aufl. München 1986
- von Drathen*, Doris: Über Marina Abramovic, Kunst als Überwindung von Kunst, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1992, S. 3-11
- von Graevenitz* Antje: Warhols Tausch der Identitäten, in: Michael Groblewski / Oskar Bätschmann (Hrsg.), Kultfigur und Mythenbildung, Berlin 1993, S. 69-91
- Vowinckel*, Andreas / *Weiss*, Evelyn (Hrsg.): Jürgen Klauke, Eine Ewigkeit ein Lächeln, Arbeiten 1970-1986, Katalog, Köln 1986
- Vowinckel*, Andreas: Surrealismus und Kunst 1919 bis 1925, Hildesheim 1989
- Wagner*, Monika (Hrsg.): Moderne Kunst, Bd. 2, Hamburg 1991

- Waidenschlager*, Christiane: Schrittmacher des sozialen Wandels, in: Thomas Böhm u.a. (Hrsg.), *Die zweite Haut*, Berlin 1987, S. 8-17
- Waldberg*, Patrick: *Der Surrealismus*, 5. Aufl. Köln 1981
- Waldman*, Diane: *Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute*, Köln 1993
- Walther*, Ingo F. (Hrsg.): *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bd. II, Köln 1998
- Warnke*, Martin: *Hofkünstler, Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 2. überarb. Aufl. Köln 1996
- : *Geschichte der deutschen Kunst, Spätmittelalter und frühe Neuzeit, 1400-1750*, München 1999
- Wäspen*, Roland: Pullover als plastischer Prozeß, in: Katalog Erwin Wurm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1994, S. 35-40
- Watney*, Simon, in: Burkhard Riemenschneider (Hrsg.), *Wolfgang Tillmans*, Köln 1995, o.Pag.
- Weber*, Klaus: "Der Dämon der Linie", Frühe Arbeiten von Henry van de Velde zwischen Bild und Ornament, in: Klaus-Jürgen Sembach / Birgit Schulte (Hrsg.), *Henry van de Velde, Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Köln 1992, S. 118f.
- Wechsler*, Max: Blinky Palermo oder die Entgrenzung in der Beschränkung, in: Katalog Blinky Palermo, Museum der bildenen Künste Leipzig 1993, S. 15-20
- Weibel*, Peter: Vom Ikon zum Logo, in: Katalog Rosemarie Trockel, hrsg. v. Wilfried Dickhoff, Kunsthalle Basel, 1988, S. 36-61
- : Ära der Absenz, in: Ulrike Lehmann / Peter Weibel (Hrsg.), *Ästhetik der Absenz, Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, München/Berlin 1994, S. 10-26
- Weiss*, Evelyn: Ikonographische Aspekte im Gesamtwerk, in: Andreas Vowinckel/ Evelyn Weiss (Hrsg.), Jürgen Klauke, *Eine Ewigkeit ein Lächeln, Arbeiten 1970-1986*, Katalog, Köln 1986, S. 9-15
- : *Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert, Die Sammlung Ludwig*, München 1993
- : *Ein Jahrhundert russischer Kunst, Die Sammlung Ludwig*, in: Evelyn Weiss (Hrsg.), *Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert, Die Sammlung Ludwig*, München 1993, S. 9-17
- Wenn Künstler ihren Bildern Beine machen*, Eine Aktion der Zeitschrift *Der Stern*, 1984, H. 26, 1984, S. 20-38
- Wescher*, Herta: *Die Geschichte der Collage*, Köln 1980
- Westfelling*, Uwe: *Zeichnen in der Renaissance, Entwicklung, Techniken, Form und , Köln 1993*
- Westwood*, Vivienne in: *Fred Vermorel: Fashion and Perversity. A Life of Vivienne Westwood and the Sixties Laid Bare*, London 1996, S. 59
- White*, Palmer: *Elsa Schiaparelli, Empress of Paris Fashion*, London 1986
- Wichmann*, Hans: *Industrial Design, Unikate, Serienerzeugnisse, Die Neue Sammlung , Ein neuer Museumstyp des 20. Jahrhunderts*, München 1985
- Wick*, Rainer K.: *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis, Happening, Fluxus, Aktionen, Diss.*, Köln 1975

- : Das Museumspublikum als Teil des Kunstpublikums (1978), in: Rainer K. Wick / Astrid Wick-Kmoch (Hrsg.), *Kunstsoziologie, Bildende Kunst und Gesellschaft*, Köln 1979, S. 259-276
- / *Wick-Kmoch, Astrid* (Hrsg.): *Kunstsoziologie, Bildende Kunst und Gesellschaft*, Köln 1979
- : Das Neue Sehen, Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie, München 1991
- : Mythos Bauhaus-Fotografie, in: Rainer K. Wick (Hrsg.), *Das Neue Sehen, Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991, S. 9-32
- : *Fotografie und ästhetische Erziehung*, München 1992
- : *Bauhaus-Pädagogik*, 4. erw. Aufl. Köln 1994
- : Von der Utopie zur Realität, Das frühe Bauhaus 1919-1923, in: Rainer K. Wick (Hrsg.), *Bauhaus, Die Frühen Jahre, Kontext, Schriftenreihe für Kunst, Kunsterziehung und Kunstpädagogik an der Bergischen Universität Gesamthochschule Wuppertal*, Bd. 1, 1996. S. 8-19
- : *Bauhaus, Die Frühen Jahre, Kontext, Schriftenreihe für Kunst, Kunsterziehung und Kunstpädagogik an der Bergischen Universität Gesamthochschule Wuppertal*, Bd. 1, 1996
- : Im Rückspiegel, Vorbemerkungen zum historischen Verhältnis von Kunst und Design, in: *Katalog Global Fun, Kunst und Design von Mondrian, Gehry, Versace and Friends*, hrsg. von Susanna Anna, Städtisches Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen 1999, S. 11-47
- Wilson, Elisabeth*: *In Träume gehüllt, Mode und Modernität*, Hamburg 1989
- Winckelmann, Johann Joachim*: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart 1977
- Wingler, Hans M.* (Hrsg.): *Das Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin, Wiesbaden* 1962
- Wittkower, Rudolf und Margot*: *Künstler, Außenseiter der Gesellschaft*, 2. dt. Ausgabe, Stuttgart 1989
- Wortmann-Weltge, Sigrid*: *Bauhaus-Textilien, Kunst und Künstlerinnen der Webwerkstatt*, Schaffhausen 1993
- Wurm, Erwin*: Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist, März 1996, in: *Katalog Erwin Wurm, Galerie Krinzinger Wien* 1996, S. 3-12
- Wyss, Beat* (Hrsg.): *Bildfälle, Die Moderne im Zwielficht*, Zürich/ München 1990
- : Die Welt als T-Shirt, *Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*, Köln 1997
- Zdenek, Felix*: *Der Reichtum des Elementaren*, in: *Skulptur im 20. Jahrhundert*, Basel 1984, S. 185-194
- : *Arte Povera 1971 und 20 Jahre danach*, Köln 1991
- : *Das Jahrhundert des Multiple, Von Duchamp bis zur Gegenwart*, Katalog Deichtorhallen Hamburg 1994
- / *Schwander Martin* (Hrsg.): *Cindy Sherman, Photoarbeiten 1975-1995*, München 1995, S. 27-37

- Zijlmans*, Kitty: Kunstgeschichte der modernen Kunst: Periodisierung oder Codierung?, in: Henk de Berg / Matthias Prangel (Hrsg.), Kommunikation und Differenz, Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft, Opladen 1993, S. 53-68
- Zweite*, Armin: "Eigentlich habe ich alles nur von oben bis unten beschüttet und besudelt.", in: Katalog Nitsch, Das bildnerische Werk, Museum Moderner Kunst Wien/ Städtische Galerie im Lenbachhaus München (Hrsg.), Salzburg/ Wien 1988, S. 5-24
- : Joseph Beuys, Natur, Materie, Form, München/ Paris/ London 1991
- : Palazzo Regale, Die letzte Arbeit von Joseph Beuys, in: Katalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): Joseph Beuys, Palazzo Regale, Berlin/ Düsseldorf 1992, S. 6-64

Quellverzeichnis Abbildungen

Abbildungen			
1	Jacques Louis David 1748-1825	Entwurf für eine Nationaltracht des französischen Bürgers, 1793	Musée de Versailles
2	Henry van de Velde 1863-1957	Teekleid, ausgeführt v. Maria van de Velde, um 1899	
3	Giacomo Balla 1871-1958	Futuristischer Anzug, um 1930,	Slg. Missoni, Varese
4	Wladimir Tatlin 1885-1953	Fotomontage zum Programm, neue Lebensform, 1924,	Zentr. Staatl. Archiv f. Lit. u. Kunst, Moskau
5	Sonia Delaunay 1885-1979	Entwürfe für Kleider, 1924-25	Schablonendruck, Mus. f. Gestaltung Graph. Slg, Zürich
6	René Magritte 1898-1967	Le Chef d'Oeuvre ou Les Mysterès de l'Horizon, (Das Meisterwerk oder Die Mysterien des Horizonts) Öl/L, 49,5 x 65 cm	Slg. Arnold Weissberger, New York
7	Salvador Dali 1904-1989	Veston aphrodisiaque, Aphrodisische Smoking-weste	1936, zerstört
8	Claes Oldenburg	Lingerie Counter (Wäsche-Auslage), 1962, Nessel Tuch u. grobe Leinwand in Gips getränkt mit Emaille bemalt, H 210cm	Budapest Ungar. Ludwig-Museum
9	Gianni Versace	"Marilyn"-Kleid	Frühjahr/Sommer 1991
10	Thomas Gainsborough 1727-1788	Bildnis der Königin Charlotte von England, Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz um 1781, Öl/L, 238,0 x 186,0 cm	Staatl. Mus. Schwerin
11	Gustav Klimt 1862-1918	Bildnis Emilie Flöge, 1902, Öl/L, 181 x 84 cm	Österreichisches Museum Wien
12	Sigmar Polke *1941	Socken, 1963, Lack/Leinwand 80 x 75 cm,	Städt. Gal. im Lenbachhaus, München
13	Jim Dine *1935	Roter Bademantel, 1969, Farblithographie, 135x96,8 cm	Berlin, Kupferstichkabinett, SMPK
14	Man Ray	Le violon d'Ingres, 1924/50, späterer Gelatinisilberabzug, 22,7 x 15,7 cm	Privatsammlung Köln
15	Jürgen Klauke *1943	(Detail) Heimspiel, 8teilig, je 260 x 160 cm, aus dem Werkkomplex Sonntagsneurosen	
16	Cindy Sherman *1954	Untitled # 122, 1983, Farbfotogr., 89,5 x 54cm, Aufl. 18 Expl.,	The Eli und Edythe L. Broad Coll., L.A.
17	Cindy Sherman	Untitled # 193, 1989, 124 x 106,5 cm	
18	Cindy Sherman	Untitled # 168, 1987, Farbfotogr., 215,9 x 152,4 cm, Aufl. 6 Expl.	The Eli Broad Family Coll., Santa

- | | | | |
|----|-----------------------------|---|--------------------------------------|
| 19 | Yoko Ono
*1933 | Cut Piece, Performance in der
Yamaichi Konzerth., Kyoto, Japan
1964 | |
| 20 | Joseph Beuys
1921-1986 | La rivoluzione siamo Noi, 1972,
Lichtdruck auf Polyesterfolie | Edition Staeck,
Heidelberg |
| 21 | Joseph Beuys | Filzanzug, 1970 | |
| 22 | Eva & Adele | Eva & Adele | |
| 23 | Hans-Peter Adamski
*1947 | Fischkleid, Eine Aktion der Zeitschr.
STERN, 1984 | |
| 24 | Micha Brendel
*1959 | Entwurf für einen Hautharnisch,
1996, Haut | |
| 25 | Rosemarie Trockel
*1952 | Balakovas, 1986, Gestrickte Mütze
in Kartonbox, 2 Versionen | Privatbesitz |
| 26 | Erwin Wurm
*1954 | O.T., 1994, Gelber Pullover 2 Nägel
Pullover 53 x 38,8 cm | |
| 27 | Andreas Exner
*1962 | Brauner Faltenrock, 1993 | |
| 28 | Wiebke Siem
*1954 | Kleider, 1. Werkgruppe 1989 -1993,
Jersey, Baumwolle, Vliesstoff,
Schaumgummi 105 x 65 x 12, 137 x
37 x 12 | , |
| 29 | Wiebke Siem | Kleider, 2. Werkgruppe 1991-1994,
Drahtgewebe, Vliesstoff, Jersey, 85 x
66 x 42 cm | |
| 30 | Hohenbüchlers
*1964 | Blauer Schrank, Holz, Lasur, Glas,
Textilien, 1995, | Courtesy Galerie
Barbara Weiss |
| 31 | Gudrun Teich
*1962 | Videoprojektion In Schale geworfen | Pixls Ausstellung
Düsseldorf 1997 |

Abbildungen



Abb. 1
Jacques Louis David, 1748-1825
Entwurf für eine Nationaltracht des französischen Bürgers, 1793
Musée de Versailles



Abb. 2
Henry van de Velde, 1863-1957
Teekleid, ausgeführt v. Maria van de Velde, um 1899



Abb. 3
Giacomo Balla, 1871-1958
Futuristischer Anzug, um 1930
Slg. Missoni, Varese



Abb. 5
Sonia Delaunay, 1885-1979
Entwürfe für Kleider, 1924-25
Schablonendruck, Museum für Gestaltung Graph. Slg, Zürich

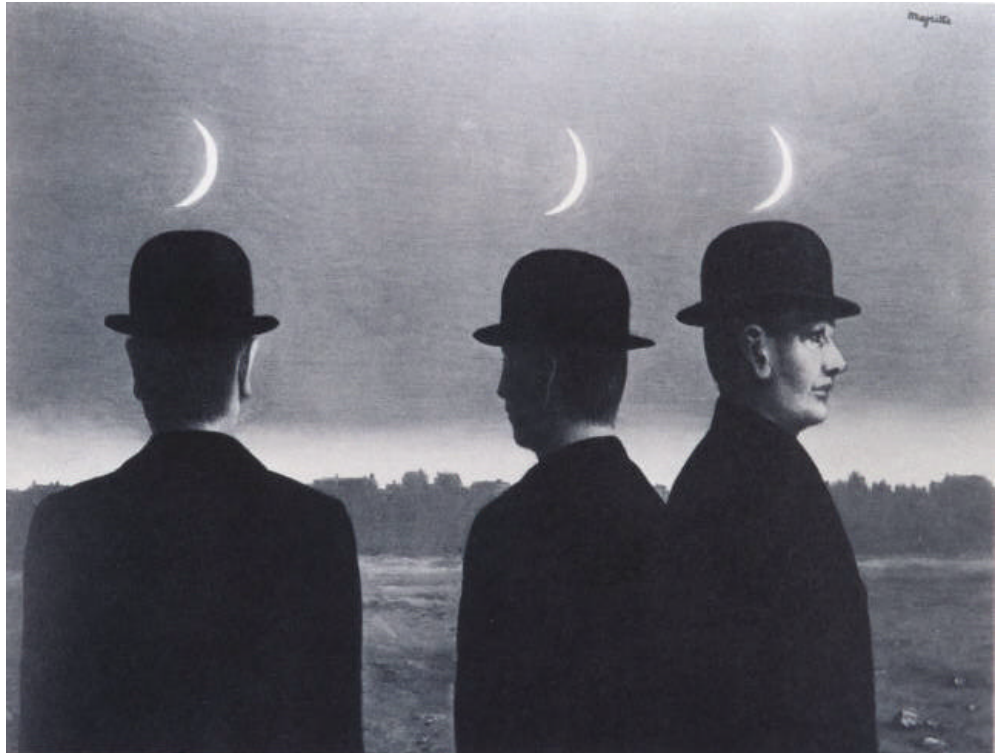


Abb. 6
René Magritte, 1898-1967
Le Chef d'Oeuvre ou Les Mystères de l'Horizon,
(Das Meisterwerk oder Die Mysterien des Horizonts) Öl/L, 49,5 x 65 cm
Slg. Arnold Weissberger, New York



Abb. 7
Salvador Dalí, 1904-1989
Veston aphrodisiaque, Aphrodisische Smoking-weste
1936, zerstört



Abb. 8

Claes Oldenburg

Lingerie Counter (Wäsche-Auslage), 1962, Nesseltuch u. grobe Leinwand in Gips
getränkt mit Emaille bemalt, H 210cm

Budapest Ungar. Ludwig-Museum

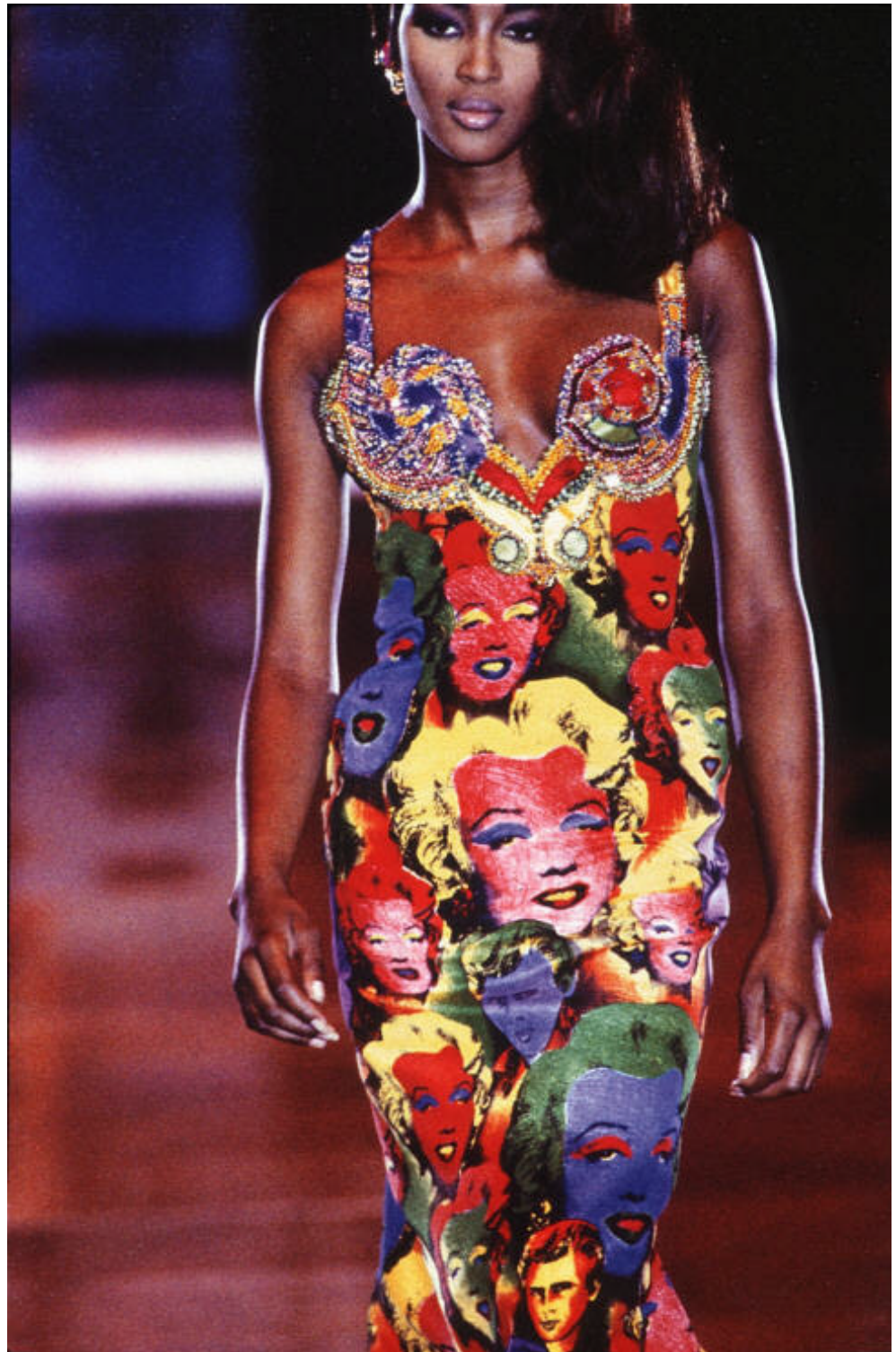


Abb. 9
Gianni Versace
"Marilyn"-Kleid
Frühjahr/Sommer 1991



Abb. 10
Thomas Gainsborough, 1727-1788
Bildnis der Königin Charlotte von England,
Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz um 1781, Öl/L, 238,0 x 186,0 cm
Staatl. Mus. Schwerin



Abb. 11
Gustav Klimt, 1862-1918
Bildnis Emilie Flöge, 1902, Öl/L, 181 x 84 cm
Österreichisches Museum Wien



Abb. 12
Sigmar Polke, *1941
Socken, 1963, Lack/Leinwand, 80 x 75 cm
Städt. Gal. im Lenbachhaus, München



Abb. 13
Jim Dine, *1935
Roter Bademantel, 1969, Farblithographie, 135x96,8 cm
Berlin, Kupferstichkabinett, SMPK



Abb. 14
Man Ray
Le violon d'Ingres, 1924/50, späterer Gelatinisilberabzug, 22,7 x 15,7 cm
Privatsammlung Köln



Abb. 15
Jürgen Klauke, *1943
(Detail) Heimspiel, 8teilig, je 260 x 160 cm,
aus dem Werkkomplex Sonntagsneurosen



Abb. 16
Cindy Sherman, *1954
Untitled # 122, 1983, Farbfotogr., 89,5 x 54cm, Aufl. 18 Expl.,
The Eli und Edythe L. Broad Coll., L.A.



Abb. 17
Cindy Sherman, *1954
Untitled # 193, 1989, 124 x 106,5 cm



Abb. 18
Cindy Sherman, *1954
Untitled # 168, 1987, Farbfotogr., 215,9 x 152,4 cm, Aufl. 6 Expl.
The Eli Broad Family Coll., Santa Monica



Abb. 19
Yoko Ono, *1933
Cut Piece, Performance in der Yamaichi Konzerthalle, Kyoto, Japan 1964



Abb. 20
Joseph Beuys, 1921-1986
La rivoluzione siamo Noi, 1972, Lichtdruck auf Polyesterfolie
Edition Staack, Heidelberg



Abb. 21
Joseph Beuys, 1921-1986
Filanzug, 1970



Abb. 22
Eva & Adele
Eva & Adele



Abb. 23
Hans-Peter Adamski, *1947
Fischkleid, Eine Aktion der Zeitschr. STERN, 1984



Abb. 24
Micha Brendel, *1959
Entwurf für einen Hautharnisch, 1996, Haut



Abb. 25
Rosemarie Trockel, *1952
Balaklavas, 1986, Gestrickte Mütze in Kartonbox, 2 Versionen
Privatbesitz



Abb. 26
Erwin Wurm, *1954
O.T., 1994, Gelber Pullover, 2 Nägel, Pullover 53 x 38,8 cm



Abb. 27
Andreas Exner, *1962
Brauner Faltenrock, 1993



Abb. 28

Wiebke Siem, *1954

Kleider, 1. Werkgruppe 1989 -1993, Jersey, Baumwolle, Vliesstoff, Schaumgummi
105 x 65 x 12, 137 x 37 x 12



Abb. 29

Wiebke Siem, *1954

Kleider, 2. Werkgruppe 1991-1994, Drahtgewebe, Vliesstoff, Jersey,
85 x 66 x 42 cm



Abb. 30
Hohenbüchlers, *1964
Blauer Schrank, Holz, Lasur, Glas, Textilien, 1995,
Courtesy Galerie, Barbara Weiss



Abb. 31
Gudrun Teich, *1962
Videoprojektion, In Schale geworfen
Pixls Ausstellung Düsseldorf 1997