

KUNST UND MODE

Beeinflussung, Inspiration und Kooperation vice versa

Master-Thesis Arbeit

Universitätslehrgang „ECM – Exhibition and Cultural Communication Management“

Universität für angewandte Kunst Wien

Institut für Kunst und Kulturwissenschaften – Kunstpädagogik

Eingereicht von: *Michaela Ziesel*

Wien, Juni 2004

Begutachter: *Mag. Andreas Bergbauer (Universitätsassistent), Claudia Ehgartner (ECM, Institut für Kunst und Kulturwissenschaften – Kunstpädagogik, Universität für angewandte Kunst)*

2426
MAS 20

Inhalt

Vorwort	3
Von den Kinderschuhen in die High-Heels	7
Sprachtalent	16
Die Nähe des Körpers	18
Gender	20
Gefühlschaos	22
(ab)normal	24
untragbar	26
Rollenspiel	28
Oberflächen	30
Chic Clicks	32
Konzeptstruktur	37
Epilog	40
Abstract	41
Bibliografie	42
Bildquellen	46

Vorwort

„If you don't find inspiration in everything, look again.“ Mit diesem Zitat des Modedesigners Paul Smith möchte ich meine Einleitung eröffnen, denn es hat mich inspiriert, dieser magischen Aussage nachzugehen. Es ist der Innbegriff von allem, was mit Kreativität zu tun hat und es könnte der Schlüssel für jede neue Idee sein. Eine Inspirationsquelle zu haben, war seit jeher Grundstein für kreatives Schaffen. Künstler und Modeschöpfer wurden und werden verehrt und ihre Werke und Arbeiten hochgehandelt. Sie ließen und lassen sich inspirieren und wir profitierten davon. Unser Leben wird bereichert und unser Alltag beflügelt. Das ist sehr angenehm und entspannend. Umgekehrt kann es aber für den Schaffenden selbst große Anstrengung bedeuten, denn er überlegt sich sehr genau, wie und womit er inspiriert. Er schöpft aus dem Materialfundus vergangener Zeiten und verleiht „Altbewährtem“ seinen persönlichen Stil und so entsteht in der überraschenden Kombination des schon Dagewesenen etwas wunderbares Neues. Dieser Kreislauf existiert seit Menschengedenken und mit jeder neuen Idee, jedem Fortschritt der Technik, jeder Neuentdeckung und jedem Experiment wird wiederum neues Terrain betreten und die Entwicklung geht immer weiter in Richtung Inspiration.

So verschieden wie die Geschmäcker der Menschen sind, so gegensätzlich sind auch die Dinge, die diesem Prozess entspringen und dennoch ist für jeden etwas dabei. Schließlich war es ursprünglich ein überschaubares Ganzes. Ich bin der Meinung, dass diesem kreativen Prozess keine Grenzen gesetzt sind und dass man die Chance nutzen sollte, sich inspirieren zu lassen. Es entstehen großartige Dinge, von denen wir nur profitieren. Leben und leben lassen. Jeder Idee ihren Schöpfer. Und wenn sich dann zwei begnadete Könnern, wie *Kunst und Mode*, zusammentun, dann kann das nur heißen, gegen diese Hochzeit gibt es nichts einzuwenden. Jemand, der die schlechte Eigenschaft von Neid besitzt, könnte diese Liaison allerdings ein Dorn im Auge sein. Aber die Antwort auf die Frage, die daraus entstehen mag, wer zuerst da war und wer den Anspruch auf den höheren Stellenwert hat, ist sehr leicht: *Kunst und Mode* sind Verwandte, um nicht zu sagen verwandte Seelen. Und sie wollen beide nur das eine: Inspirieren. Sei es nun Geist, Gemüt oder Körper. Beide haben die Gabe, uns durch ihr Werk

zu berühren und Emotionen auszulösen. Das können positive oder negative sein. Um den Kreis zu schließen möchte ich nochmals auf das Zitat von Paul Smith zurückkommen. Inspiration finden wir in allem. Wir müssen nur manchmal öfter hinsehen.

Die wohl Aufsehen erregendste, prägnanteste und begehrteste Kooperation in der Modewelt des 21. Jahrhunderts war die des japanischen Künstlers Takashi Murakami mit dem Modedesigner Marc Jacobs. Aus dieser Liaison entstand im Frühjahr 2003 eine Taschenkollektion für den Modekonzern Louis Vuitton, die mittlerweile Höchstpreise in Internetauktionen erzielt. Es waren limitierte Sammlerobjekte und jeder wollte sie haben. Die Wartelisten für eines der edlen Stücke waren endlos. Ähnlich wie in der Kunst gibt es auch in der Mode Kenner und Liebhaber, die ihre Kollektionen durch rare oder besonders wertvolle Stücke ergänzen und vervollständigen. So wie am Kunstmarkt Auktionshäuser wie Sotheby's oder Christie's als Umschlagplätze für die begehrten und seltenen Kunstwerke dienen, werden in der Modewelt Flagshipstores der Moderiesen zu Trendsettern und Wegweisern und das Tor zu Sammelleidenschaften. Luxusartikel gewinnen Distinktion auch über ihren hohen Preis. Wenn dann für diese Markenartikel noch der Anspruch von Kunst erhoben wird, wirkt dies zusätzlich wertsteigernd.

Kunst und Mode ist begehrt. *Kunst und Mode* begehren einander. Dieses Begehren entfacht einen Austausch, der immer und überall stattfindet. Sein Charakter ist das Prinzip des Modischen, des Kommens und Gehens, des leichtfüßigen Wechsels, des Hochjubelns und Vergessens, des inhaltlichen Bruchs mit Tradition bei gleichzeitigem Aufgreifen der Traditionen als bloße Partikel, als frei verfügbare Geruchs-, Stil-, Farb- und Formpartikel. Dieses Prinzip eines dynamischen modernen Umgangs mit Kern und Oberfläche hat zahlreiche Lebensbereiche, hat vielleicht das gesamte gesellschaftliche Leben ergriffen. Die Beeinflussung von *Kunst und Mode* zieht sich wie ein roter Faden durch die vergangenen Jahrzehnte und wird langsam zu einem roten, breiten Strom, der nicht mehr zu übersehen ist und vor allem nicht mehr wegzudenken ist. Die Überschneidung dieser beiden, so wichtigen und ewig präsenten Bereiche inspiriert nicht nur Künstler und Designer an sich, sondern das Zielpublikum wird eine immer breitere Masse. Durch verschiedene Herangehensweisen dieser

Kooperation gelingt es, sehr viele Menschen aus unterschiedlichen Schichten zu berühren, zu begeistern, und schlussendlich in Ausstellungen zu locken.

In meiner Arbeit analysiere ich das gemeinsame Feld von *Kunst und Mode*. Dabei beschränke ich mich auf Ausstellungen, die sich mit *Kunst und Mode* auseinandergesetzt haben. Der Fokus liegt dabei auf den vergangenen zehn Jahren, in denen vermehrt Projekte stattgefunden haben, die dieses Thema behandeln. Ich versuche, die verschiedenen Herangehensweisen der künstlerischen Beiträge herauszufiltern, nach denen die Ausstellungen konzipiert wurden und die Aussage, die dadurch vermittelt wird. Gemeinsamkeiten in den Arbeiten der Künstler und Modedesigner lassen Themenbereiche, wie zum Beispiel Sprache, Körper und Emotionen, entstehen. Eine Einteilung in Kapitel veranschaulicht die unterschiedlichen Aspekte, mit denen auf das Thema *Kunst und Mode* in den Arbeiten eingegangen wurde. Die Überschriften des jeweiligen gemeinsamen Pools, wie etwa *Gefühlschaos*, *untragbar* oder *Oberflächen*, habe ich bewusst spielerisch und, auf den ersten Blick, nicht eindeutig gewählt, um zu demonstrieren, wie sich *Kunst und Mode* oftmals zueinander verhalten. Die Grenzen sind weder klar zu ziehen noch kann man sie klar erkennen. Wiederholt findet in der Arbeit eines Künstlers bzw. Modedesigners eine Überschneidung in mehreren Sparten, wie etwa Skulptur, Sprache und Emotionen, statt, die sich auf verschiedene Weise interpretieren und hinterfragen lassen. Es ist, wie generell im Kunstbereich, dem Rezipienten selbst überlassen, was er darüber denkt. Mein Ziel ist es schlussendlich, gemeinsame Nenner in den künstlerischen Beiträgen zu finden, und diese mittels übersichtlicher Einteilung zu veranschaulichen und zu verdeutlichen, wie oft und vor allem auf welchen Wegen sich *Kunst und Mode* begegnen, kreuzen, beeinflussen und vor allem inspirieren. Eine Gegenüberstellung von *Kunst und Mode* im Kontext der Zusammenarbeit veranschaulicht in ihrer Präsentation weit mehr als nur die gegenseitige Beeinflussung. Jeder einzelne Künstler und Designer ist sich selbst treu geblieben und hat gleichzeitig die Gemeinsamkeiten gesucht und gefunden. *Kunst und Mode* halten sich gegenseitig einen Spiegel vor, in dem jeder für sich strahlen oder nach der Reflexion in der Arbeit des anderen suchen kann. Gegenüberstellung und Zusammenarbeit von Künstlern und Designer schließen einen Kreis, der unendlich viele Fragen über die Zukunft sowohl von Mode als auch von Kunst eröffnet.

Die aktuellste Position hierzu bezieht die Kunsthalle Wien, indem sie dem Künstler Jürgen Teller von Juni bis September eine Ausstellung widmet und damit an den im Jahr 1998 begonnenen Zyklus zum Thema *Kunst und Mode* anknüpft. Diese Gegenwärtigkeit bestätigt mich in der Wahl meines Themas, insbesondere hinsichtlich der Tendenz einer gemeinsamen Zukunft von *Kunst und Mode*.

Ein kurzer Abriss der kulturgeschichtlichen Entwicklung von *Kunst und Mode* dient zum Einstieg in das Thema, soll Neugier wecken und zum Ausdruck bringen, seit wie vielen Jahrhunderten diese Liaison schon Bestand hat. Darauf folgt eine allgemeine Reflexion über Trends und Tendenzen. Ein Fallbeispiel, das an die Kapitel anschliesst, veranschaulicht die Konzeptstruktur einer Ausstellung. Mit einem Zitat von Honoré de Balzac möchte ich abschließend den Inhalt meiner Arbeit bekräftigen: "Ein Narr, wer in der Mode nur die Mode sieht."¹

¹ Bauer, Ute Meta (Hrsg.), *3rd berlin biennial for contemporary art*, Köln 2004, S. 243

Von den Kinderschuhen in die High-Heels

Viele Umbrüche haben sich in der Kunst der vergangenen Jahrhunderte ereignet, wobei die Annäherung zwischen der traditionell auf Dauer angelegten Kunst und der vergänglichen Mode wohl zu den erfolgreichsten gehört. Kunst und Mode sind zwei eigenständige Bereiche, die sich sehr wohl wechselseitig beeinflussen, miteinander kokettieren, sich gegenseitig zitieren, aber keinesfalls isoliert nebeneinander stehen.

Die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Beschäftigung mit Kleidung findet ihren Anfang im 16. Jahrhundert mit dem Aufkommen der italienischen Fürstenhöfe, die sich in gegenseitiger Konkurrenz auch in der Kleidung zu übertreffen suchten. Die Fürsten übertrugen den kreativen Part des Kleidungsentwurfs den Künstlern, die an ihren Höfen zur Ausstellung kamen und ein wesentlich höheres Ansehen genossen als die weitgehend anonym bleibenden Schneider. Hier zeigt sich deutlich die seit dem ausgehenden Mittelalter beginnende und in der Renaissance fortgesetzte Ablösung der freien Kunst vom Kunsthandwerk; eine Entwicklung, die im 19. Jahrhundert in einer vollständigen Trennung von Handwerk und Kunst gipfelte.²

Je mehr Bedeutung die Kleidung bekam, desto mehr versuchte man, den Künstler aufgrund seiner ästhetischen und künstlerischen Kenntnisse für die Mode zu beanspruchen. Zuvor existierte im 12. Jahrhundert ein in der Gesellschaft niedrig angesehenes Schneiderhandwerk, das allein ausführenden Charakter besaß. Auch gab es keine allgemeingültige Mode. Stattdessen hatte jeder die Möglichkeit, seine eigene individuelle Kleidung zu kreieren. Diese neue Individualität stand im Zusammenhang mit der Auflösung mittelalterlicher Lebensformen, die den Menschen in das ganze Weltgeschehen eingebunden hatten.³ Neben dem Adel trat mit der Französischen Revolution nun auch das Bürgertum als modischer Auftraggeber hervor. Dessen Einfluss bekam der Maler Jacques Louis David zu spüren, als seine Entwürfe für eine neue Nationaltracht abgelehnt wurden. Dabei hatte David vor der Revolution mit seinen in der Malerei und in den von ihm inszenierten Festumzügen zur Schau gestellten antiken

² Vgl. Brost, Harald, *Kunst und Mode. Eine Kulturgeschichte vom Altertum bis heute*, Stuttgart 1984

³ Vgl. Boehn, Max von, *Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock*, Bd. 1, München 1986

Gewänder maßgeblich zur Durchsetzung antiker Moden beigetragen, wodurch ihm der Ruf eines Modeschöpfers anhaftete.⁴ War noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts das individuelle Kleiderverhalten von regionalen Schneidern bestimmt, so setzte sich nach der vollständigen Abschaffung der Kleiderordnungen sowie der handwerklichen Zünfte eine Konfektion durch, die die Bedürfnisse eines breiten Bürgertums zwischen 1840 und 1940 deckten. Die Haute Couture wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts durch den Modesalon des englischen Couturiers Charles F. Worth begründet und bestimmte von da an das Modegeschehen.⁵ Die Ausbildung einer eigenen Modebranche hatte zur Folge, dass die Künstler aus ihrer Tätigkeit für den Bekleidungssektor verdrängt wurden.

Erst um 1900 richtete sich das Ansinnen der englischen, deutschen und österreichischen Reformkünstler wieder auf die Bekleidung. Ausgegangen wurde von einer mittelalterlichen Ideologie, die eine neuerliche Zusammenführung von Kunst und Handwerk forcierte, mit dem Ziel, die Gebrauchsgüter der Alltagswelt – im Sinne eines Gesamtkunstwerkes – unter funktionalen und ästhetischen Kriterien zu erneuern. Max Ernst sagte 1911: „Herauszukommen aus den eingefahrenen Bahnen der Kunstwelt, um eine Ästhetik für alle Lebensbereiche zu entwerfen: Dinge für den täglichen Gebrauch, Kleider für den modernen Menschen, dessen Leben von neuen technischen Errungenschaften und großstädtischem Leben geprägt ist.“ Damit bringt er auf den Punkt, was Künstler der frühen Moderne erträumten. Zwar konnten die deutschen Reformer in der Folge eine Museumsausstellung in Krefeld ausrichten, jedoch schaffte es erst der französische Modeschöpfer Paul Poiret, den Reformgedanken so umzusetzen, um „high fashion“ daraus zu machen. Die Modeabteilung der Wiener Werkstätte hingegen konnte zeitweisen Erfolg verbuchen, indem deren Künstler zwischen 1911 und 1924 einen Kompromiss zwischen der in Paris angesagten Haute Couture und ihrer eigenen Reformkleidung gefunden hatten.

Ebenso die nachfolgenden Vertreter der historischen Avantgarden, wie beispielsweise die Futuristen oder der russischen Konstruktivisten waren nicht in der Lage, ihre Vorstellung einen künstlerischen Gesamtkonzeptes, das jeweils auf

⁴ Vgl. Thiel, Erika, *Künstler und Mode*, Berlin 1979

⁵ Vgl. Thiel, Erika, *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 6. Auflage, Berlin 1997

die Alltagskleidung ausgerichtet war, erfolgreich umzusetzen. Der Grund für das Scheitern lag an den mangelnden schneiderhandwerklichen Kenntnissen und den zu hohen Produktionskosten einerseits sowie an der Ignoranz des bestehenden Modegeschmacks andererseits. Durchsetzen konnten sich nur diejenigen, die sich auch den Modemarktgesetzen orientierten.

Nicht zuletzt durch Marcel Duchamps *Ready-mades* war es möglich, ein industriell gefertigtes Produkt seiner ursprünglich vorgesehenen Funktion zu entheben und es selbst als Kunstwerk oder Teil eines Kunstwerks zu deklarieren. Für die Surrealisten, wie beispielsweise Salvador Dalí oder René Magritte, stellte vor allem die Kleidung durch ihre starke Verbundenheit mit dem Körper als Fetisch und Ausdruck von Erotik eine besondere Anziehungskraft dar. Dadurch entstanden Kooperationen mit Modeschöpfern und auch in ihre Arbeiten übernahmen sie die Kleidung sinnbildlich für die Darstellung des Menschen und im speziellen seinen Charakter.

Nach der Zeit der Abstraktion waren es Künstler des Nouveau Réalisme, die Anfang der 60er Jahre auf die Errungenschaften der Surrealisten zurückgriffen und Abfallprodukte sowie Objekte der Warenwelt wie auch vorproduzierte Kleidung für sich entdeckten. Durch ihre bekannten Eigenschaften und mit neuen Sinnzusammenhängen konnte die Kleidung zum Kunstmittel avancieren. In der Folge bedienten sich ihrer auch handlungsorientierte Kunstrichtungen wie etwa Fluxus und Aktionismus. Der Künstler Hermann Nitsch, beispielsweise, stellte seine innerhalb der Aktionen mit Blut und roter Farbe besudelten Kittel oder Ornatshemden in anschließenden Environments aus.

Von der Pop Art wurde schließlich Kleidung im Kontext der Waren- und Modewelt aufgegriffen. Die Begeisterung für bunte die Plastikwelt der Wegwerfgesellschaft war groß. Den Balanceakt zwischen Kunst und Design versinnbildlichen beispielsweise Andy Warhols Schuhzeichnungen und Siebrücke.

Populäre Kunstrichtungen der 70er Jahre, die der Body-Art und der Spurensuche existenzieller Fragestellungen nachgingen, setzen sich seit der letzten Dekade in der zeitgenössischen Kunstströmung fort. So mündet eine breite Bewegung, die ihren Ausgang bei dem Versuch der historischen Avantgarden, eine Einheit von Kunst und Leben herzustellen, findet, gerade auch in die zeitgenössische Bekleidungskunst. Eine der konsequentesten Formen, Kunst und Leben zusammenzufügen, ist in der künstlerischen Selbstdarstellung zu sehen,

indem der Künstler sein eigenes Leben und somit auch seine Kleidung zum Kunstwerk erklärt. Das trifft vor allem auf Joseph Beuys zu, der mit seiner Kleidung ein unverwechselbares und von seiner Person nicht zu trennendes Outfit kreierte oder das Hermaphroditenpaar Eva & Adele, die mit ihrer Kleidung und Aufmachen zur lebenden öffentlichen Skulptur wurden.

Seit den 80er Jahren hat sich in der Kunst das Darstellungsrepertoire mit vorgefertigter Kleidung wesentlich erweitert. Kleidungskunstwerken, die Kleidung als erweiterte Malerei, Mittel zur Skulptur oder in anderen formal-ästhetischen Zusammenhängen einsetzen, stehen Werke gegenüber, die sich vor allem auf den Menschen und seine Körperform beziehen.

Eine relativ junge Art, Kleidung und Mode zum Kunstthema zu machen, stellt die „Kunst als Dienstleistung“ dar, wie sie, zum Beispiel, in Form der *Volksboutique* von Christine Hill auf der *documenta X* vertreten war. Alltagskultur und Kunstpräsentation werden zu einer 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 Kommunikation zwischen den Besuchern beziehungsweise potentiellen Käufern innerhalb der Boutique verweist auf den kunstspezifischen Zusammenhang. Auch die Form eines Ladens beziehungsweise einer Verkaufssituation kann im Kunstkontext auf populäre Vorgänger verweisen. Erstmals verkaufte Claes Oldenburg 1961 in seinem *Store* Kleidernachbildungen aus Pappmaché, und 1971 eröffneten der Künstler Malcolm McLaren und die Modeschöpferin Vivienne Westwood in der Londoner Kings Road ihre Boutique *SEX*, die als Kunst- und Modeprojekt inszeniert wurde. Die Künstler schaffen eine Situation, die dem potentiellen Betrachter bekannt ist, um damit einen angemessenen Kommunikationsraum entstehen zu lassen. Ein Laden, in dem Kleidung verkauft wird, richtet sich nicht vorrangig an einen Kunstrezipienten, sondern primär an einen Konsumenten. Hier wird die Distanz, die sich zwischen Werk und Betrachter im Museum aufbaut, aufgelöst, und der Betrachter fühlt sich als potentieller Kunde dem Künstler als Verkäufer gleichberechtigt. Hierzu das möglicherweise zutreffende Zitat von Stefan Germer

zu Kleidung in der Kunst: „Die Codes der Modewelt verleihen den Kunstwerken den Anschein von Zugänglichkeit und Relevanz.“⁶

Nun stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis Kunst und Mode zueinander stehen. Oftmals entsteht der Eindruck, dass sich die Grenzen der beiden Bereiche in Auflösung befinden. Vor allem Statements zu Mode werden gerne in den Kontext der Kunst gesetzt. In der Vergangenheit attestierte man der Mode eine Hinwendung zur Kunst, während umgekehrt der Kunst eher ein ablehnendes Verhältnis gegenüber dem Modegeschehen nachgesagt wurde. Die Kunst schritt vermeintlich voraus, die Mode hinterher, um sich mit den von der Kunst bereitgestellten Möglichkeiten des formalen Ausdrucks zu schmücken. Das Verhältnis gestaltet sich wie jenes zwischen Hase und Igel in dem überlieferten Märchen: Der Igel war immer schon da, wenn der Hase atemlos das Ziel erreichte. Etliche historische Belege zur Beziehung von Mode und Kunst beweisen dieses Verhältnis. Tatsächlich findet man diese Beweise auch bereits im Surrealismus, dessen Elemente von der Mode der 30er Jahre euphorisch adaptiert wurden, wie etwa bei Elsa Schiaparelli. Beobachtet man jedoch die Entwicklung der Kleidungskunstwerke seit den 60er Jahren, so zeigt sich vor allem in den künstlerischen Arbeiten der achtziger und neunziger Jahre, dass die Ablehnung einem hohen Grad an Offenheit und Durchlässigkeit gegenüber Modeelementen und –design gewichen ist. Dementsprechend stellen neuere Theorien in Rechnung, dass die Mode gleichermaßen auch die Kunst beeinflusst, um so eine Forderung nach neuen Zuordnungsmodellen zu erheben. Mitunter wird dabei jedoch nur das alte Herrschaftsverhältnis der Kunst über die Mode umgekehrt und angenommen, dass die Mode in den 90er Jahren das geworden sei, „was die Kunst hätte sein wollen: In ihr kommt der Zeitgeist zur Darstellung.“⁷

Der wenig konturierte Begriff Zeitgeist verrät jedoch nur ein Festhalten an überkommenen Gesellschaftsvorstellungen, die der Komplexität der aktuellen Verhältnisse nicht gerecht zu werden vermögen. Statt dieses Verhältnis vorschnell im Gebrauch einer hierarchisierenden Metaphorik abzublenden, bietet es sich daher an, festzuhalten, dass Kunst und Mode zwei soziokulturelle Bereiche darstellen, die sich bei aller Verschiedenheit durchaus wechselseitig beeinflussen.

⁶ Germer, Stefan, *Vorwort*, in: *Texte zur Kunst, Mode*, 7. Jg. 1997, Nr. 25, S.1

⁷ Vinken, Barbara, *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1993, S. 35

Eine solche Beeinflussung vertritt auch Sven Drühl in seinem Artikel, in dem er sich insbesondere auf den Nachweis – wie er meint – noch unpopulärer Einflüsse der Bekleidungsmode auf die aktuelle Kunst konzentriert.⁸ Er stellt insofern drei sogenannte „Transformationstypen“ auf, die sich zum einen auf das Material der Kleidung, sowie auf die Form und den damit einhergehenden Inhalten beziehen, als auch auf die Präsentationsformen, die aus seiner Sicht das „größte Verschmelzungspotenzial“ besitzen. Drühl verfängt sich jedoch in einer inhaltlichen Perspektive, die ihm, wie er selbst bemerkt, Abgrenzungsschwierigkeiten für den Fall einbringt, dass ein Künstler seine Kleider in Form einer Modenschau präsentieren würde. Demgegenüber wird hier die These vertreten, dass in gegenwärtig erkennbaren Tendenzen – die Mode drängt ins Kunstmuseum und die Kunst eignet sich Formen der Mode an – keine Aufhebung der Unterscheidung beider Bereiche zu sehen ist. Diese These findet Unterstützung durch die Systemtheorie Niklas Luhmanns. Dehmgemäß bilden Kunst und Mode mit einer gelungenen Formulierung Stefan Germers „nicht einmal streckenweise, ein Kontinuum, 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.“⁹

Auf das Verhältnis von Kunst und Mode übertragen, zeigt sich, dass die Kunst wie auch die Mode als Systeme oder Teilsysteme die Möglichkeit besitzen, auf die Komplexität des jeweils anderen zu reagieren und Elemente zu adaptieren, ohne jedoch mit dem anderen System zu verschmelzen. Die Differenzen zwischen beiden Systemen zeigen sich an der Art, wie sie mit Erfolg im jeweils anderen System umgehen.

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. Nichts desto trotz hat die Kunst aufgrund ihrer Distanz zur Mode einen weitaus größeren Spielraum, sich mit Kleidung und

⁸ Drühl, Sven, *Verstrickungen*, in: *Kunstforum International*, Bd. 141, Juli – Sept 1998, S. 173 ff

⁹ Germer, Stefan, *Fluch des Modischen – Versprechungen der Kunst. Die Distinktionsgewinne des Wolfgang Tillmans*, in: *Texte zur Kunst, Mode*, 7. Jg. 1997, Nr. 25, S. 53

Mode zu beschäftigen, als die Mode selbst. Dadurch werden oftmals in der Kunst die von der Mode selbstgeschaffenen und konstituierenden Kriterien der wirtschaftlichen Ausrichtung unterlaufen. Der Begriff „Mode“ bezeichnet für viele im Kunstbetrieb weniger das Fashionbusiness als eine als Paralleluniversum zum eigenen System gedachte Welt, der man zu den eigenen konträr liegende Werte zuschreibt. Erfolg kann man, dieser Logik zufolge, nur in einem der beiden Systeme haben. Das erlaubt Künstlern, die von Konkurrenten überholt werden, deren Erfolge als scheinhaft, weil im falschen, im „kurzlebigen“ Modesystem stattfindend, darzustellen, während sie sich selbst im Ende im „richtigen“, im Kunstsystem triumphierend sehen. Die Gewichte zwischen Mode- und Kunstsystem sind asymmetrisch verteilt, was bewirkt, dass Kunst in der Modewelt kreditfähig ist, Mode aber nur bedingt Anerkennung im Kunstbereich findet.

Kunst und Mode finden immer dort zueinander, wo neue, bisher ungewohnte visuelle Entdeckungen gemacht, Materialien ausprobiert oder gängige Schönheitsideale kritisiert werden. Diverse Werkansätze, Publikationen und Ausstellungen, wie etwa *Art/Fashion* im Guggenheim Museum in SoHo/New York, *Untragbar. Mode als Skulptur* im Museum für angewandte Kunst in Köln oder *fuckin' trendy* in der Kunsthalle Nürnberg, belegen, dass beide Betriebssysteme einen Einfluss aufeinander haben, der mehr als ein bloßes Kokettieren ist. Interessante Karrieren wie die von Wolfgang Tillmans oder Jürgen Teller stehen vielleicht paradigmatisch für eine Sensibilität, die nicht mehr differenziert zwischen „High“ und „Low“, zwischen autonomem künstlerischen Werk und Konsumgut, sondern sich mit einer Leichtigkeit in beiden Feldern bewegt.

Es scheint, als wollten sich Künstler heute nicht mehr wirklich festlegen lassen. Daraus entsteht die Frage, was schlussendlich die Kunst ausmacht, wenn sie sich gibt wie das „Leben“. Den meisten Künstlern ist die Differenzierung nach wie vor sehr wichtig und diese muss offensichtlich immer wieder neu ausgelotet werden. Dieser Prozess zwischen Annäherung und Abgrenzung ist äußerst spannend. Donald Judd hat einmal ungefähr gesagt: „Wenn ich eine Skulptur mache, bin ich Bildhauer, wenn ich ein Haus baue, Architekt, wenn ich einen Stuhl entwerfe, Designer.“ Dagegen scheint die Haltung jüngerer Künstler oft unentschieden bzw. bewusst ambivalent.

Vorbei sind die Zeiten, in denen sich die Modemacher den Künstlern andienen mussten, vorbei die Zeiten, in denen Künstler Modemacher verachteten. Die wechselseitige Inspiration bei gleichzeitiger Analyse der unterschiedlichen Ansätze und Mechaniken kann unbeschwert angenommen und genutzt werden. Alle diskursiven Themen der zeitgenössischen Kunst – von sozialen und politischen Ansätzen über linke oder feministische Fragestellungen bis hin zu den letzten Verzweigungen konzeptioneller Intelligenz und formalen Experimentierens – tauchen in der Mode reflektiert und unschuldig auf.

Die Modemacher haben sich so sehr auch mit Gegenmodellen zur Mode beschäftigt, dass sich Künstler nur noch schwer in diesen hochspezialisierten Prozess einklinken können. So ist es nicht verwunderlich, dass es auf Seiten der Mode zu einer breiten Umarmung mit der Kunst gekommen ist, in der Modemacher und Künstler wie selbstverständlich zusammenarbeiten und ohne Vorurteile von dieser Zusammenarbeit profitieren wollen. Aus der Sicht der traditionellen Kulturrezeption kommt diese Zusammenarbeit einer Adellung der Mode gleich.

Laut Anne Hollander bildet Mode im Rahmen ihrer Geschichte ein selbstreferenzielles System. Die strukturelle Identität mit moderner Kunst wird durch den Abstraktionsgrad der modernen Kleidung und die Fähigkeit des Menschen, sich durch moderne Accessoires immer wieder neu zu definieren, belegt. Mode sei „von Natur aus modern, wenn modern bedeutet, sich bewusst mit Prozessen, gesellschaftlichen wie persönlichen, zu befassen und dem Ideal bewusster Veränderung statt dem Ideal der Bewahrung zu folgen, in welchem sich Veränderungen nur in graduellem Dahintreiben vollziehen, das der Zufall auslöst. Aber vor allem ist die Mode eine moderne Kunst, weil ihre formalen Veränderungen diese Idee des Prozesses aus der Entfernung illustrieren, wie es andere moderne Kunst tut; sie ist immer eine Repräsentation“¹⁰. Hollanders These beschreibt eine merkwürdige heimliche Übereinkunft zwischen Künstlern und Modisten, eine Kulturalisierungstendenz, die dem scheinbaren Nutzen beider Partner dienen soll. Offenbar wünschen sich manche Künstler Verständnis und Kaufkraft des Modepublikums, so wie sich manche Couturiers die Anerkennung und Überhöhung durch ein ästhetisches geschultes Kunstpublikum herbeisehnen.

¹⁰ Hollander, Anne, *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*, Berlin 1995, S. 91

Aber gewinnen sie wirklich durch die Verunklärung der Begriffe, oder schaden sie sich nicht vielmehr selbst, indem sie von der Qualität ihrer Leistungen ablenken?

Sprachtalent

„Das Leben ist unsere Kleidung“¹¹, womit Honoré de Balzac ausdrücken wollte, dass das Menschsein ohne Kleidung undenkbar ist. Sie ist nicht nur Ausdruck sozialer Bedingungen, sondern verrät laut Balzac wie Gesichtszüge eines Menschen, die Charaktereigenschaften einer Person, kann sogar Reflex innerer Gemütszustände sein. Dass die Mode eine Sprache ist, wusste bereits Walter Benjamin genauestens. Er schätzte sie sogar ganz besonders auf Grund ihrer fast prophetischen Kraft. „Jede Saison bringt in ihren neuesten Kreationen irgendwelche geheimen Flaggensignale der kommenden Dinge. Wer sie zu lesen versteht, der wüsste im voraus nicht nur um neue Strömungen der Kunst, sondern um neue Gesetzbücher, Kriege und Revolutionen. – Zweifellos liegt hierin der größte Reiz der Mode, aber auch die Schwierigkeit, ihn fruchtbar zu machen“.¹²

Mode kann, wie Kunst, eine Sprache, ein Kommunikationssystem sein, das Träume, Wünsche, Realität, Fantasie, Erinnerungen, Werte, Veränderungen und sogar kritisches Bewusstsein reflektiert. Mit ihrem Bezug zu Identität, Inszenierung und Schönheit, erscheint sie als eines der naheliegendsten und einfachsten Mittel, am Bild des Selbst herummalen zu können. Kreativität, Experimentierfreudigkeit, Visionen, Handwerk, Material, Schnitt, Farbe etc. sind Wörter, die für Kunst und Mode zählen. Dabei ist zu bemerken, dass diese Begriffe im Bereich der Kunst sogar immer sekundärer werden und ihren Status reiner Selbstbezüglichkeit immer mehr verlieren, während die Mode gerade deshalb so „kunstverwandt“ erscheint, weil ihre formale Seite immer autonomer wird, sich von ihrem Bezug zu einer möglichen Funktion immer mehr abzieht. Es entstehen nicht nur unzählige neue bzw. weiterentwickelte Bildsprachen, sondern eine neue Grammatik, die mehr Konstruktion von Sprache zulässt als jemals zuvor.

Manche Kunst behauptet sich, weil sich der Künstler durch eine besonders auffallende Eigenschaft dem kollektiven Gedächtnis eingepägt hat. Als wohl bekannteste Beispiele für den Einsatz von Kleidung als Element der

¹¹ Balzac, Honoré de, *Menschliche Komödie*, Paris 1977

¹² Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1982, S. 111

Selbststilisierung sind an dieser Stelle Andy Warhol und Joseph Beuys zu nennen. Beide Künstler hatten in ihren öffentlichen Auftritten eine geradezu uniformähnliche Stereotypie an den Tag gelegt, die nicht zufällig war. Vor allem Warhols silberne Perücke sicherte ihm, der gegenüber Starimages hochsensibel war, eine labelähnliche Unverwechselbarkeit, die durch viele Selbstportraits und unzählige Medienauftritte promotet wurde. Bei Beuys wurde der Filzhut zu seinem Markenzeichen. Beide Male waren es Kopfbedeckungen, die sich nachdrücklich in das öffentliche Bewusstsein einprägten. Nicht ihre Bilder, nicht ihre Installationen und auch nicht ihre bildhauerischen Taten werden sie davor bewahren, in Vergessenheit zu geraten, sondern ihre körperliche Erscheinung. Ohne es zu ahnen, ist der Einsatz, ihre „Uniformen“ zum Teil ihres Ichs und damit ihrer Kunst zu erklären, der Schritt in die endgültige Akzeptanz der Mode geworden.

Kleider machen sexy, indem die das sinnlich Unbedeutende mit Bedeutung versehen, das bloße Fleisch in einen Code bringen. Der erotische Augenblick ist dagegen unvorhersehbar¹³. Erotik sei somit durch das Ausfallen von Codes verursacht, durch die die Sprache des Körpers, die Sprache der Kleider erwartbar, bekannt und verständlich wird. Sie wäre das Aufscheinen des bloßen Fleisches, bzw. dessen, was sinnlich bedeutungslos ist. Der erotische Moment kommt also nicht durch ein plötzliches Außerkraftsetzen, sondern durch raffiniertes Durchkreuzen von Codes zustande. Der Reiz der Mode ist der Reiz des überraschenden Augenblicks, weil die durchkreuzten Codes im nächsten Moment schon wieder in eine neue Kodierung, und das heißt in bloße Sexiness, umschlagen. Diese Vergänglichkeit des modischen Ereignisses eben ist die Essenz der Mode und ihr Schauplatz ist nicht die Ewigkeit der Kunst.

„Ich zeige Einkaufstaschen und ich erwarte, dass die Leute einkaufen gehen und Mode genießen, weil ich glaube, dass Sich-Anziehen eine Kunstform ist, ein sich selbst auszudrücken.“¹⁴ Vielleicht war der Anfang von Mode der Moment, in dem das eigene Bild als visuelle Oberfläche erfasst werden konnte – und damit die Gestaltbarkeit dieser Oberfläche vorstellbar, denkbar, ja vielleicht wünschenswert wurde. Die Reflexion begann damit sein Wesen zu verändern. Es

¹³ Vgl. Barthes, Roland, *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main 1985

¹⁴ Fleury, Sylvie, *Vivienne Westwood. The Most Beautiful Animals*. in *Flash Art International*, no. 179, Nov./Dez. 1994, S. 64 - 68

wurde vom Objekt zum Subjekt. Das Ich lernte sich mit seinen Kleidern so sehr zu verändern, dass es immer wieder neu vor dem Spiegel auftauchte und in der Fremdheit der eigenen Inszenierung heimisch wurde. Die Selbstreflexionen waren Teil einer kulturellen Arbeit, die aus der Mode nach und nach ein ausgetüfteltes System werden ließ.

Mode hilft den Menschen, sich selbst zu bestimmen, ihre Sexualität zu erkunden und zu definieren, ein spielerisches Bild vom Selbst zu entwerfen, das sowohl zu sich als auch zur Welt spricht. Im Gegensatz zu anderem Design, das uns im Alltag umgibt und mit dem wir uns ebenfalls definieren, tragen wir die Mode direkt auf unserem Körper. In nahezu jeder Lage des Lebens müssen wir uns zur Mode verhalten. Sie erlaubt es uns, dazu zu gehören, uns abzusetzen, uns sicher zu fühlen, indem wir uns hinter Standards verstecken oder uns in die visuellen Codes einer Gemeinschaft einschreiben. Die Frage nach der Kleidung, mit deren Hilfe wir uns jederzeit „neu erfinden“ können, beschäftigt Menschen täglich neu.

Die Nähe des Körpers

„Bei allen angeführten Beispielen von der Steinzeit bis zu Joseph Beuys spielt in unserer Betrachtung das Verhältnis Mensch – Kleid – Körper, die Relation also des Menschen zum Kleid, des Kleides zum Körper, auf der funktionalen und ästhetischen Ebene eine Rolle. Auf diesem Wege erkennen wir, dass die plastische Ausprägung der Kleidung und Mode als künstlerischer Ausdruckswert die Aktualität des komplizierten interdependenten Beziehungsgeflechts der jeweiligen Epoche transportiert.“¹⁵

Drehte sich Mode einst im wesentlichen um Kleidung, so involviert sie jetzt immer stärker den Körper (Schlankheitsmittel und Antifaltenprodukte, der Kult um Topmodels, Fitnesstraining, Tätowierungen, Piercing); war sie früher spielerisch, so tendiert sie heute zu immer größerer Technisierung und Leistungsbezogenheit (Diäten, Muskeltraining, Schönheitschirurgie, Pflegeprodukte). Das Bangen um die richtige Erscheinung hat sich verflüchtigt, im Gegenteil, es hat sich unseres

¹⁵ Anna, Susanne, *Die Falte All-over*, in: Anna, Susanne; Heinzemann, Markus (Hg.), *Untragbar*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 34

Verhältnisses zum Körper und zum Alter bemächtigt. So präsentiert sich der neue historische Kurs der Mode, ihr postmodernes Stadium als Zersplittertes, Technisiertes, seiner Erhabenheit beraubtes.

Modemacher werfen immer wieder die Frage nach einem zweiten Körper auf, der fiktiv und gestaltbar ist. Der Mode als Medium wird zugetraut, die grundsätzlichen Gewissheiten der Biologie zu transzendieren. Wenn Kleider einen zweiten Leib entwerfen, verändern sie auch die Bewegungen und damit ganz konkret das Leben der Menschen. Die Radikalität, mit der Designer solche Eingriffe vornehmen, verrät, wie weit sie das Leben der Menschen durch Kleider definiert sehen. Als Aufmerksamkeit erregendes Zeichen gegen die Reduzierung der Kleider auf ihre Funktionalität klagen jene Entwürfe die Unbedingtheit der Mode ein. Als Extremvariante von Design greifen sie nicht nur massiv in die Bewegungsfreiheit der Menschen ein, sondern versuchen, auch ihr Selbstbild neu zu gestalten. Seit Beginn der 80er Jahre spielt die avantgardistische Mode mit einer Schönheit, die sich von den alten ästhetischen Vorgaben ebenso lösen will, wie von den überkommenen Vorstellungen, was der Mensch, wie der Körper zu sein hat.

Mode ist nicht nur die zweite Haut des Menschen, sondern auch seine selbstgewählte Form, die er über den Körper streifen kann. Dabei wird der Körper immer mehr auch als Oberfläche verstanden. Mode im landläufigen Sinn, als Bekleidung, agiert an dieser ersten Frontlinie von Oberfläche – direkt am Körper. Viele puristische Designer sehen ihre Aufgabe darin, die Erscheinung des Körpers mit ihren Mitteln und ohne Hilfe chirurgischer oder skulpturaler Techniken zu moderieren. Es gilt Oberflächen zu gestalten, die einmal von der Tiefe unter dieser Oberfläche berichten, um dann wieder über diese Tiefen hinwegzustürmen und sie zu verleugnen. Die zweite Haut soll körperliche Realitäten und Fiktionen in einem stimmigen Gesamtbild vermählen.

Kleidungskunstwerke, die den Körper einbeziehen, verweisen sinnbildlich auf den Menschen selbst. Sie gebrauchen Kleidung als Platzhalter oder Stellvertreter. Der abwesende Körper oder der dahinterstehende Mensch wird durch seine Abwesenheit thematisiert, allein seine Hülle verweist auf ihn. Mode ist nicht nur eine Designform, sondern ist und wird immer mehr auch ein körperkonstituierendes bzw. -konstruierendes Medium. Der menschliche Körper erfährt durch Mode eine Formgebung oder Formveränderung und aus der

Inszenierung heraus entsteht aus 2-Dimensionalität 3-D. Ein gemeinsamer Nenner von Kunst und Mode liegt in der Auseinandersetzung mit dem Körper, in der Beschäftigung mit dem Feld menschlicher Obsessionen, die Identität ausmachen und das Verhältnis zwischen den Menschen bestimmen.

Einige wenige Künstler gehen sogar soweit, dass sie ihren eigenen Körper, ihr Fleisch, zur Oberfläche machen. Die französische Performance-Künstlerin Orlan etwa lässt sich vor laufender Kamera operieren und ihr Gesicht nach idealen Vorbildern aus der Kunst modellieren. Die Schönheitschirurgie ermöglicht so der Künstlerin, selbst zu einem, sich verändernden Kunstobjekt zu werden. Dieser sehr zukunftsorientierte Ansatz inspiriert sowohl Modedesigner als auch Modefotografen und lässt Kooperationen untereinander entstehen. Als repräsentatives Beispiel gilt hier der Ausstellungskatalog *believe*, der das Projekt *Kiss the future!* von Walter van Beirendonck im Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam begleitet.

Gender

Wenn eine Ausstellung, wie etwa *WOMAN by* im Centraal Museum in Utrecht, die die Arbeit mehrerer Designer zum Thema hat, vorrangig die Position der Frau in der Mode des 21. Jahrhunderts darstellt, so wird deutlich, wie weit die Emanzipation der Frau seit den siebziger Jahren Einfluss auf die Vermittlung von Weiblichkeit genommen hat. Bis zum Ende der sechziger Jahre dienten Frauen in der Mode hauptsächlich als visuelles Objekt, das in seiner passiven Rolle einfach nur schön zu sein hatte. Oftmals hatten die Mannequins mehr Presseecho als die präsentierten Kollektionen. Die Frau stand im Mittelpunkt, wurde zum Schaustück. Sehr eindrücklich hat der Künstler Christo mit seinem *Wedding Dress* von 1967 das traditionelle Bild der Frau in Frage gestellt. Die Schleppe des Brautkleides versinnbildlicht die abgeworfene Rollenvorstellung, die als schwere Bürde in Form eines riesigen verschnürten Pakets an der Frau hängt.

Zwischen 1980 und 1990 erlangten einige Designer, wie Vivienne Westwood oder John Galliano, Berühmtheit durch ihre Neudefinition von Weiblichkeit. Themen der Unterdrückung, wie zum Beispiel das Korsett, wurden

aufgegriffen und bekamen durch einen postmodernen Mix aus historischen Modedetails eine Art von Leichtigkeit verpasst, die eine Aufarbeitung der starren Geschlechterrolle der Frau auf spielerische Weise ermöglichte. Das war auch der Anstoß dafür, gerade im japanischen Modedesign der achtziger Jahre, dass man sich stark mit der Verleugnung des Körpers im Bezug auf Betonung der Weiblichkeit befasste. Die Designerin Veronique Leroy legte in der Folge wiederum großen Wert darauf, durch ihre Mode eine verführerische sexy Frau zu kreieren, deren Hauptmerkmale Selbstsicherheit und Selbstzufriedenheit waren.

Mittlerweile wird das Augenmerk auf die Mode selbst gelenkt, indem die Models verhüllt oder gar durch Kleiderstangen ersetzt werden, wie etwa bei dem belgischen Modedesigner Martin Margiela. Genau damit gelingt es den Designern die Frau durch neue Präsentationsformen zu beschützen. Sie wird befreit von ihrer Rolle als Kleiderpuppe. Dadurch fällt der Fokus wieder auf die Mode selbst, die aus nächster Nähe gesehen, gespürt und erfahren werden soll. Modeschauen rücken in Folge immer näher an die Ausstellungskonzepte der zeitgenössischen Kunst heran. Ihre Entwürfe werden dadurch museumsreif und stehen durch ihr gestalterisches Konzept für sich und werden zu autonomen Kunstwerken.

Im Kontext der Frauenunterdrückung möchte ich an dieser Stelle nochmals die Künstlerin Orlan anführen. Einerseits prangert sie durch Schönheitsoperationen und dem Einsatz von Plastikimplantaten den sozialen Druck an, der auf die Frau und ihren Körper durch die gesellschaftliche Idealisierung von Schönheit ausgeübt wird. Auf der anderen Seite veranschaulicht die durch das dekonstruierende Verfahren, dass sich unter der Haut nichts befindet, keine Wahrheit des Menschen, keine Essenz von Frau oder Mann. Sie greift die feministische Theorie der Filmwissenschaftlerin Teresa de Lauretis auf, in der Gender als etwas verstanden wird, das soziokulturell produziert, konstruiert und rezipiert wird und nicht naturgegeben ist.¹⁶

¹⁶ Lauretis, Teresa de, *Technologies of gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington/Indianapolis 1987

Gefühlschaos

Nietzsche stellte vor über 100 Jahren noch die Frage, ob das viele Hässliche, Harte, Schreckliche, das die Kunst darstellt, „damit vom Leben entleiden“ will. Heute wirkt das Pathos dieser Fragestellung unverständlich. Im Verlauf der letzten hundert Jahre hat sich die Ästhetik des Hässlichen von der reinen Negation des Schönen hin zu einer zentralen Bestimmung der modernen Kunst gewandelt. Das Hässliche ist zur Normalität, ja Banalität geworden, der Umgang damit selbst für konservative Kunstrezipienten routiniert und selbstverständlich. Eine Aufgabe der Kunst und der Mode besteht darin, auch den destruktiven Tendenzen adäquat Ausdruck zu verleihen und sie so zu kanalisieren.

Mode ist unweigerlich verbunden mit Emotionen. Die Reaktion auf eine Modenschau ist vorwiegend emotional. Emotionen werden immer deutlicher in der Präsentation von und in der Meinung über Mode. Sehr vieles in der Modemaschinerie aber ist emotionslos. Die dadurch erzeugte Spannung lässt den Betrachter genau diesen emotionalen Momenten besonders viel Wertschätzung beimessen. Diese Gefühle werden wiederum in Ausstellungen erzeugt, die genau das zum Thema machen. Die Herangehensweisen und Ansätze, um eben diese Emotionen auszulösen, sind, wie auch die Designer, mannigfaltig.

Die Künstlerin Nan Goldin, beispielsweise, verkehrte in ihrer radikal subjektiven Farbfotografie den menschlichen Reflex, wegzusehen, wenn Dinge unerträglich sind. Weg aus der heilen Glitzerwelt bewegen sich die Arbeiten hinein in eine private, echte Welt, die vor allem mit menschlicher Beziehung, mit Nähe und Liebe, Sexualität, Geschlechterrollen, mit Leben und Tod, mit einem Wort mit Emotionen, zu tun haben. Im Rahmen einer Zusammenarbeit mit dem Designer Helmut Lang hat sie ihre Freunde, Zwanzig-, Vierzig-, Fünfzigjährige, Dicke und Dünne, Drag Queens, als Modelle angeheuert. An der Grenze des ästhetischen Schocks arbeiten auch die teilweise radikalen Bilder des Fotografen Jürgen Teller. Eine Fotoserie des Supermodels Kristen McMenamy veranschaulicht Tellers bestreben, Menschen so zu zeigen, abzubilden, wie sie sind. Nämlich nicht makellos, aber verletzbar und fragil.

Anders als in der Mode kann die Kunst bloßes Fleisch zu ihrem Gegenstand machen und damit an die Grenzen des Ekels stoßen. Für die Mode

hingegen muss es faszinierender Grenzwert bleiben und idealerweise in Erotik umgesetzt werden.

Die Affinität bildender Künstler zur Mode reicht bis zum Bekenntnis, Fan zu sein. Die New Yorker Künstlerin Karen Kilimnik, beispielsweise, hat über Jahre Modestrecken aus der amerikanischen Zeitschrift *Vogue* und Werbekampagnen von Calvin Klein mit Pastellkreide und Tusche nachgezeichnet, um die von ihr so geliebte glamouröse Aura auf ihre Bilder zu übertragen. Die Direktheit der Bewunderung für Models wie Kate Moss oder Cindy Crawford ist so ungebrochen, dass sie fast schon automatisch Ironie herausfordert. Doch diesen Gefallen will Kilimnik den Galerie- und Museumsbesuchern nicht tun. Ihre oberflächliche Naivität umgibt die Zeichnungen wie ein Panzer, der diese vermeintliche Naivität als unerschütterlich erscheinen lässt. Die Arbeiten erinnern an die junger Mädchen, wie sie ihre Lieblingsstars im Kunstunterricht nachzeichnen, um ihnen auf diese Weise näher zu kommen. Bis hin zu den Modecredits übernimmt Kilimnik die Details der Magazinseiten in ihren eleganten Zeichnungen, um diesen vordergründig jede Hintergründigkeit zu rauben. Die Skizzenhaftigkeit soll die Authentizität der Begeisterung vermitteln, die Intensität der Entwürfe die Tiefe der Auseinandersetzung. Kilimniks Zeichnungen kommen jenen Andy Warhols aus den frühen sechziger Jahren sehr nahe, in denen er ebenfalls Modeinserate zum Sujet macht, indem er sie eins zu eins kopiert und damit seiner Faszination von Glamour und Mode Ausdruck verleiht.

Mode dominiert das individuelle Gedächtnis. Fast jeder erinnert sich an bestimmte Ereignisse, indem ihm sofort die Kleider einfallen, die er dazu trug. Die Moden schreiben sich den Körpern ein, geben ihnen Identität und Erinnerung. Thematisiert und sichtbar gemacht werden diese Erinnerungen durch Interviews von Modedesignern mit Personen. Im Ausstellungskontext, wie etwa bei *FASHION2001 LANDED* im Fashion Flanders Institute Antwerpen oder *Made in Japan* im Centraal Museum in Utrecht, wird veranschaulicht, wie sich jemand fühlt, wenn er beispielsweise ein Kleidungsstück seines Lieblingsdesigners bzw. sein liebstes Gewand trägt.

In Form einer Ausstellung präsentierte der Modedesigner Walter van Beirendonck seine Kollektion im Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam, um aus nächster Nähe dem Publikum seine Gewichtigkeit auf Ästhetik und

Feinsinnigkeit vermitteln zu können und sie auf diese Art und Weise spürbar zu machen.

(ab)normal

„Ästhetische Kunst interessiert mich nicht mehr, ich mache mich selbst zum Fetisch.“¹⁷

In einer frühen Version des Aschenputtel Märchens schnitten sich die bösen Stiefschwestern Zehen und Versen ab, um Aschenputtels Schuh aus Glas anziehen zu können und wurden durch eine Blutspur überführt. Daraus hat schon so manch einer geschlossen, dass Mode, kurz gesagt, Fetischismus, Verstümmelung und Schmerz ist. Für Heine, Baudelaire und Benjamin lag in dem Versuch der Umformung des Organischen in das Anorganische einer klassischen Statue das Paradigma des Fetischs. Der idealisierte Mensch wird durch die Mode von den Zeichen der Vergänglichkeit befreit und verwandelt sich in eine Art Schneiderpuppe. Diese Puppe wird zum Beispiel in ihrer Erscheinung als Mannequin angebetet. Besonders in den dreißiger Jahren stellte die idealisierte Frau in Form einer Puppe aus Holz, Wachs, Gips oder später Fiberglas ein Fetisch dar. Die exzentrische Couturière Elsa Schiaparelli band surreale Elemente in ihre Entwürfe ein und entwickelte so unter dem Einfluss der Surrealisten Salvador Dalís und Meret Oppenheims einen neuen phantastischen Modestil. Den Extremitäten des Körpers - Kopf, Füße, Hände – widmete sie große Aufmerksamkeit und spielte mit den narzisstischen Konnotationen des Haares und dem Schuh als erotischen Fetisch.

Die Mode kann sich zu dem ihr eigenen, unumgänglichen Fetischismus, aus dem sie ihren ganzen Reiz zieht, sehr verschieden verhalten. Sie kann ihn als ihr innerstes Geheimnis verleugnen oder sie kann ihn inszenieren. Im Fetischismus erfährt ein herkömmliches Objekt eine besondere, gleichsam skulpturale Bedeutung, die es im Alltag nicht besitzt. Dadurch geschieht eine Umdeutung des Alltäglichen zum Besonderen.

Es liegt jedoch immer im Auge des Betrachters, ob nun, zum Beispiel, ein im Kunstkontext präsentierter Schuh als Fetischobjekt gesehen wird oder lediglich

¹⁷ Schulze Vellinghausen, Albert, *Ewald Matare*. in: *Prisma*, No. 1/8 (1947), S. 17

als Schuh mit sehr hohem Absatz und der Gedanke an den Schmerz in den Füßen, den das Tragen auslösen würde. Ein wiederum anderer Ansatz liegt in der Herangehensweise an die extreme Erscheinung eines Schuhs selbst, die Unterschiede zu anderen Schuhen und in wie weit ein Schuh ein Schuh im Zuge seiner veränderten Darstellung bleibt. Ebenso wird ein zur Schau gestelltes Korsett für den einen ein Fetisch darstellen, hingegen wird sich der andere Gedanken darüber machen, wie er selbst oder jemand anderer darin aussehen würde. Vielleicht lässt sich dadurch die Ambivalenz der Mode erkennen, mit der man selbst die schwindende Grenze zwischen dem „Normalen“ und dem „Perversen“ wahrnimmt. Diese Gradwanderung finden wir in allen Präsentationsformen von Kunst und Mode und die Schlussfolgerung der Bedeutung bleibt der Interpretation des Betrachters überlassen. In der zeitgenössischen Kunst nimmt der Fetischismus eine subversive Rolle ein, indem jeder Gegenstand, der uns sinnlich erschüttert, Fetisch sein kann.

Kennzeichen der neuesten Haltung ist nicht die Verdrängung des fetischisierten Kernes der Mode, sondern seine Kehrung nach außen. Martin Margiela, beispielsweise, hat durch eine seiner Kollektionen den der Mode eigenen Fetischismus im Kippen zwischen Schneiderpuppe und Körper materialisiert. Zwei für die Mode konstitutive Elemente – das perfekte, unsichtbare Handwerk und der Effekt dieser Kunstfertigkeit, der vollkommene, bezaubernde Moment der flüchtigen Erscheinung, der Vorschein des Ideals – werden von seiner Mode inszeniert und dargestellt. Der Rohleinenabdruck einer Schneiderpuppe diente als Grundlage dieser Kollektion. Die einfache, unfertige Fläche, auf der Schulterpolster, Einfassbänder und Schnittentwürfe genäht waren, wurde zu einem unregelmäßig eingesäumten Rock oder Kleid und sollte direkt auf der Haut oder über einem weißen T-Shirt getragen werden. Drapierte Einzelteile von Chiffonkleidern vermittelten Eigenständigkeit in sich. Schuhe bestanden nur aus Sohlen und Absätzen und waren direkt an den Fußunterseiten befestigt.

Inszenierte Verfremdung stellt in ihrer Differenz zum Gewöhnlichen eine Initialzündung dar, die eine Wahrnehmung von Mode und deren Modalitäten in körperlicher wie visueller Hinsicht in neue Bahnen lenkt und diese dadurch wieder bewusst macht. Durch die absichtsvolle Anomalie werden sonst verschüttete Freiräume eröffnet. Der Künstler Markus Schinwald, beispielsweise, hat in einer seiner Arbeiten Modestücke umgearbeitet und fetischiert. In einem parallel dazu

entstandenen Video führen die Kleidungsstücke durch die filmisch umgesetzte Inszenierung ein Eigenleben und verleihen ihren Benutzern dadurch den Charakter von Puppen. Auf diese Weise gelingt dem Künstler die Dekonstruktion der Mode auf ihren fetischisierten Kern.

Durch das Ausschneiden und neu Zusammenfügen verschiedener Geschichten, Gedanken und Kunstwerke könnte ein ganz anderes, Individuum, eventuell auch eine ganz andere Art Künstler und ein neues Genre von Fetischen entstehen.

untragbar

Das Thema skulpturaler Kleidung ist in der Mode untrennbar mit Umgang und Darstellung des menschlichen Körpers verbunden. So ist die Geschichte der Skulptur auch die Geschichte des Körpers, der Mensch das älteste Thema der Kunst. Im Beziehungskontext von Ästhetik und Mode leitet sich der Schönheitsgedanke aus der jeweiligen Philosophie der Epoche ab: Schönheit steht immer im Zusammenhang unmittelbarer Übereinstimmung des Subjekts mit dem Gegenstand der Mode. Eine weitere ästhetische Komponente stellt der Geschmack dar. Skulpturale Mode steht unter dem Einfluss dieser ästhetischen Gesetzmäßigkeiten. Wann genau die erste skulpturale künstlerische Äußerung zum Thema Mode stattgefunden hat, bleibt bis heute ungeklärt.

Auch im antiken Griechenland sind Ästhetik und Philosophie, Kunst und Mode untrennbar miteinander verknüpft. Die Darstellung von Körper und Kleid ist in dieser Kultur den Gesetzen der Harmonie unterworfen. Bei figürlichen Skulpturen handelt es sich um Zwitterwesen zwischen Lebenden und Toten.¹⁸ Zur starken skulpturalen Präsenz trägt im wesentlichen das Gewand bei, da erst durch dieses die Skulptur den gleichen Raum wie ihr lebendes Abbild einnimmt. In seiner raum- und stildefinierenden Funktion bestimmt das Kleid die Beziehung zwischen Mensch und Skulptur. Bei seiner Entstehung ist der Bildhauer auf der Suche nach der Einheit der Schönheit von Körper und Geist.

1917 gelang es dem Dadaisten Hugo Ball, das Verhältnis von Kleidung und Skulptur neu zu definieren. Es handelte sich damals um ein kubistisches und

¹⁸ Vgl. Spemann, Wolf, *Plastisches Gestalten. Anthropologische Aspekte*, Hildesheim 1984.

zugleich mit körperlicher Präsenz aufgeladenes Kostüm, in dem er Gedichte im Zürcher Caribaret Voltaire vortrug.

Die sperrigen Figurinen die Oskar Schlemmer 1922 für die Bauhausbühne erfand, ließen die Körper der Tänzer als bewegte Skulpturen erscheinen.

Joseph Beuys erweitert 1970 in seinem Werk die Kleidung als autonomes, nicht mehr an den menschlichen Körper direkt gebundenes Kunstobjekt im Raum. Der *Filzanzug* ist einer der ersten Kleidung thematisierenden skulpturalen Werke, das zwar deren anthropologische thematische Anbindung nicht verloren hat, jedoch als vom Körper faktisch befreite Skulptur im Raum existiert. Mit dieser neu gewonnenen Autonomie des Kleidungsstücks entsteht eine Art von erweitertem, kontextuellem Bezugsfeld der Koordination Mensch – Kleid – Körper. Funktion und Ästhetik dieser Beziehungseinheit determinieren Gestaltung und Rezipienz untragbarer Mode als Skulptur.

Im Jahr 1982 erschien auf dem Titel der amerikanischen Kunstzeitschrift *ARTFORUM* eine Arbeit des japanischen Künstlers Issey Miyake und damit ein Kleidungsobjekt, welches auch alle Kriterien herkömmlicher Kunstrezeption zu befriedigen schien.

Seit dem Beginn der neunziger Jahre begegnen uns Designer wie Hussein Chalayan, Martin Margiela und Rei Kawakubo immer öfter in einem reinen Kunstkontext. Umgekehrt haben sich zahlreiche Künstler mit dem Thema Mode auseinander gesetzt. Dabei sind sie nicht Modeschöpfer, sondern knüpfen in ihrem künstlerischen Schaffen an die Möglichkeiten der Mode an. Ein Kleidungsstück wird unter der Hand des Künstlers dann zur Skulptur, wenn man es aus dem einen oder anderen Grund nicht mehr tragen kann. Es entstehen dabei Bedeutungsverschiebungen, neue Ausdrucksmöglichkeiten und die Integration in ein neues Beziehungsfeld. Durch die Projektion des eigenen Körpers des Betrachters auf die Skulptur entsteht ein dialektischer Prozess, der mit der Umformung durch den Künstler einsetzt und durch die Umformung der Vorstellung vom Körper durch den Betrachter weitergeführt wird. Dieses Spannungsfeld erzeugt Affekte, die nur die Mode auszulösen versteht, weil wir die Kleidung immer mit der Haut identifizieren und ihre Verformung schmerzhaft oder glücklich spüren.

Die künstlerische Verwendung ungewöhnlicher „Stoffe“, etwa Insekten bei Jan Fabres „Käferkleid“ *Mur de la Montée des anges* oder rohes Fleisch bei Jana Sterbak, irritieren die Wahrnehmung des Betrachters und sprechen unmittelbar

sein Körpergefühl an. Diese Materialien sind in der Lage, Ekel, Angst und Schrecken hervorzurufen. Diese Emotionen lassen sich nur sublimieren, wenn man sich vor Augen hält, dass es sich dabei um ein Kunstwerk, eine Skulptur handelt.

Rollenspiel

Die Avantgarde-Mode hat sich im Laufe des letzten Jahrhunderts einerseits immer weiter von der Idee der Funktionalität und Tragbarkeit verabschiedet und hat gleichzeitig in einer zweiten Bewegung genau auf diese Funktionalität und Tragbarkeit gesetzt. Zum Teil ist diese divergente Strategie im Werk ein und desselben Designers anzutreffen. Die Idee mit der Tragbarkeit hat mit der Untragbarkeit vieler Ideen der Mode zu tun und die Loslösung von der Fixiertheit auf das Tragbare damit, dass sich Designer nicht mehr beschränken wollen, bis ihre Ideen tragbar geworden sind. Sie erwarten daher, dass ihre Ideen zum Tragen kommen.

Dank dieser Auffassung der eigenen Arbeit als künstlerischer Tätigkeit ist die Mode besonders im Verlauf des letzten Jahrzehnts unvermittelt in die Position eines Sinn- und Reflexionsmediums geraten. Am augenscheinlichsten wird das dort, wo sich die bildenden Künste und die Philosophie selbst verstärkt um die Mode bemühen. Eine ansehnliche Zahl bedeutender Künstler interessiert sich für die Mode als Produktionsstätte – genauer als Werkstatt – von Sinn und Form. Vor allem Künstler, die an der Überschreitung des eigentlichen Kunstbetriebes arbeiten, scheinen fasziniert zu sein von den Möglichkeiten der Designer, am Körper des Menschen Formexperimente zu unternehmen, die dann direkt in der sozialen Praxis auf die Probe gestellt werden können. Auch wenn sich die Mode als Selbstzweck verabsolutiert, ist ihre Grundbestimmung – den Menschen zu bekleiden – in irgendeiner Form materialisiert.

Anders als in den Modeexperimenten der klassischen Moderne geht es den zeitgenössischen Künstlern nicht darum, mit Bekleidungsentwürfen ihre Kunst als Gebrauchskunst in den Alltag zu tragen, sondern darum, die bestehende Gebrauchskunst als Teil der bildenden Kunst zu entdecken.

Mittlerweile hat sich in der Mode soviel soziales Feinwissen angesammelt, dass die Designer frei entscheiden können, in welchem Feld kultureller Produktion sie ihre Aktivitäten aufnehmen und verstärken wollen. Durch das wachsende Interesse der Kunst und der Geisteswissenschaften an der Mode ergeben sich Möglichkeiten, die eigene Arbeit in einem komplett außermodischen Kontext zu etablieren.

Der Designer Hussein Chalayan, beispielsweise, entwickelte Kleider aus starren Plastikteilen, bei denen einzelne Teile hoch- bzw. aufklappbar sind, sodass darunter nicht minder starre Kleider aus dichten Rüschen sichtbar wurden. Auch entwarf er ein mit eingenähten Stäben versteiftes Korsett mit beweglichen Flügelklappen als Oberteil. Er ersinnt Mobiles ebenso wie Multifunktionales: Sofaüberzüge wurden zu Kleidern und das Sofa selbst wurde zum Koffer (die ideale Reisekleidung). Ein runder Tisch ließ sich – wie ein Reisetrinkbecher – zu einem langen Rock „anziehen“. Das Zimmermobiliar ging gleichsam in den Körpern der Models auf, wurde Teil ihrer Garderobe.

Die Ausstellung (9/4/1615) Martin Margielas im Boijmans van Beuningen Museum Rotterdam 1997 mutete bei der Eröffnung einen konventionellen Zusammenhang an. Eine Auswahl von Modellen war auf Kleiderpuppen drapiert und zeigte die vergangenen Kollektionen des Designers. Die Zusammenarbeit mit einem Biologen hatte zur Folge, dass am Ende der Ausstellung die Kleider durch Bakterien zerstört und zerfressen wurden. Der dreiteilige Ausstellungskatalog schlüsselte auf, dass die Kleider den Tod von Anfang an in Form von Bakterien in sich trugen, mit welchen Bakterienstämmen sie behandelt wurden und enthielt ein Nachschlagewerk über Mikrobiologie. Die Vorführung des Verfalls als Sinnbild modischer Vergänglichkeit sprach aber gleichzeitig vom Aufstieg der Mode als Diskursmacht, die sich selbst ordnet und sich generös aller Sparten der Wissenschaft bedient.

Im japanischen Modedesign liegt der Fokus auf dem Produkt selbst, und nicht auf der Person, die es trägt. Der besondere Wert liegt im Schnitt an sich, in der Konstruktion, dem Material und der Drapierung. Die Kleidung dient nicht vorrangig dazu, den Träger spektakulär aussehen zu lassen, sondern lädt den Betrachter ein, sich durch einen forschenden Blick mit dem Design auseinander zu setzen. Dies gelingt durch konzeptuelle Präsentation im Ausstellungskontext, wie sie, zum Beispiel, der junge japanische Designer Shinichiro Arakawa anwendete.

Die lebensgroßen Bilder an den Wänden ließen nur vage Silhouetten von Kleidern, Mänteln, Sweatshirts und Hosen vermuten und wurden als Dekoration erachtet. Schließlich tauchten Models auf, die sich jeweils unter einem der Bilder positionierten und nun konnte man erkennen, dass die Kleider, die sie trugen denselben Modellen entsprachen, die an den Wänden drapiert waren. Das ästhetische Ergebnis in diesen Arbeiten ist anfangs ein Geheimnis. Sobald das Kleidungsstück von einer Person getragen wird, verschwindet das ursprüngliche visuelle Konzept. Ausschließlich der Träger weiß um das Geheimnis der Originalität. Lediglich eine Modenschau oder die Bezeichnung eines Modells würde die versteckte Idee wieder zum Vorschein bringen. Was die Kleidung so besonders macht, ist der Umstand, dass sie durch ihre Präsentation in der Gestalt von Bildern zu Kunst werden.

Die Ausstellung *Made in Japan* im Centraal Museum in Utrecht zeigt unter anderen das Konzept des jungen japanischen Designers Hiroaki Ohya, der seine Entwürfe in Form von Büchern in Buchhandlungen zur Schau stellt. Dadurch spricht er ein breiteres Publikum an, als dies bei der Präsentation in einem hippen Modeshop der Fall wäre. Sein Ziel ist es, diese Bücher als Kunstwerke zu verkaufen und Modedesign dadurch zur Kunstform wird.

Oberflächen

In diesem Fall hat die Oberfläche zweifache Bedeutung. Einerseits geht es um die Oberfläche des Textils und andererseits um den Körper als Oberfläche.

Bereits Anfang der zwanziger Jahre hat die russische Künstlerin Sonia Delaunay in Kooperation mit dem Couturier Jacques Heim die Wirkung der Farbe in Relation zu geometrischen Formrhythmen, die so genannten simultanen Farbkontraste, auf Textilien angewandt. Ihre Kleider und Tücher mit Simultanées machten Furore. Vor allem wurden Tücher als Aufputzmittel der kragenlosen einfarbigen Kleider beliebt und zum Kunstobjekt. Neben Delaunay gab es auch Tuchdessins Henri Matisse und Künstlern des Bauhauses. Darüber hinaus entwarfen jene Künstler Kleider, wie sie Bilder malten. In den dreißiger Jahren fanden Kooperationen zwischen dem surrealistischen Maler Salvador Dalí und der

Couturière Elsa Schiaparelli statt. Es entstand das sogenannte *Schubladenkostüm*, das Dalís bekanntem Gemälde *Venus von Milo* entprang. Aus einer Freundschaft und Zusammenarbeit Coco Chanel mit dem Surrealistischen Jean Cocteau entstanden Kreationen mit Druckdessins des Künstlers.

Selbst das Modemagazin *Vogue* griff auf die Surrealisten zurück. Als die Zeitschrift um 1909 gegründet wurde, hat es fast noch ein viertel Jahrhundert gebraucht, um Bekanntheit und Ansehen zu erlangen. Die Covers wurden unter anderen von Giorgio de Chirico oder Salvador Dalí entworfen. In den fünfziger Jahren machten sich auch Modezeitschriften wie *Harper's Bazar* oder *Mademoiselle* die Illustrations- und Zeichenkunst von Andy Warhol zu Nutze, um Covers und Inserate gestalten zu lassen.

Ein großes Vermächtnis hinterließ Andy Warhol, als er Anfang der sechziger Jahre, sein Siebdruckverfahren im Textilbereich anwendete und mit dieser Technik bis heute die Verschmelzung von Kunst und Mode nachhaltig beeinflusst. Er bedruckte Kleiderentwürfe mit Schriftzügen aus seinen Kunstwerken. Umgekehrt waren Sujets aus der Mode, wie Schuhe, Kleidung oder Make-up Utensilien Thema seiner Bilder. Auch entwarf er Papierkleider, die im Set mit einer Wasserfarbenpalette zu erwerben waren, um dann selbst die aufgedruckten Warholmotive ausmalen zu können. So viele Parallelen zur Leinwand hatte wohl kaum ein anderes Modell. Die Ausstellung *The Andy Warhol Look*, die um die ganze Welt tourte, veranschaulicht die gesamte Bandbreite Warhols Sinn und Leidenschaft für Glamour, Style und Mode.

1965 fand Yves Saint Laurents „Mondrian“-Kollektion große Beachtung, bei der er Piet Mondrians klar abgegrenzte Rechtecke in kontrastierenden Farben auf Jerseykleider übertrug. Ein Jahr später nahm er Malereien und lebensgroße Figursilhouetten à la Andy Warhol und Tom Wesselmann als Vorlage für seine Pop-Art-Kleider. Pierre Cardin lehnte in seinen Kleidungsentwürfen mit positiven Leibungen und negativen Höhlungen an die modernen Skulpturen Henry Moores an. Die Brust wurde in Form textiler Diamantquader außen auf das Oberteil des Kleides gesetzt, applizierte Rauten und Scheiben ergaben abstrakte Muster.

Durch den Einfluss der Kunst auf das Gebrauchsobjekt Kleidung wird es oftmals seiner ursprünglichen Funktion und Zweckbestimmung enthoben, um mit neuem Ausdruck und einer neuen Funktion belegt zu werden, die über den bekannten Kleidungskontext hinausweisen. Die Kleidung kann somit neben Farbe,

Pigment, Leinwand usw. als Kunstmittel fungieren. Das erlaubt ihr gleichfalls, als Kleid erkennbar zu bleiben oder abstrakt Eingang in die Kunst zu finden.

In den neunziger Jahren setzt der Modeschöpfer Gianni Versace die moderne Tradition fort, Kunst in seine Entwürfe einzubinden. Seine Begeisterung für Kunst als Kenner, Enthusiast, Sammler und Designer war breit gefächert. Um der Vorliebe für einen bestimmten Künstler Ausdruck zu verleihen, eignet sich für einen Designer wohl kaum ein Medium besser als das seiner Entwürfe. Versaces Idee, Kunst dadurch für jeden zugänglich zu machen, sie zu teilen und die Freude daran dauerhafter zu machen, setzte er in seinen Kleidern mit Motiven von Andy Warhol um. Auch füllten Covers der Modezeitschrift Vogue die Flächen seiner Abendkleider und Overalls. Hier wird der Wunsch sehr deutlich, durch Kleidung zu kommunizieren. In weiterer Folge wendet sich Kleidung davon ab, als Medium gebraucht zu werden und strebt einen immer größeren Stellenwert an, um schließlich den Anspruch zu erheben, Gesamtkunstwerk zu sein.

Ausgangspunkt für die Zusammenarbeit von Modeschöpfern und Künstlern ist bis zum heutigen Tag das sie verbindende Moment des Gewandes. Oftmals werden die Sprachmöglichkeiten der Mode, wie Bedeckung, Schnitt, Naht etc., aufgegriffen, um sie für eine andersartige Präsentation von Bildern und Texten produktiv zu machen. Umgekehrt wird in der Mode Kunstideen, wie Linien, Schnitten und Bildern nachgespürt.

Chic Clicks

Es stellt sich die Frage, ob es heute noch sinnvoll ist, zwischen „schönen“ und „angewandten“ Künsten zu unterscheiden. Man könnte meinen, dass sich die Diskussion nach Jahrzehnten der glücklichen Kohabitation und gegenseitigen Beeinflussung von „freier“ Kunst und Populärkultur erübrigt hätte. Die Unterscheidung zwischen „High“ und „Low“, zwischen autonomem künstlerischen Werk und Konsumgut existiert nach wie vor - oder verschwindet zumindest nur langsam.

Zweifellos werden Konsumgüter heute als Inspirationsquelle für zeitgenössische Kunst akzeptiert und dies sowohl in materieller als auch in

konzeptueller Hinsicht. Vor allem die Mode ist wegen ihrer Beziehung zum menschlichen Körper eines der wichtigsten Sujets, die in progressiven Kunstwerken dargestellt werden – spätestens seitdem Charles Baudelaire in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts *mode* und *modernité* in Zusammenhang gebracht hat. Jedoch kann man ihr generell nicht dieselbe Bedeutung zuschreiben wie der Kunst. Vielleicht ist das auch gar nicht nötig, denn die Unentschiedenheit in der Frage, ob Mode Kunst ist oder umgekehrt, ob Kunst Mode sein kann, entspricht ganz dem sich unablässig wandelnden Charakter unserer heutigen Kultur.

Wie oft haben wir die Frage gehört: „Ist Mode Kunst?“ Ist sie seriös genug, um in Museen oder Galerien gezeigt zu werden? Ist sie bedeutend genug, um im selben Ton über sie zu sprechen wie über Malerei und Skulptur? Diese Fragen lassen sich ohne weiteres auch auf die Medien ausdehnen, in denen Mode öffentlich dargestellt wird: „Kann Modefotografie Kunst sein?“ könnte man mit demselben Recht fragen. Dass Fotografie ein würdiges künstlerisches Ausdrucksmittel ist, gilt seit einiger Zeit als unumstritten. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts haben die Kritiker den künstlerischen Wert der Fotografie im Vergleich zur Malerei noch voller Eifer dementiert. Fotografien galten als bloße Mimikry, bestenfalls als kuriose *aide mémoire* für moderne Maler, die zum Skizzieren zu faul waren. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Kunst sich zunehmend genötigt sah, über Realität zu reflektieren, veränderte sich diese Einschätzung grundlegend. Die Kunst sollte objektiv und wahrheitsgetreu sein, und dementsprechend stieg die Fotografie als das anscheinend getreue Abbild des zeitgenössischen Lebens aus der Sicht der Kritiker in die Hierarchie der Künste auf. Und die Fotografie übernahm die Begeisterung für das Alltägliche und fand darin bereitwillig ihren eigentlichen Sinn und Zweck.

Auch wenn Fotografie im Laufe der Zeit als eine Kunstform akzeptiert wurde, so galt dies bislang nicht für die Modefotografie. Die Bilder werden nach wie vor als unverfrorene Ware betrachtet, als Werbemittel einer schnelllebigen Industrie, die weit von dem visuellen Raffinement und der kritischen Würdigung der künstlerischen Fotografie entfernt sind. Trotz einer großen Zahl herausragender Fotografen, die anonym oder ganz unverhohlen für Modemagazine oder Modehäuser gearbeitet haben, scheint diese ablehnende Haltung immer noch weit

verbreitet zu sein. Ein Grund dafür liegt sicherlich in der materiellen Ursprünglichkeit der Modefotografie. Der Anstoß ist der, dass Modekollektionen vorgestellt werden und Mode verkauft werden soll. Ein Modefoto entsteht also meistens als Auftragsarbeit und wird am kommerziellen Erfolg des Produktes gemessen. Mit dieser ökonomischen Qualität im Vordergrund, steht Modefotografie in engem Kontakt zur Werbung und deren Kriterien. Sowohl die materiell und dokumentarisch orientierte als auch die zu Werbezwecken eingesetzte Modefotografie wird heute in progressiven Zeitschriften durch künstlerische und experimentelle Bilder ersetzt. So wie die Werbung keine Produktwerbung mehr ist, sondern stattdessen seit Jahren in der Rezeption von Image-Werbung geschult wird, geht es auch in der – zumindest zumeist erwähnenswerten – Modefotografie nicht um die Abbildung der zu verkaufenden Objekte. Ein wenig zynisch ist zu bemerken, dass je avantgardistischer sich die Modefotografie gibt, desto weniger ist von dem verkaufenden Objekt der Bekleidung selbst zu sehen.

Einen gemeinsamen Nenner der unterschiedlichen Ansätze in der Modefotografie bildet die Weigerung, nur die Oberfläche der Mode zu zeigen. Es wird der eigentlichen Bedeutung des Wortes Mode nachgegangen, dem Gedanken des Wandels, dem sich verändernden Schönheitsbegriff und der ironischen Zurückweisung und Untergrabung der Tradition – sowohl in gesellschaftlicher als auch in visueller Hinsicht. Im Vordergrund steht der Realismus der über eine dokumentarische Qualität hinausgeht. Die Verfahrensweisen der Kunstszene und der Modeindustrie werden als das betrachtet, was sie sind. Es läuft nicht darauf hinaus, sie als politische Strategien oder kommerzielle Konventionen abzustempeln, sondern hinterfragt wird, warum Fotografen sich weigern, ausschließlich eine Auffassung von Fotografie zu verfolgen oder ihre Arbeiten nur in einem Rahmen zu präsentieren. Während Modemagazine jetzt das vertreten, was man früher als „künstlerische Fotografie“ bezeichnet hätte und Künstler für Aufträge engagieren, werden die Modefotografen von der Kunstszene wegen ihrer zeitgenössischen Visionen voller visuellem Schick aggressiv umworben.

Die Bereitschaft ist gewachsen, sich für die Dimensionen des Existenziellen, Gesellschaftlichen und Kulturellen zu öffnen. Themen wie Unterdrückung, Krieg und Blut, Verletzung, Verstümmelungen und Perforationen

des Körpers, die lange keinen Platz hatten, sind plötzlich aufgetaucht. Der Wunsch nach Kommunikation wird deutlich sichtbar. Der Betrachter wird einbezogen und löst Gefühle wie Befremden oder Aggression, Überraschung oder Unbehagen, Verlegenheit oder Unverständlichkeit aus. Die Distanz wird ausgeblendet: Die neue Modefotografie ist emotionaler Natur, weniger auf einen ästhetischen Wert als vielmehr auf eine unmittelbare durchschlagende Wirkung mit multidimensionaler Resonanz aus. Sie spiegelt das neue Zeitalter der entzauberten, verkörperlichten Mode wider. Das Ende des Bekleidungsdictats, die zurückgegangene Bedeutung der Aufmachung für das gesellschaftliche Prestige, die Vervielfachung der Modekriterien, die geringeren Ausgaben für Bekleidung, die gewachsene Sorge um Komfort und Lässigkeit, das Primat des Körpers und die diesbezüglichen Obsessionen – das sind allesamt Phänomene, die die Modefotografie von dem Imperativ befreit haben, Kleidung in den Brennpunkt der Darstellung zu rücken. Die Inspirationsquellen werden immer vielfältiger: Computertechniken, Fotoreportage, Pornografie, Modeströmungen von der Strasse, Gesellschaftsprobleme. Ungewöhnlichste Weltanschauungen nehmen dadurch Gestalt an. War sie einst Verführung, so vereinnahmt sie heute den Anspruch, skandalös, bissig und ikonoklastisch zu sein. Durch die Aufarbeitung von Ängsten und Problemen des Lebens in den Bildern, schaffte die Modefotografie den Einzug in die Kunst. Sollte es eine Zweiteilung in der Modefotografie geben, dann ist es weniger die von Kommerz und Kreativität als die von Ekel und Pracht, von Codes und Kontext.

Die Modefotografie ist als eine sich wandelnde Beziehung zwischen der eigenen kommerziellen Triebfeder, ihren Konventionen und Beschränkungen, und der schöpferischen, persönlichen Motivation der Fotografen als unabhängige Künstler zu verstehen und unter einem gesellschaftlichen Aspekt zu betrachten. Sie ist in den letzten zwanzig Jahren zum Leitmedium unserer visuellen Kultur aufgestiegen. Längst schon spiegelt die nicht nur Träume, Wünsche und Hoffnungen, sondern visualisiert – statt Kleidern und Trends – Haltungen. Sie führt uns zur Wahrnehmung unserer eigenen Geschichte. Nichts wird in der Mode und der visuellen Kultur so schnell von Neuem überlagert wie die jeweils jüngste Vergangenheit. Die Modefotografie hat sich aus ihrer dienenden Rolle als Gebrauchskunst befreit, den freien Künsten mehr und mehr angenähert und eine Position erobert, von der aus sie die Mode und viele andere Bereiche, die sich der

Gestaltung von Oberflächen widmen, maßgeblich beeinflusst. Die Fotografie ist zum Leitfaden der neuen visuellen Kultur geworden. Sie hat sich von der verklärenden Abbildung und der Beschränkung als Dienerin der Mode zum Ideenlieferanten der Popkultur ebenso entwickelt wie zur Muse der bildenden Künste und der Designer. Sie wurde zur neuen Malerei, als die Kunst sich von der Leinwand als bevorzugtem Medium der Bildgestaltung entfernte. Diese Metamorphose der Gebrauchskunst zur freien Kunst und die Inanspruchnahme von deren Autonomie und Innovationsbedürfnissen befeuerten eine Dynamik, die auf die gesamte Kultur abstrahlte.

Modelfotografie fungiert wie ein Magnet, an dem alle eindrucklichen Motive und Mechanismen der Bildkonstruktion der jüngeren Kunst nachgeahmt, zitiert oder übertrieben werden.

Konzeptstruktur

Nachfolgendes Fallbeispiel veranschaulicht die Konzeptstruktur von Ausstellungen. Als Modell dient die Ausstellung mit dem Titel *(9/4/1615)*, organisiert von *La Maison Martin Margiela* im Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam, 11. Juni bis 17. August 1997.

Ausgangslage

1. Absicht

In der Ausstellung geht es um die Darstellung der Vergänglichkeit der Mode, sowohl im Sinne des metaphorischen Verfalls als Zeitgeist, als auch des physischen Verfalls von Textilien

2. Kernbotschaften

Verfall ist nicht immer augenscheinlich; er ist ein Prozess der unterschiedlich lange dauert und verschiedene Ausformungen hat

3. Publikum

Besucher aus den Bereichen Kunst und Mode

4. Standort

Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam

5. Objekte/Medien

Die Ausstellungsobjekte sind eine Auswahl aus allen Kollektionen des Designers Martin Margiela; zur Präsentation der Kleider dienen Schneiderpuppen

Storyline

6. Erzählung

Inhalt der Ausstellung ist das Thema Mode und ihre innewohnende Vergänglichkeit; thematisiert wird der „Tod einer Mode“, der durch den banalen

physischen Verfall sichtbar gemacht wird, aber auch den metaphorischen Verfall als Zeitgeist veranschaulicht

7. Erzählstruktur

18 Modelle aus allen vergangenen Kollektionen des Designers werden aus weißen, cremefarbenen und grauen Stoffen nachgeschneidert. Unter Zusammenarbeit mit dem prominenten Mikrobiologen, Dr. A.W.S.M van Egeraat, wird jedes Kleidungsstück mit einem unterschiedlichen Bakterienstamm, Pilz oder Schimmel behandelt. Die Isolation von Licht und die spezielle Handhabung garantieren den späteren Verfall. In den ersten fünf Tagen der Ausstellung beginnen sich die Organismen zu entwickeln und verändern in der Folge Farbe und Struktur der Kleidung.

8. Erzählstimme

Der begleitende Katalog besteht aus drei Bänden und dient zur inhaltlichen Verständlichkeit der Ausstellung, sowie der Erklärung der Präsentationsform. Ein Buch repräsentiert den Designer und sein Label *La Maison Martin Margiela*, ein weiteres die Kleidung und ihre spezielle Behandlung und ein drittes ein Nachschlagewerk über Bakterien und Mikrobiologie.

9. Themenbereiche

Die gesamte Ausstellung bezieht sich auf das Thema der Vergänglichkeit der Mode

10. Kohärenz

Den Zusammenhang der Ausstellung auf Inhalts- und Designebene stellen die Kleiderpuppen her, auf denen die Modelle drapiert sind; als Leitmotiv dient die Präsentationsform von Kleidung im Kontext des Ausstellens in Schaufenstern bzw. auf den Modeschauen des Designers selbst, der oftmals auf Schneiderpuppen anstelle von Models zurückgreift

11. Medieneinsatz

Begleitet wird die Ausstellung von dem dreiteiligen Katalog, der mit Texten und Bildern die Geschichte erzählt

Raum

12. Form

Als Ausstellungsraum dient der Glaspavillon des Museums, an den ein Rosengarten und ein großer dekorativer Teich angrenzen

13. Zirkulation

Die Kleiderpuppen stehen im Freien, an den Fensterscheiben des Pavillons entlang, und können nur von innen, durch das Glas hindurch, betrachtet werden

14. Gestalt

Die Präsentation vermittelt den Charakter des Unnahbaren, des nicht Greifbaren, der Isolation, des Todes

15. Stimmung

Die Vergänglichkeit, der Tod, löst Emotionen wie Hilflosigkeit und Bestürzung, aber auch Faszination aus

16. Erinnerung

Das Bewusstsein um die Vergänglichkeit von Mode als Trend, aber auch der physische Verfall von Material

Epilog

Das Resumée das sich aus meinen Recherchen und Beobachtungen ziehen lässt, ist, dass der Körper, das Geschlecht und die Identität des Menschen die Plattform für Kunst und Mode darstellt. Der Körper dient als Medium, sowohl physisch als auch psychisch. Thematisiert werden neben dem Körper als Skulptur, als Medium für die Darstellung und Präsentation von Kunst und Mode auch die Gefühle.

Aufgrund der jüngeren Tendenz macht es den Anschein, der Slogan „Kiss the Future“¹⁹ würde immer näher rücken und somit das Alltägliche, die Straße zum Ausgangspunkt von Kunst und Mode werden.

Sowohl die Kunst als auch die Mode haben in ihrer Eigenständigkeit wunderbares vollbracht. Die gegenseitige Beeinflussung, das Kokettieren miteinander und das wechselseitige Zitieren haben weitere unzählige und sagenhafte Projekte hervorgebracht, die sehr viel Lust auf mehr machen. Da bleibt nur eines zu sagen: Weiter so.

¹⁹ Beirendonck, Walter van, *believe*, Rotterdam 1998

Abstract

In meiner Master-Thesis mit dem Titel *KUNST UND MODE Beeinflussung, Inspiration und Kooperation vice versa* analysiere ich das gemeinsame Feld der Bereiche Kunst und Mode. Im Mittelpunkt steht dabei die Auseinandersetzung von Künstlern und Designern mit dem Thema. Ein Abriss der kulturgeschichtlichen Entwicklung von Kunst und Mode dient zum Einstieg. Daran schließt eine allgemeine Reflexion über Trends und Tendenzen.

Eine Einteilung in Kapitel veranschaulicht die unterschiedlichen Aspekte, mit denen auf das Thema Kunst und Mode eingegangen wurde. Als Grundlage dienen unter anderem Ausstellungen, die sich mit Kunst und Mode auseinandergesetzt haben. Der Fokus liegt auf den vergangenen zehn Jahren, in denen vermehrt Projekte zu dem Thema stattgefunden haben. Gemeinsamkeiten und Parallelen in den Arbeiten der Künstler und Modedesigner lassen Themenbereiche, wie etwa Sprache, Körper und Emotionen, entstehen. Einige Bildbeispiele bilden in der Gegenüberstellung zum Text den visuellen Kontext. Mein Ziel ist es schlussendlich, gemeinsame Nenner in den künstlerischen Beiträgen zu finden, diese mittels übersichtlicher Einteilung zu veranschaulichen und zu verdeutlichen, wie oft und vor allem auf welchen Wegen sich Kunst und Mode begegnen, kreuzen, beeinflussen, miteinander kooperieren und vor allem wechselseitig inspirieren.

Bibliografie

Theoretika

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, 9. Auflage, Frankfurt am Main 1989
- Balzac, Honoré de, *Menschliche Komödie*, Paris 1977
- Barnard, Malcolm, *Fashion as Communication*, London 1996
- Barthes, Roland, *Die Sprache der Mode*, Frankfurt am Main 1985
- Beaupré, Marion de; Baument, Stéphane; Poschardt, Ulf (Hrsg.), *archeology of elegance. 20 Jahre Modephotographie*, München 2002
- Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, Band 1, Frankfurt am Main 1982
- Boehn, Max von, *Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock*, Bd. 1, München 1986
- Breton, André, *Manifeste des Surrealismus*, Reinbeck bei Hamburg 1968
- Brost, Harald, *Kunst und Mode. Eine Kulturgeschichte vom Altertum bis heute*, Stuttgart 1984
- Butin, Hubertus (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002
- Hollander, Anne, *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*, Berlin 1995
- Hollander, Anne, *Seeing through Clothes*, New York 1993
- Folie, Sabine; Kunsthalle Wien (Hrsg.), *Oberflächen. Zur Erscheinung von Kunst und Mode*, Wien 1998
- Gertrud Lehnert (Hrsg.), *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund 1998
- Lauretis, Teresa de, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington/Indianapolis 1987
- Lipovetsky, Gilles, *The empire fashion: dressing modern democracy*, Princetown 1994
- Loschek, Ingrid, *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart 1994
- Loschek, Ingrid, *Fashion of the Century. Chronik der Mode von 1900 bis heute*, München 2001
- Martin, Richard, *Fashion and Surrealism*, London 1989
- Poschardt, Ulf, *Anpassen*, Hamburg 1998

Spemann, Wolf, *Plastisches Gestalten. Anthropologische Aspekte*, Hildesheim 1990

Steele, Valerie, *Fetisch. Mode, Sex und Macht*, Berlin 1996

Thiel, Erika, *Künstler und Mode*, Berlin 1979

Thiel, Erika, *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 6. Auflage, Berlin 1997

Vinken, Barbara, *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1993

Ausstellungskataloge

Anna, Susanna; Heinzelmann, Markus (Hrsg.), *Untragbar. Mode als Skulptur*, Museum für angewandte Kunst Köln, 14. Juli bis 6. September 2001, Ostfildern-Ruit 2001

Anna, Susanna (Hrsg.), *Global Fun. Kunst und Design von Mondrian, Gehry, Versace and Friends*, Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 18. Dezember 1998 bis 14. März 1999; Schloss Moritzburg, Dresden, 16. April bis 4. Juli 1999, Ostfildern 1999

Bauer, Ute Meta (Hrsg.), *3rd berlin biennial for contemporary art*, Berlin, 14. Februar bis 18. April 2004, Köln 2004

Beirendonck, Walter van; Derycke, Lyc (Hrsg.), *FASHION2001 LANDED*, Antwerpen Open and Flanders Fashion Institute, Antwerpen, 26. Mai bis 7. Oktober 2001, Antwerpen 2001

Beirendonck, Walter van & wild and lethal trash (Hrsg.), *believe*, Boijmans Van Beuningen Museum, 'Kiss the future!' Walter Van Beirendonck & W.&L.T., Rotterdam, 10. September bis 15. November 1998, Rotterdam 1998

Celant, Germano (Hrsg.), *Art/Fashion*, Guggenheim Museum SoHo New York, 12. März bis 8. Juni 1997, New York 1997

Celant, Germano; Koda, Harold (Hrsg.), *Giorgio Armani*, Solomon R. Guggenheim Museum New York, 20. Oktober 2000 bis 17. Januar 2001; Guggenheim Museum Bilbao, 12. März bis 26. August 2001, New York 2000

Hayward Gallery (Hrsg.), *Addressing the Century: 100 Years of Art & Fashion*, Hayward Gallery, London, 8. Oktober 1998 bis 11. Januar 1999; Kunstmuseum Wolfsburg, 26. Februar bis 23. Mai 1999, London 1998

Hollein, Max; Grunenberg, Christoph (Hrsg.), *Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. September bis 1. Dezember 2002; Tate Liverpool London, 20. Dezember 2002 bis 23. März 2003, Ostfildern-Ruit 2002

Koda, Harold; The Metropolitan Museum of Art, New York (Hrsg.), *Extreme Beauty: The Body Transformed*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 6. Dezember 2001 bis 3. März 2002, New York 2001

Kunsthalle Wien (Hrsg.), *Louise Bourgeois. Jenny Holzer. Helmut Lang*, Kunsthalle Wien, 9. Oktober 1998 bis 17. Januar 1999, Wien 1998

Lehmann, Ulrich; Jessica Morgan; Institute of Contemporary Art, Boston (Hrsg.), *Chic Clicks: Modefotografie zwischen Auftrag und Kunst*, Institute of Contemporary Art, Boston, 23. Januar bis 5. Mai 2002; Fotomuseum Winterthur, 15. Juni bis 18. August 2002, Ostfildern-Ruit 2002

Mark, Francis; King, Margery (Hrsg.), *The Andy Warhol Look. Glamour, Style, Fashion*, Whitney Museum of American Art, New York, 8. November 1997 bis 18. Januar 1998; Art Gallery of Ontario, Toronto, 16. Februar bis 3. Mai 1998; Barbican Art Gallery, London, 28. Mai bis 16. August 1998; Musée de la Mode, Marseille, September bis November 1998; Museum of Contemporary Art, Sydney, Dezember 1998 bis März 1999; The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Frühjahr 1999, Pittsburgh 1997

Martin, Richard (Hrsg.), *Cubism and Fashion*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 10. Dezember 1998 bis 14. Mai 1999, New York 1998

Martin, Richard (Hrsg.), *Gianni Versace*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 11. Dezember 1997 bis 22. Mai 1998, New York 1997

Neuburger, Susanne (Hrsg.), *Das doppelte Kleid. Zu Mode und Kunst*, Galerie Schloss Ottenstein, 28. Juni bis 15. September 1996, Wien 1996

Seifermann, Ellen (Hrsg.), *fuckin' trendy*, Kunsthalle Nürnberg, 11. Dezember 2003 bis 8. Februar 2004, Nürnberg 2003

Teunissen, José; Centraal Museum (Hrsg.), *Made in Japan. The latest fashion*, Centraal Museum, Utrecht, 24. März bis 17. Juni 2001, Utrecht 2001

Teunissen, José; Centraal Museum (Hrsg.), *WOMAN by Vivienne Westwood, Christian Dior Couture, Maison Martin Margiela, Junya Watanabe, Ann Demeulemeester, Veronique Leroy, Bernhard Willhelm, Viktor&Rolf, Hussein Chalayan*, Centraal Museum, Utrecht, 1. Februar bis 18. Mai 2003, Utrecht 2003

Williams, Val (Hrsg.), *Look at Me. Fashion and Photography in Britain. 1960 to the Present*, Wanderausstellung, The British Council, London 1998

Periodika

Flash Art International, no. 179, Nov./Dez. 1994, Mailand

I-D Magazine, Gallery Issue, April 2001, London

Kunstforum International, Die oberflächlichen Hüllen des Selbst, Band 141, Juli – September 1998, Ruppichteroth

Parkett, Cattelan. Kusama. Walker, No. 59, September 2000, Zürich

Prisma, No. 1/8, 1947, München

STREET MAGAZINE MAISON MARTIN MARGIELA SPECIAL VOLUMES 1 & 2, 1999, Paris

Texte zur Kunst. Mode, 7. Jahrgang, Nr. 25, März 1997, Köln

VISIONAIRE, FASHION SPECIAL, No. 18, 1996, New York

VOGUE, Fashion meets Art, May 2000, London

Bildquellen

- 1 Butin, Hubertus (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002
- 2 Sarah Cottier Gallery, Sydney 1994
- 3 Beirendonck, Walter van; Derycke, Lyc (Hrsg.), *FASHION2001 LANDED*, Antwerpen 2001
- 4 Hayward Gallery (Hrsg.), *Addressing the Century: 100 Years of Art & Fashion*, London 1998
- 5 Poschardt, Ulf, *Anpassen*, Hamburg 1998
- 6 Poschardt, Ulf, *Anpassen*, Hamburg 1998
- 7 *STREET MAGAZINE MAISON MARTIN MARGIELA SPECIAL VOLUMES 1 & 2*, Paris 1999
- 8 *VISIONAIRE, FASHION SPECIAL*, No. 18, 1996, New York
- 9 Poschardt, Ulf, *Anpassen*, Hamburg 1998
- 10 Beaupré, Marion de; Baument, Stéphane; Poschardt, Ulf (Hrsg.), *archeology of elegance. 20 Jahre Modephotographie*, München 2002
- 11 Mark, Francis; King, Margery (Hrsg.), *The Andy Warhol Look. Glamour, Style, Fashion*, Pittsburgh 1997
- 12 Hayward Gallery (Hrsg.), *Addressing the Century: 100 Years of Art & Fashion*, London 1998
- 13 Celant, Germano (Hrsg.), *Art/Fashion*, New York 1997
- 14 Steele, Valerie, *Fetisch. Mode, Sex und Macht*, Berlin 1996
- 15 Beirendonck, Walter van; Derycke, Lyc (Hrsg.), *FASHION2001 LANDED*, Antwerpen 2001
- 16 *STREET MAGAZINE MAISON MARTIN MARGIELA SPECIAL VOLUMES 1 & 2*, Paris 1999
- 17 Anna, Susanna; Heinzelmann, Markus (Hrsg.), *Untragbar. Mode als Skulptur*, Ostfildern-Ruit 2001
- 18 Anna, Susanna; Heinzelmann, Markus (Hrsg.), *Untragbar. Mode als Skulptur*, Ostfildern-Ruit 2001
- 19 Hayward Gallery (Hrsg.), *Addressing the Century: 100 Years of Art & Fashion*, London 1998

- 20 Celant, Germano (Hrsg.), *Art/Fashion*, New York 1997
- 21 Celant, Germano (Hrsg.), *Art/Fashion*, New York 1997
- 22 Celant, Germano (Hrsg.), *Art/Fashion*, New York 1997
- 23 Teunissen, José; Centraal Museum (Hrsg.), *WOMAN by Vivienne Westwood, Christian Dior Couture, Maison Martin Margiela, Junya Watanabe, Ann Demeulemeester, Veronique Leroy, Bernhard Wilhelm, Viktor&Rolf, Hussein Chalayan*, Utrecht 2003
- 24 Teunissen, José; Centraal Museum (Hrsg.), *Made in Japan. The latest fashion*, Centraal Museum, Utrecht 2001
- 25 Teunissen, José; Centraal Museum (Hrsg.), *Made in Japan. The latest fashion*, Centraal Museum, Utrecht 2001
- 26 Celant, Germano (Hrsg.), *Art/Fashion*, New York 1997
- 27 Anna, Susanna; Heinzelmänn, Markus (Hrsg.), *Untragbar. Mode als Skulptur*, Ostfildern-Ruit 2001
- 28 Celant, Germano (Hrsg.), *Art/Fashion*, New York 1997
- 29 Mark, Francis; King, Margery (Hrsg.), *The Andy Warhol Look. Glamour, Style, Fashion*, Pittsburgh 1997
- 30 Loschek, Ingrid, *Fashion of the Century. Chronik der Mode von 1900 bis heute*, München 2001
- 31 Mark, Francis; King, Margery (Hrsg.), *The Andy Warhol Look. Glamour, Style, Fashion*, Pittsburgh 1997

