

/ecm
educating
curating
managing

masterlehrgang für
ausstellungstheorie & praxis
an der universität für
angewandte kunst wien

di:'angewandte

MASTER THESIS

ecm – educating/curating/managing 2010-2012

Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und –praxis an der Universität für angewandte Kunst
Wien

Jogginganzug in der Vitrine – Das Museum als Ort der Modepräsentation

Kerstin Hosa

Wien, November 2012

Betreut von Renate Höllwart und Beatrice Jaschke

Inhaltsverzeichnis

EINFÜHRUNG	5
EDITORISCHE HINWEISE	9
1 FORSCHUNGSSTAND UND QUELLENLAGE	10
1.2 Überlegungen zu den Begriffen „Curating“ und „Fashion“	11
1.2.1 <i>Curating (Kuratieren)</i>	11
1.2.2 <i>Fashion (Mode)</i>	12
2 DANGEROUS LIAISONS: ANNÄHERUNG AN DAS MODEMUSEUM	15
2. 1 Das Modemuseum in seinen Anfängen am Beispiel des Costume Insitute des Metropolitan Museum of Art	17
2.1.1 <i>Das Costume Insitute</i>	19
2. 2 Museale Modepräsentationen im Umbruch: Von der Rekonstruktion zum Spektakel.....	20
2.3 The Cutting Edge am Beispiel des Modemuseums MoMu in Antwerpen	22
2.3.1 <i>Das Modemuseum MoMu in Antwerpen</i>	23
3 ANNÄHERUNG AN DEN TYPUS MODEAUSSTELLUNGEN AM BEISPIEL DER ,FASHION RETROSPEKTIVE‘	25
3.1 Kunst, Geld, Macht, Superstar: Die Fashion-Retrospektive.....	27
4 DISKURSE UND PRAXEN: KURATORISCHE STRATEGIEN IM UMGANG MIT MODE	31
4.1 „Fashion is about borrowing, stealing, concealing and manipulating“: Subversiver Mode-Zugang als kuratorische Strategie	34
4. 2 Editorial Language als kuratorischer Ansatz nach Diana Vreeland	39
4. 3 Cecil Beatons Gallery of Fashion im Victoria and Albert Museum.....	44
4. 4 „One object multiple Interpretations“: Objektbiografien als kuratorische Strategie der Interpretation	50

5 DISPLAY DRESS: SPEZIFIKA DER MODEPRÄSENTATION	54
5.1 Inszenierung von Mode in Ausstellungen: Herausforderungen und Möglichkeiten ..	55
5.2 Bewegte Bilder, unbewegte Figurinen	57
5.3 Mode In-Szene: Inszenierungen zur Verlebendigung von modischen Objekten	58
5.3.1 <i>Figurinen: Unbewegliche Ersatzkörper zur Präsentation von Mode.....</i>	<i>60</i>
5.3.2 <i>Mode in Bewegung: Installationen die Lebendigkeit suggerieren.....</i>	<i>62</i>
5.3.3 <i>Fashion in Motion: Models performen im Museum.....</i>	<i>64</i>
5.3.4 <i>Zieh' mich an, zieh' mich aus: Auf Tuchfühlung mit modischen Objekten.....</i>	<i>65</i>
 KONKLUSION: MODEAUSSTELLUNGEN VON PRIVATEN KLEIDERSCHRÄNKEN BIS PRADA	 67
 AUSBLICK	 71
 6 LITERATURVERZEICHNIS	 74
6.1 Internetquellen	83
6.2 Andere Quellen	87
 7 ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	 89
 7 ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	 90
 ABSTRACT	 92
 LEBENS LAUF.....	 93

„Mode ist ein performatives Phänomen par excellence; sie realisiert sich als ein produktives und rezeptives Handeln, das auch als ästhetische Arbeit verstanden werden kann. Das bezieht sich nicht nur auf diejenigen, die die Kleider entwerfen und herstellen, oder auch diejenigen, die sie auf dem Laufsteg vorführen, sondern in gleichem Maße auch auf die RezipientInnen, die sie tragen (...). In dieser Perspektive ist Mode ein Phänomen, das sich nicht nur in vestimentären Objekten realisiert, sondern auch als ein Handeln: Mode realisiert sich in der Produktion, Präsentation, Inszenierung und Aufführung – also in „cultural performances.“¹

¹ Lehnert, Gertrud, Mode und Moderne. In: Mentes, Gabriele (Hg.), Kulturanthropologie des Textilen. In: Textil – Körper – Mode, 2005, S. 251-264, hier S. 253.

Einführung

Es ist ein klirrend kalter Februartag und, trotz strahlend blauen Himmels, sinkt das Thermometer immer weiter ab und erreicht bei Minus 12 Grad Celsius seinen Tiefpunkt. Eine wärmende Tasse Tee trinkend, flattert mir die aktuelle ELLE² in die Hände. Das Magazin flüchtig durchblättern, erhasche ich ein Bild, das sogleich meine Aufmerksamkeit erregt: eine fulminante Hutkreation inmitten herumliegender, wohl drapierter, Schachteln.



Abbildung 1: Das Magazin ELLE stellt ModekuratorInnen und ihre Ausstellungen vor.³

Ich finde mich in Antwerpen, genauer im Modemuseum (MoMu), wieder. Im Rampenlicht der aktuellen Modeausstellung stehen die Kreationen des britischen Hutmachers Stephen Jones.⁴ Kaat Debo und Geert Bruloot sind die verantwortlichen Kuratoren dieser speziellen Einzelschau. Viele der 120 ausgestellten Objekte stammen aus dem Bruloot-Fundus und aus Kooperationen mit Modehäusern und Designern wie Christian Dior, John Galliano oder Lavin. Ein bisschen wie Alice im Wunderland wandelt man durch die Ausstellung: In den vier Themenbereichen entdeckt man entzückende bis skurrile Werke des Hutmachers. Jede der vier Themeninseln funktioniert als ein thematisches Universum – sie entfalten ihre eigenen Geschichten.⁵ Historische Kontextualisierungen, wie der Einfluss des Rokoko, aber auch dekonstruktivistische Momente – Jones bricht mit bestehenden und vorherrschenden Formen – haben ihren Platz in der Einzelausstellung. Themen wie die Produktion, Konstruktion und das verwendete Material sind integraler Bestandteil der Ausstellung. Biografische

² Verhüllungskunst, ELLE Germany, Februar 2012, S. 28-33.

³ Ebenda S. 28.

⁴ 2010 feierte die Marke „Stephen Jones Millinery“ ihr 30-jähriges Bestehen. Das MoMu in Antwerpen nahm dieses Jubiläum zum Anlass und widmete dem Londoner Hutmacher eine Ausstellung. Darüber hinaus ist das belgische Ausstellungshaus im Besitz der weltweit größten Stephen Jones Hutsammlung. Siehe dazu: <http://www.stephenjonesmillinery.com> , <http://www.hype-magazine.com> (Stand: 14.02.2012)

⁵ Siehe dazu: Bowles, Hamis (u.a.), Stephen Jones & the accent of fashion, Antwerpen, 2010.

Erzählungen ermöglichen wiederum das Eintauchen in die Welt des Designers als auch der HutträgerInnen. Ein separater, zylindrisch geformter Ausstellungsflügel widmet sich hingegen der jahrelangen Zusammenarbeit Jones mit dem belgischen Designer Walter van Beirendonck. Beiträge von Rei Kawakubo, Vivienne Westwood u.a. ergänzen die Modeausstellung.



Abbildung 2: Blick in die Stephen Jones Retrospektive.⁶

Wie die Abbildung erkennen lässt, gestalteten die Kuratorin und der Kurator den großen Ausstellungsraum in Relation zu den gezeigten Hutobjekten durchlässig. Den Grundriss bildeten Divisionen von „Hutinseln“. Die

überdimensionierten Hutschachteln fungierten dabei als Leitsystem. Sie vermittelten nicht nur einen sinnlichen Eindruck, sondern gewährleisteten, dass zu den sehr fragilen Exponaten Abstand gehalten wurde. Der didaktisch gehobene Zeigefinger „Don't touch“ wurde damit obsolet. Bis auf die Bodenbeschriftungen (Headlines, die die jeweiligen Themen markieren) fand man keine weiteren Raumtexte in der Ausstellung.⁷

Das MoMu ist laut ELLE eines jener sechs Ausstellungshäuser, das sich zur Gänze dem Phänomen Mode und seiner komplexen Welt widmet. Generell ist festzustellen, dass sich Modeausstellungen seit einigen Jahren inflationärer Beliebtheit erfreuen.⁸ So stellt beispielsweise die Modejournalistin Suzy Menkes in einem Artikel für die New York Times fest: „What current fashion is wildly popular, enduring, international and pulls in big bucks.“ Modeausstellungen sind, um bei Menkes zu bleiben, „the museum show.“⁹ Gemeinsam mit den ‚catwalk shows‘ und dem Einzelhandel stellen Museen zunehmend wichtige Modestandorte dar. Institutionen wie das Costume Institute des Metropolitan Museum of Art

⁶ Blick in den Ausstellungsbereich „Glamour.“

⁷ Kaat Debo erklärte, dass das MoMu auf Wandtexte verzichtet und stattdessen Begleitbroschüren anbietet. Dies hat einen pragmatischen Grund: die Texte müssten in drei Sprachen aufgeklebt werden. Außerdem meinte sie, das Raumtexte den Gang durch die Ausstellung zu sehr beeinflussen.

⁸ Ingrid Loschek argumentiert, dass Modeschauen anders als Shop-Eröffnungen und ähnliche Medienevents einen demokratischen Ort der ‚neutralen‘ Modevermittlung darstellen. Siehe dazu: Loschek, Ingrid, Modeszene – Ausbildung/Institution – Goethe-Institut, online Redaktion, Juni 2007, <http://www.goethe.de/kue/des/prj/mod/ain/de3720675.htm> (24.04.2012). Zudem nutzen immer mehr Modelabels das Format Ausstellung bzw. die Institution Museum um ihre Geschichte zu vermitteln.

⁹ Menkes, Suzy, Museum Shows Win over the Public but Can Cause Conflicts. International Herald Tribune, 12. Juli 2000. Siehe auch: Menkes, Suzy, Gone Global: Fashion as Art? New York Times, 4. Juli 2011.

in New York, das Musée De La Mode in Paris oder das Victoria and Albert Museum in London verschrieben sich bereits vor einigen Jahrzehnten dem Thema Mode. Der erste Teil der vorliegenden Arbeit widmet sich eben diesem Themenfokus: Anhand konkreter Institutionen wird nachgezeichnet, wie (zeitgenössische) Mode überhaupt ins Museum und wie es schließlich zur Konstitution von Modemuseen kam. Mein Fokus liegt dabei auf dem anglo-amerikanischen Raum und im Speziellen auf zeitgenössischen Tendenzen.¹⁰ Historische Rückblicke kontextualisieren meine Ausführungen.

Neben Modemuseen greifen heute sehr viele unterschiedlich ausgerichtete Museen auf den Typus Modeausstellung zurück. Kunstmuseen, wie das Solomon R. Guggenheim in New York etwa oder das Los Angeles Museum für Gegenwartskunst zeigen mittlerweile mit einer großen Selbstverständlichkeit Modeausstellungen. Einige dieser Ausstellungen haben bis zu 500.000 Besucher ins Museum gelockt, brachten Millionen an Sponsorgeldern und Unmengen von öffentlicher Aufmerksamkeit – die mitunter nicht immer positiv ausfiel. Von schmeichelnden Belanglosigkeiten, schicken Showrooms und „egregious paid advertisement“ ist die Rede.¹¹ Aber warum erfreuen sich Modeausstellungen so großer Beliebtheit? Und worin liegen die Potenziale dieser? Diesen Fragen wird anhand eines konkreten Beispiels, nämlich der „Fashion Restrospektive“, nachgegangen.

Der letzte Teil der Arbeit widmet sich der „Fashion Curation“ selbst. Handlungsweisen von Kuratorinnen und Kuratoren, die seit vielen Jahren Modeausstellungen verwirklichen, geben praktische Einblicke in deren Methoden. Der Wandel der kuratorischen Strategien wird dabei fragmentarisch nachgezeichnet. Da die Zugänge der jeweiligen Akteurinnen und Akteure sehr unterschiedlich ausfallen, bleibt die Analyse skizzenhaft. Zwei Persönlichkeiten, die heute im Feld der Modeausstellung immer noch große Strahlkraft besitzen, werden dabei genauer unter die Lupe genommen: Diana Vreeland in ihrer Rolle als Beraterin/Kuratorin des Costume Institutes (Metropolitan) und Cecil Beaton, Fotograf und Kurator der Ausstellung „Fashion an Anthology by Cecil Beaton“ im Victoria and Albert Museum (London, 1971). Auseinandersetzungen mit dem Modeausstellungsdisplay ergänzen die Analysen. Mithilfe von beweglichen Modeinszenierungen wird auf die besonderen Herausforderungen im Umgang mit Mode hingewiesen. Dabei werden Grenzen und Möglichkeiten aufgezeigt.

Ziel der Arbeit ist es, nicht einen neuen innovativen Modeausstellungstypus zu kreieren, sondern vielmehr zu erfassen, was den musealen Raum für Modepräsentationen so attraktiv

¹⁰ Die räumliche und zeitliche Einschränkung war notwendig, um im Rahmen der Arbeit zu bleiben.

¹¹ Kimmelman bezieht sich in seinem Artikel auf zwei New Yorker Modeausstellungen: die Armani-Schau im Guggenheim und die Chanel-Ausstellung im MET. Kimmelman, Michael, Art, Money and Power. New York Times, 11. Mai 2005.

macht, um letztlich das, was Modeausstellungen kennzeichnet, kritisch reflektieren zu können.

Editorische Hinweise

Bei wörtlichen Zitaten aus Quellen wurden Tippfehler oder Rechtschreibfehler nach den Regeln der deutschen Rechtschreibung (2006) korrigiert. Typische beziehungsweise spezifische Diktionen/Termini wurden beibehalten und mit Anführungsstrichen ausgewiesen. Auslassungen innerhalb von Zitierungen wurden durch drei Punkte in eckigen Klammern gekennzeichnet. In eckige Klammern gesetzte Texte verweisen auf Anmerkungen der Autorin, die so im Originaltext nicht vorkommen. Runde Klammern innerhalb eines Zitats markieren hingegen eine Auslassung im Original. Zusätze beziehungsweise Literatur- und oder Quellenverweise finden sich im Fußnotenapparat.

Die vorliegende Arbeit ist im Kontext meiner Tätigkeit als ‚fashion bloggerin‘ zu lesen. Sie zeichnet sich daher durch einen assoziativen Charakter aus. Meine Recherchen wurden dementsprechend breit angelegt: Internetblogs, die Fashionkolumnen einer Suzy Menkes, online Archive von Modezeitschriften, digitalisierte Museumsarchive und Sammlungen, usw. versorgten mich mit zahlreichen inspirierenden Hinweisen. Neben meinen Recherchen im Feld des Kuratorischen und der Mode bin ich in der Architektur, der Werbung, dem Marketing, dem Theater, Modeschauen und dem Film fündig geworden. Von der Wunderkammer bis zum Konsumtempel boten mir auch die spektakelhaften Inzenierungen eines Alexander McQueen und eines Hussein Chlayan zahlreiche Anknüpfungspunkte. Dabei haben mich nicht nur kulturwissenschaftliche Abhandlungen, sondern auch modische und ausstellungstheoretische Erfahrungsberichte von Freunden und Studienkollegen, von Fashion Victims bis zu Modeverweigerern mit Gedankenspielen versorgt.

1 Forschungsstand und Quellenlage

Wenn es um die Geschichte der zeitgenössischen Modeausstellung geht, dann wurde bisher überraschend wenig dazu publiziert. Ähnlich verhält es sich beim Ort der Präsentation, dem Modemuseum.¹² Eine umfassende (globale) Auseinandersetzung zum Thema liegt bis dato nicht vor. Zudem beschränken sich die meisten wissenschaftlichen Abhandlungen auf den anglo-amerikanischen Raum. Eine essentielle Veröffentlichung finden wir in der Publikation „Fashion Cultures“. Fiona Anderson nähert sich in dem Aufsatz „Museums as Fashion Media“¹³ dem Themenkomplex an. In ihrer Abhandlung streicht sie den Aspekt heraus, dass Mode im Museum immer noch von „prejudice, fear and suspicion“ begleitet wird. „This sometimes takes the form of fashion being tolerated as a form of ‚entertainment‘ which will ‚pull the crowds‘.“¹⁴ Oft fokussieren die Veröffentlichungen auf die Kleidergeschichte (dress studies). In den Publikationen von Lou Taylor und Valerie Cumming wird die Modeausstellung zumindest als eine Facette von vielen angeschnitten.¹⁵

Eine der wichtigsten Quellen für die vorliegende Arbeit stellt das monatlich erscheinende Magazin „Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture“ dar. Vor allem die Spezialausgabe „Fashion Curation“¹⁶ lieferte mir essenzielle Hinweise, auch wenn es um die praktische Arbeit von KuratorInnen geht. Die grundlegendsten Inputs, sowohl was das Modemuseum, die Modeausstellung als auch die „Fashion Curation“ betrifft, konnte ich im Rahmen des Symposiums „Diana Vreeland after Diana Freeland. The discipline of fashion between museum and curating“ an der Università Iuav di Venezia¹⁷ generieren. Viele Ausführungen, Argumente, Thesen und historische Querverweise wurden im Rahmen der Vorträge, Diskussionen und Gespräche erschlossen. Rund 13 Stunden Tonaufnahmen und eine beinahe unüberschaubare Fülle an Transkripten stellen den Grundstock meiner Auseinandersetzung dar. Kein Aufsatz und keine Publikation waren für mich so inspirierend, wie der persönliche Austausch mit den im Feld praktisch agierenden Personen.

¹² Meine Ausführungen beschränken sich im Wesentlichen auf das Museum als Ort der Modepräsentation.

¹³ Ich beziehe mich im Folgenden auf die Ausführungen in: Anderson, Fiona, Museums as Fashion Media. In: Bruzzi, Stella / Church Gibson, Pamela, (Hg.), Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis. New York 2000, S. 371-390.

¹⁴ Ebenda S. 374.

¹⁵ Cumming, Valerie, Understanding Fashion History. Batsford 2004. Im Speziellen: The use of collections 1970 to the present. Permanent and temporary: galleries and exhibitions. Lost opportunities or new directions? Closures and partnerships. S. 68-81.

Evens, Caroline, Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness. Yale University Press 2003.

Taylor, Lou, The Study of Dress History. Manchester, 2002.

¹⁶ Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture. Special Issue: Fashion Curation, Volume 12, Number 2, Oxford 2008.

¹⁷ Das Symposium fand in Kooperation mit dem „London College of Fashion“ (University of the Arts London) und dem „Centre for Fashion Studies“ (Stockholm University) statt. Weiterführende Informationen zum Programm siehe: <http://www.iuav.it/Ateneo-cal/2012/03/Diana-Vree/English/conference/reasons/> (20.04.2012)

1.2 Überlegungen zu den Begriffen „Curating“ und „Fashion“

Wenn ich mich im Folgenden mit der ‚Fashion Curation‘¹⁸ auseinandersetze, so möchte ich in einem ersten Schritt die beiden Begriffe kontextualisieren und mich damit positionieren.

1.2.1 Curating (Kuratieren)

Im März 2012 lernte ich auf einer zweiwöchigen Indienreise eine Journalistin aus Amsterdam kennen. Während eines mehrstündigen Inlandsfluges entwickelte sich ein anregendes Gespräch. Irgendwann, nach dem dritten Mangolassi, erzählte ich ihr von meiner kuratorischen Tätigkeit. Plötzlich blickten mich zwei große fragende Augen an. Dem Blick folgte die Frage: „Erm, what’s curating?“ Ja, was bedeutet eigentlich das Wort, dass in meinem Textverarbeitungsprogramm rot unterwellt daherkommt? Als internetsozialisierte Historikerin befragte ich sogleich das World Wide Web. Und siehe da, die Suchmaschine spuckte mir eine passende Antwort aus: „it refers to the work done in museums and galleries all over the world from collecting objects to researching and displaying them.“¹⁹ Gut, erster Schritt getan. Kuratieren beschreibt also das „Zusammenbringen von Dingen, Menschen, Räumen und Diskursen, die vorher nicht verbunden waren“²⁰, um mit der Kunsthistorikerin Beatrice von Bismarck zu ergänzen. Zurück in der Flugzeugkabine tat sich sogleich die nächste Frage auf: Wer sind dann diese Kuratoren, und was machen diese überhaupt? Mmm, spontan viel mir der mexikanische Kurator Cuauhtémoc Medina ein, der meint, dass sich KuratorInnen durch „a kind of Frankenstein-like persona“ auszeichnen. „A little of one function and a little of another, all mashed together.“²¹ Medina spricht hier einen wesentlichen Punkt an, nämlich, dass sich im Kuratorischen viele verschiedene Kompetenzen überschneiden.²² Wie Beatrice von Bismarck in ihrem Aufsatz über das „Kuratorische Handeln“ festhält, bringen die verschwommenen AkteurInnen-Rollen (z.B. Künstlerin – KuratorIn) die Machtgefüge innerhalb der Institutionen durcheinander. Eine mittlerweile unüberschaubare Masse an theoretischen Auseinandersetzungen, Konferenzen, Symposien, etc. bescheinigt die Dynamik innerhalb des Feldes.²³

¹⁸ Das englische Begriffspaar verweist u.a. auf den primär im anglo-amerikanischen Raum stattfindenden Modetheorie-Diskurs v.a. auch was den Museums- bzw. Ausstellungskontext betrifft.

¹⁹ Siehe: <http://lookingtwiceexhibition.blogspot.com> (24. April 2012)

²⁰ Reichert Kolja, Traumjob Kurator. Stell die Verbindung her. In: Der Tagesspiegel, 14.07.2011, online Ausgabe, siehe: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/traumjob-kurator-stell-die-verbinding-her/4395950.html> (24.04.2012)

²¹ Zitiert nach: <http://www.canadianart.ca/online/features/2008/11/20/banff/> (12.08.2011)

²² Bismarck, Beatrice von, Kuratorisches Handeln. Immaterialle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen. In: Osten, Marion von (Hg.), Norm der Abweichung, Zürich/Wien 2003, S. 81-89, hier S. 84.

²³ Drabble und Richter halten fest: “Barely a week passes without an article focusing on the figure of the curator and for the most part curating is controversially described and debated as a new and powerful form of cultural authorship, an approach that can be attributed to curating’s perceived proximity to the subject-oriented ideology surrounding the idea of artistic authorship. Since we began our theoretical and practical engagement with curatorial practice we have purposefully chosen the opposite approach, avoiding the trap of talking about either art making or curating as a question of individual genius we prefer to plumb the critical possibilities of this broad and changing practice and discuss openly where these might lead us. In the process of “rethinking a structure” in

Um es abschließend auf den Punkt zu bringen: Beim Kuratorischen handelt es sich um einen Handlungsbereich, der „in Geschichte und Status engstens mit der künstlerischer Praxis verwoben ist“ und andererseits „Sozial- und Selbsttechnologien in einer Form miteinander verbindet, die den aktuellen Anforderungen an wirtschaftliches Management entspricht. Postmoderne Erweiterungen des Kunstbegriffs und postfordistische Konzeptionen von Arbeit überschneiden sich hier.“²⁴ Seit den 1990er Jahren wird zudem der Terminus des kritischen Kuratierens forciert. Damit werden kuratorische Vorgehensweisen benannt, die sich selbst immer wieder in ihrer gesellschaftlichen Relevanz reflektieren. Somit unterscheiden sie sich von jenen Positionen, die primär durch Management- und Verwertungslogik geprägt sind. Folglich wird die Ausstellung nicht mehr per se als das wichtigste Präsentationsformat erachtet – diese wird erweitert um Formate wie Konferenzen, Seminare, Interviews, Filmvorführungen, öffentliche Diskussionen, usw.²⁵

Nach dieser kursorischen Einführung in das Kuratorische widme ich mich nun dem Begriff Mode.²⁶ Einerseits um zu klären, welchen Modebegriff ich verwende und andererseits, um auf die Komplexität des vestimentären Phänomens hinzuweisen. Und vielleicht hilft die Auseinandersetzung mit dem jungen Phänomen Mode, um das noch jüngere Phänomen Modeausstellung für eine tiefgehende, vielschichtige Ergründung zu erschließen.

1.2.2 Fashion (Mode)

Wir alle sprechen täglich von und über sie. Über die aktuelle Mode, aus der Mode oder die kommenden Modetrends. Sie hüllt uns täglich ein, schmiegt sich an unseren Körper, umgibt uns gleichsam wie eine zweite Haut. Kommt erhoben mit einem Touch Elitarismus daher, birgt Sehnsüchte in sich, begegnet uns in allen nur erdenklichen Farb- und Schnittvariationen. Doch was steckt eigentlich hinter dem Phänomen Mode? Was ist Mode?²⁷ Ein Rückblick auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen

the terms suggested by Irit Rogoff, we find the familiar focus on the relationship between the diverse notions of 'artist' and 'curator' giving way to a new focus on the relationship between those of 'exhibition' and 'public.' Siehe dazu: Drabble, Barnaby / Richter Dorothee, Curating Critique – An Introduction. In: On Curating.org, Issue 09/11, S. 7-10, hier S. 7.

²⁴ Bismarck, Beatrice von, Kuratorisches Handeln, S. 83.

²⁵ Siehe dazu: Drabble, Barnaby / Richter, Dorothee, Institution as Medium. Curating as Institutional Critique? In: On Curating.org, Issue 08/11, S. 2-3, hier S. 2.

²⁶ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann die Annäherung nur kursorisch erfolgen und soll jene Aspekte beinhalten, die der Auseinandersetzung mit der Modeausstellung an sich behilflich sind.

²⁷ Auf der etymologischen Begriffsebene scheint alles soweit klar: das Wort Mode leitet sich aus dem lateinische „modus“ ab und bezeichnet die „Art und Weise“ etwas zu tragen oder die Art dessen, was man trägt. „Mode“ beinhaltet mindestens folgende Bedeutungsaspekte: 1a) in einer bestimmten Zeit, über einen bestimmten Zeitraum bevorzugte, als zeitgemäß geltende Art, sich zu kleiden, zu frisieren, sich auszustatten (...) b) elegante Kleidungsstücke, die nach der herrschenden, neuesten Mode angefertigt sind (...) 2a) etwas, was dem gerade herrschenden, bevorzugten Geschmack, dem Zeitgeschmack entspricht; etwas, was einem zeitbedingten verbreiteten Interesse, Gefallen, Verhalten entspricht (...) Siehe dazu: E-Langenscheidt, Langenscheidt KG, Berlin und München 2000-2009. Vgl. dazu „fashion“ im Oxford Dictionary: 1a) popular or the latest style of clothing, hair, decoration, or behaviour (...) 2a) manner of doing something (...) Siehe dazu: <http://oxforddictionaries.com/definition/fashion?q=fashion> (12.04.2012)

Mode lässt ein Auf und Ab des Interesses seit Ende des 18. Jahrhunderts erkennen. Mit dem Ende der Kleiderordnung²⁸ wurde Mode Gegenstand philosophischer, soziologischer, wirtschaftswissenschaftlicher oder historischer Betrachtungsweisen. Bereits 1972 verfasste Christian Garve sein Traktat über die Mode.²⁹ Er gibt darin ein durchaus facettenreiches Panoptikum des Phänomens wieder.³⁰ Mit Georg Simmels „Philosophie der Mode“³¹ fand das Phänomen Einzug in die Soziologie. Aber nicht nur Simmel – dessen Trickle-down-Theory heute kritisch hinterfragt wird³² – hat sich der Mode angenommen. Theodor W. Adorno (Mode ist das permanente Eingeständnis der Kunst³³), Roland Barthes (written clothing³⁴), Henri Lefebvre (Mode sorgt für Hierarchien³⁵), Pierre Bourdieu (Status, Klasse und sozialer Rang)³⁶ oder John Fiske (Macht und Bedeutung³⁷) sind gern und viel zitierte Theoretiker. Besonders intensive Auseinandersetzungen mit dem Phänomen Mode sind in den Cultural Studies (CS) zu beobachten. Aspekte wie Identität, Körper, Geschlecht, Repräsentation, Darstellung, aber auch Produktion, Regulierung und Konsum sind mit den CS (aus denen

²⁸ Mode war über Jahrhunderte hinweg Angelegenheit der Höfe und damit des Adels. Mit der Aufklärung gerieten die vorherreschenden, vom Adel propagierten Kleiderordnungen zunehmend ins Wanken. Mit der zunehmenden Urbanisierung im 18. Jahrhundert setzen sich in Metropolen wie London, Paris oder Sankt Petersburg modische Neuerungen durch. Der gesteigerte Luxus, gewachsene Kleidungskenntnisse und wohlhabende bürgerliche Käuferschichten lassen neue Kleidungsbedürfnisse und sogar -stile entstehen. Diverse Stilausprägungen machen deutlich, wie sehr das alte Modell einer obrigkeitstaatlichen Kleiderordnung immer mehr an Wirksamkeit verliert. Die Regulierung des Kleiderkonsums wird Ende des 18. Jahrhunderts definitiv eingestellt. Das moderne Kleidungsbewusstsein, das im 19. Jahrhundert zur vollen Entfaltung gelangt, ersetzt den sozialen Zuweisungscharakter durch individuelle Geschmackskompetenz und finanzielles Vermögen und macht Mode zu einem maßgeblichen Mittel der Persönlichkeitsgestaltung. Siehe dazu: Mentges, Gabriele, Europäische Kleidermode (1450–1950). In: EGO – Europäische Geschichte Online, 22.02.2011. Vgl.: Breward, Christopher, The culture of fashion. New history of fashionable dress (Studies in Design). Manchester University Press 1995.

²⁹ Christian Garve (1742-1798 ebenda) zählte in der Spätaufklärung zu den bekanntesten Philosophen Deutschlands. Seine in Grundzügen empiristische Philosophie hat er nie als System formuliert. Dies trug ihm u. a. den Vorwurf ein, nur ein seichter Populärphilosoph zu sein. Diesen Ruf hat er bis heute.

³⁰ Garve wendete den Begriff Mode(n) auf verschiedene Gegenstände des täglichen Bedarfs an, darunter auch die Kleidung. Seine größtenteils oberflächlichen Beschreibungen sollten später tiefgründig analysiert werden. Garve, Christian, Über die Moden. Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben. Breslau, 1792.

³¹ Simmel, Georg, Die Philosophie der Mode. In: Georg Simmel, Gesamtausgabe. Hrsg. von Ottheim Rammstedt. Bd. 10. Hrsg. von Michael Behr [...]. 1. Aufl., Frankfurt. a. M., 1995.

³² Simmel schreibt: „Soziale Formen, Kleidung, ästhetisches Urteil, die gesamten Ausdrucksformen des Menschen werden ständig durch die Mode umgewandelt, jedoch in einer Weise, dass die Mode – bei allen diesen Punkten – nur die oberen Schichten beeinflusst.“ Demnach würde sich Mode (tröpfchenweise) von Oben nach Unten ausbreiten. Simmel, Georg, Fashion. In: American Journal of Sociology, Vol. 62: pp. 541- 558 (Nachdruck aus: 1904. International Quarterly, Vol X: pp. 130-155), hier S. 545. Siehe dazu: Craik, Jennifer, Fashion. The key concepts. Oxford 2009, S. 106ff.

³³ Bei Adorno heißt es: „Mode ist das permanente Eingeständnis der Kunst, dass sie nicht ist, was sie zu sein vorgibt und was sie ihrer Idee nach sein muss.“ Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften [in zwanzig Bänden]. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno [...]. Bd. 7, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, hier S. 467f.

³⁴ Folgen wir Roland Barthes' Feststellungen, dann ist Kleidung der materielle Boden von Mode, die Barthes wiederum als semiotische Sprache begreift und die kulturelle Bedeutung konstruiert. Barthes, Roland, Système de la mode, Paris 1967.

³⁵ Kritische Antwort auf Roland Barthes „System der Mode“. Barthes habe – folgen wir Lefebvre – eine großartige Rede über die Rede der Mode verfasst. Aber „man sagt alles mit Kleidern, wie mit Blumen: die Natur, den Frühling und den Winter, den Morgen und den Abend, das Fest und die Trauer, den Wunsch und die Freiheit. Das ‚System‘ reißt alles an sich, einschließlich die Aneignung, die fiktiv, imaginär wird.“ Folgen wir seinen Aussagen Statussymbole betreffend, dann kann für die Mode festgehalten werden, dass diese ebenso für Hierarchien sorgt. Lefebvre, Henri, Das Alltagsleben in der modernen Welt. Frankfurt am Main 1972, hier S. 167, 223ff.

³⁶ Bourdieu, Pierre, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main 1982.

³⁷ Fiske, John, Reading the Populare. Boston, London (u.a.) 1989, dt. Lesearten des Populären. Wien 1999.

später die Dress Studies hervorgingen) zu einem fixen Analysebestandteil in der Modetheorie geworden.³⁸

Egal, ob wir die Mode nun von einer soziologischen, philosophischen, politischen, gesellschaftlichen, psychologischen oder kulturwissenschaftlichen Seite her betrachten – fest steht, sie entzieht sich einfachen Definitionsversuchen. Um das ephemere Phänomen dennoch im Kontext musealer Räume verorten zu können, bediene ich mich einer um den „performative turn“ erweiterten kulturwissenschaftlichen Annäherung.³⁹ Infolgedessen fasste man (Kleider)mode – und mit ihr den modischen Körper – nicht länger nur als Zeichen (Bedeutungsträger) auf, sondern auch als etwas, das permanent hergestellt und hervorgebracht werden muss. Gertrud Lehnert hat eine Theorie der Mode entwickelt, die deren Aufführungscharakter betont. Den Prozessen und Handlungen, die modische Phänomene erzeugen, gilt ihre besondere Aufmerksamkeit. Folglich kann Kleidermode als etwas Performatives begriffen werden. Mit Kleidern muss also etwas getan werden, sie müssen in Szene gesetzt werden, um überhaupt wahrgenommen und als Mode bezeichnet werden zu können.⁴⁰ Mit der Fokussierung auf Wahrnehmungsprozesse führt Lehnert eine weitere Bedeutungsebene, die Raumdimension, ein.⁴¹

Zusammenfassend ist festzuhalten: Mode konkretisiert sich auf vielfältige Weise, u.a. in Architektur, Design, Inneneinrichtung, Wissens- und Lebensmoden oder künstlerischen Moden. Dies wiederum bedeutet, dass Kleider nicht per se als Mode in die Welt kommen. Kleider müssen erst zu Mode(n) gemacht werden. Und dieses ‚machen‘ (handeln) findet im Raum statt. Folgen wir Lehnert, dann besitzt dieser Prozess drei Dimensionen, die ineinander übergehen: Da wären zum einen die Schauplätze (Räume und Orte⁴²), an denen Mode aufgeführt und in Szene gesetzt wird. Eine weitere Dimension umfasst die Räumlichkeit der Mode selbst und zu guter letzt raumaneignende Körpertechniken. Das heißt: Raum wird von „Menschen erlebt und gestaltet (...) Körper und Kleider, die sich kurzfristig zu Modekörpern amalgamieren, spielen eine bedeutende Rolle in diesem Prozess (...) Mode kann nicht ohne Raum existieren, in den sie sich dreidimensional erstreckt.“⁴³ Im

³⁸ Beward kritisiert die Fokussierung auf Fragen der Repräsentation, die mit den Cultural Studies einherging. Beward, Christopher, Kulturen, Identitäten, Geschichten. Kulturwissenschaftliche Ansätze in der Bekleidungsforschung. In: Mentges, Gabriele (Hg), Kulturanthropologie des Textilen. Dortmund 2005, S. 57-74.

³⁹ Mode wird im Kontext dieser Arbeit als umfassendes kulturelles Phänomen begriffen. Die Cultural Studies bilden – auch vor dem Hintergrund meiner vorangegangenen Studien – einen guten Rahmen, um sämtliche Aspekte von Mode aufzugreifen, zu bearbeiten und zu vernetzen. Siehe dazu: Ebner, Claudia C., Kleidung verändert. Mode im Kreislauf der Kultur. Bielefeld 2007.

⁴⁰ Lehnert, Gertrud, Wie wir uns aufführen ... Inszenierungsstrategien von Mode. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.), Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Berlin 2004, S. 265-271, hier S. 265.

⁴¹ Im Folgenden beziehe ich mich auf: Lehnert, Gertrud, Mode als Raum, Mode im Raum. Zur Einführung. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): Räume der Mode. Berlin 2012, S. 7-26.

⁴² Raum wird seit dem Spatial Turn als dynamisch aufgefasst, anders gesagt: „Raum entsteht in sozialem und symbolischem Handeln und ist erfahrbar über die Dinge/Körper im Raum und deren Anordnung sowie Bewegung.“ Ebenda S. 9.

⁴³ Ebenda S.12.

Folgenden gehen wir in einen konkreten Raum modischer Inszenierung, nämlich in das Museum.⁴⁴

2 Dangerous Liaisons: Annäherung an das Modemuseum⁴⁵

Stichworte: Kostüm, Mode, Ausstellung, Museum, Kontextualisierung, Sponsoring



Abbildung 3: Blick in die Modeausstellung „Dangerous Liaisons“.⁴⁶

Wenn es um Räume der Mode-Inszenierung und im Speziellen um das Museum geht, dann stellt sich die Frage, wo man anfangen soll. Modeausstellungen sind seit nunmehr zwei Jahrzehnten ungebrochen ‚in fashion‘.⁴⁷ Dieser Overkill lässt gar vergessen, „dass Mode im Museum vor knapp 30 Jahren noch kritisch beäugt wurde.“⁴⁸

Zu jenen Museen, die sich explizit und ausschließlich auf Mode und dessen Kontext spezialisieren gehören: das ModeMuseum MoMu in Antwerpen (gegründet 2002), das Fashion and Textile Museum in London (2003), das Museo de la

Moda in Santiago (2006), MUDE museo do design et da moda in Lisbon (2008) und das Palazzo Morando – Costume Moda imagine in Milan (2010) und einige andere. Selbstverständlich wird Mode nicht erst seit dem Bestehen von sogenannten (zeitgenössischen) Modemuseen gezeigt. Das Kyoto Costume Institute präsentiert Mode seit 1976. Oder das Costume Institute des Metropolitan Museum of Art (1954), das Museum at

⁴⁴ Meine Ausführungen beziehen sich in erster Linie auf die Insitution Museum. Eine Analyse weiterer Ausstellungsräume hätte den Rahmen dieser Arbeit gesprengt.

⁴⁵ Titel in Anspielung auf die Ausstellung: Dangerous Liaisons. Fashion and Furniture in the Eighteenth Century. Metropolitan Museum of Art, New York, eine Ausstellung des Costume Institutes in den Wrightsman Galleries, 29. April – 8. August 2004. Meine Ausführungen in dem Abschnitt sind größtenteils aus den Vorträgen des Symposiums „Diana Vreeland after Diana Vreeland“ generiert.

⁴⁶ Die Kuratoren Andrew Bolton und Harold Koda haben bei dieser Ausstellung auf theatralische Inszenierungen zurückgegriffen. In ihrer Darstellungsform (Periodenräume) wirkte sie wie eine Reminiszenz auf jene Ausstellungen, die mit über-naturalistischen Darstellungen punkteten. Siehe dazu: McNeil, Peter, Exhibition Review: Dangerous Liaisons. Fashion and Furniture in the Eighteenth Century. In: Fashion Theory, Volume 9, Issue 4, S. 477–486.

⁴⁷ Eine konkrete Zahl kann ebensowenig festgemacht werden wie eine Bezifferung der weltweit stattfindenden Modeausstellungen. Siehe dazu: Fabrikant, Geraldine, Museums Are Finding Room for Couturiers. New York Times, 20. April 2011.

⁴⁸ Anne Feldkamp, Blog Blicablica, www.blicablica.blogspot.com (01.07.2011)

the Fashion Institute of Technology (1967), das Musée de la Mode et du Textile (1986) im Louvre oder die Fashion-Sammlung des Victoria and Albert Museum (1852) um nur einige zu nennen.⁴⁹ Viele Museen, die sich heute als Modemuseum titulieren oder als solche bezeichnet werden, sind aus Institutionen hervorgegangen, die eine Textil- bzw. eine Kostümsammlung beherbergten. Dazu gehören kunsthistorische Museen ebenso wie angewandte Kunstmuseen, Militär-, Ethnographie oder Designmuseen. Und es ist davon auszugehen, dass diesem Trend weitere Museen (bzw. Städte, Regionen, Länder) folgen werden.⁵⁰

Um die derzeitige Präsenz von Mode im Museum nachvollziehbar zu machen, folgt nun ein Blick in die Institutionen selbst.⁵¹ Bei der Annäherung an das Modemuseum (Genese) sollen mir drei Zeitabschnitte⁵² behilflich sein:

- Mit der ersten Periode umfasse ich die Jahre zwischen 1920/30 Jahre und 1950⁵³. Der Fokus liegt mehr auf dem Kleid (Kostüm) als auf der Mode.

⁴⁹ Das Musée de la Mode et du Textile ist Teil des Musée des Arts Décoratifs. Mode bzw. Textilien waren in vielen kunstgewerblichen Museen jeher fixer Bestandteil. Aus Textil- und Kostümabteilungen sind viele Modemuseen hervorgegangen, bzw. wurden in Modemuseum umbenannt.

⁵⁰ Um eine Österreich-Perspektive einzuführen: Es ist doch sehr erstaunlich, dass hierzulande noch kein Museum auf den Zug Mode-Museum aufgesprungen ist. Und das, obwohl es etliche Institutionen gibt, die beachtliche Modesammlungen beherbergen. Bisher sind lediglich einige wenige Satelliten, wie Modeausstellungen in Kunstmuseen, kleinere Nachlassausstellungen oder der „Summer of Fashion“ (gibt es neben Modenschauen, Workshops immer auch eine Modeausstellung im Quartier 21, des Museumsquartiers) festzustellen.

⁵¹ Folgende Institutionen habe ich für meine Case Study herangezogen:

* Das Costume Institute des Metropolitan Museum of Art (1937 gegründet). Die Sammlung umfasst heute mehr als 80.000 Objekte. 2009 wurde die Kleidersammlung des Brooklyn Museum eingegliedert (Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art). Die Sammlung reicht vom 15. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Die Gründung des Costume Institutes wurde durch private Geldgeber gegründet.

* Im Museum at Fashion Institute of Technology (FIT) in NYC können seit 1975 Modeausstellungen bestaunt werden. Die Sammlung des Museums umfasst 50.000 Kleidungsstücke und Accessoires. Gesammelt wird unter den Gesichtspunkten ästhetischer und historisch bedeutender („richtungsweisender“) Mode. Ein Schwerpunkt umfasst zeitgenössische Avantgarde-Mode. Das älteste Objekt stammt aus dem 16. Jahrhundert.

* Die Modesammlung des Victoria and Albert Museums in London umfasst mehr als 14.000 Outfits plus Accessoires. Die Objekte reichen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Anlassbezogene Kleidermoden dominieren die Modesammlung des Museums. Eine der bedeutendsten Sammlungserweiterungen stellt die Schenkung der Talbot Hughes-Sammlung mit 1.442 Objekten dar, die 1913 vom Kaufhaus Harrods dem V&A-Museum übergeben wurde.

* Musée des arts Décoratifs wurde 1905 als Mode- und Textildepartment im Louvre gegründet. Die Sammlung umfasst heute mehr als 80.000 Objekte. Das Musée des Arts Décoratifs geht auf die Fusion des „Union Centrale des Arts Décoratifs“ (UCAD) und der „Union Française des Arts du Costume“ (UFAC) zurück. 16.000 Kostüme, 35.000 Modeaccessoires, 30.000 Stück Textilien vom 7. Jahrhundert bis in die Gegenwart lagern in den Depos.

* The Mode Museum in Antwerpen öffnete 2002 seine Pforten. Die Sammlung des MoMu umfasst mehr als 25.000 Objekte. Gesammelt werden Kleidungsstücke, Schuhe, Accessoires, usw. Die Sammlung geht auf das Povinvaal Tectiel- en Kostuummuseum Vrieselhofen zurück und umfasst heute primär zeitgenössische Mode von Designern wie Dries Van Noten, Yohji Yamamoto, Bernhard Willhelm, u.v.m). Zusätzlich zu den Kleiderobjekten werden noch Kontextmaterialien (v.a. bei zeitgenössischen Designern) wie Lookbooks, Werbeaufnahmen, Videos, usw. gesammelt. Siehe dazu: Rief, Katrin, Selectie 1: achter de schermen – Annäherungen an Modemuseen. In: Dröge Kurt / Hoffmann, Detlef (Hg.), Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel der Zeit, S. 167-178.

⁵² Das zeitliche Raster dient mir lediglich als Hilfsmittel. Die definierten Zeitabschnitte sind nicht als für sich geschlossene Perioden zu betrachten. Ganz im Gegenteil: Bei näherer Betrachtung der einzelner Institutionen und Initiativen wird deutlich, dass deren Geschichte selten als linear oder als durchgehend betrachtet werden kann. Auch sind die jeweiligen Institutionsgeschichten in einem globalen (ökonomischen, kulturellen, sozialen...) Kontext zu lesen.

- Ab den 1960er/1970er Jahren erfreut sich (zeitgenössische) Mode einer neuen Sichtbarkeit.
- Mit den ausgehenden 1990er Jahren setzt die Konzentration auf zeitgenössische Mode und in weiterer Folge die Gründung (moderner) Modemuseen ein. Damit erreicht die Ausbreitung der Modeausstellung ihren Höhepunkt. (Mode-)Museen beginnen Wanderausstellungen zu produzieren, die um den Globus reisen.

2. 1 Das Modemuseum in seinen Anfängen am Beispiel des Costume Institutes des Metropolitan Museums of Art

Selbstverständlich begann man bereits vor dieser (konstruierten) ersten Periode Kleider zu sammeln und auszustellen. Viele kulturhistorische Museen legten Anfang des 19. Jahrhunderts (Phase der Museumsgründungen) Textil- bzw. Kostümsammlungen an. Beispielsweise baute das Victoria and Albert Museum mit seiner Gründung im Jahr 1852 eine derartige Sammlung auf. In dieser Zeit (und teilweise immer noch) hatten Kleider- und Textilien eine untergeordnete Rolle in der musealen Sammlungshierarchie. „In the eyes of male museum staff, fashionable dress still only evoked notions of vulgar commerciality and valueless, ephemeral, feminine style“, stellte Lou Taylor fest.⁵⁴ Vorindustrielle Kleidung ist von diesen Einschränkungen in gewissem Maße auszunehmen. Beispielsweise wurde 1913 im V&A Museum eine Ausstellung über die Kleidermoden des 18. Jahrhunderts gezeigt. Dies entsprach dem damaligen Sammlungsschwerpunkt, der auf upperclass-Kostümen und anlassbezogenen Kleidungsstücken lag. Weiters wurden ‚exotische‘ (Stichwort Orientalismus) und folkloristische Kleidungsstücke (Trachten und Regionalkleidung) gesammelt und ausgestellt. In dem Zusammenhang ist die erste populäre Modeausstellung im Rahmen der Pariser Weltausstellung im Jahr 1900 zu erwähnen: Die Ausstellung im Palais du Costume bestand aus 30 thematischen Tableaux. Mittels bekleideter Wachsfiguren wurden sowohl historische als auch zeitgenössische Szenen arrangiert. Das Repertoire reichte von der „Gallischen Frau zur Zeit der römischen Invasion“ (Repliken), bis zu „Fertig für die Oper“, wo man die neuesten Couture-Kreationen bestaunen konnte.⁵⁵ Somit ging es bereits um 1900 nicht mehr ausschließlich um die bloße Darstellung von Kostüm- und Kleidergeschichten. Die Idee der Dokumentation, Präsentation und Verbesserung des

⁵³ Mit dem Zweite Weltkrieg sollte die Modebranche, im Speziellen Haute Couture, in den USA einen Aufschwung erleben. In Europa bedeutet der Zweite Weltkrieg eine schwere Rezession was das Thema Mode betrifft.

⁵⁴ Taylor, Lou, Doing the Laundry? A Reassessment of Object-based Dress History. In: Fashion Theory, Volume 2, Issue 4, S. 337-358, hier S. 341.

⁵⁵ Siehe dazu: http://exposition-universelle-paris-1900.com/PALAIS_DU_COSTUME (10.03.2011)

zeitgenössischen Bekleidungsverhaltens (Geschmacksbildung) sollte zu Bestandteilen musealer Modepräsentationen werden.⁵⁶

Die folgende Institution führt uns nun über den Atlantik, in die Vereinigten Staaten, genauer nach New York. Am Beispiel des Costume Institutes im Metropolitan Museum of Art soll ganz konkret diese erste Periode beschrieben werden.

2.1.1 Das Costume Institute

„(...) The costumes in the collection of the Costume Institute were created to be worn by real people in real times and real places.“⁵⁷

Wir finden uns im New York der 1920er Jahre wieder. Eine Gruppe von Frauen, allesamt aus dem künstlerischen Bereich, hatten die Idee, eine Kostümsammlung anzulegen. Der Idee folgte 1928 eine Kostümausstellung im Art Center und „the idea for a museum was first formalized.“⁵⁸ Die Zeit der Depression machte den Museumsplänen einen Strich durch die Rechnung. 1937 sollte es dann soweit sein: Irene Lewisohn, die das Neighborhood Playhouse⁵⁹ begründete, ihrer Schwester Alice Lewisohn Crowley, Aline Bernstein und Lee Simonson gründeten das Museum of Costume Art. Das Mission-Statement des Museums indizierte Kleider und Accessoires „of all epochs and all people“ zu sammeln. Ziel war es „[to] stimulate in the general public an awareness of the importance of dress in development of the human race and the relation of this field of design to the present and future creative impulses in American life“.⁶⁰ Die Sammlungsschwerpunkte lagen einerseits auf dem Design und andererseits auf historisch und regional bedeutender Kostüme bzw. Trachten (historic and regional costume).⁶¹ Weiters bescherte die Herkunft mancher Objekte dem Museum of Costume Art von Anfang an Glanz und Gloria. So befand sich in der Kostümsammlung u.a. ein Stück aus der Garderobe von Königin Alexandra.⁶² Mit der zunehmenden Expansion des

⁵⁶ Siehe dazu: Rief, Katrin, Selectie 1: achter de schermen. In: Dröge, Kurt / Hoffmann, Detlef (Hg.), *Museum revisited*, S. 175. Vgl. dazu: Rasche, Adelheid, Peter Jessen, *der Berliner Verein Moden-Museum und der Verband der deutschen Mode-Industrie, 1916 bis 1925*. In: *Waffen- und Kostümkunde*, 37 (1995), S. 65-92.

⁵⁷ Druessedow, Jean L., In *Style: Celebrating Fifty Years of The Costume Institute*. The Metropolitan Museum of Art 1987, S. 3.

⁵⁸ Ebenda S. 3.

⁵⁹ Ist heute eine angesagte Theater- bzw. Schauspielschule, zu deren Absolventen Diana Keaton, Robert Duvall, Jeff Goldblum, Lee Grant oder Sydney Pollack zählen.

⁶⁰ Druessedow, Jean L., In *Style: Celebrating Fifty Years of The Costume Institute*, S. 3.

⁶¹ Metropolitan Museum of Art (Hg.), *100 Dresses*. The Costume Institute. New York 2010, S. 5.

⁶² Alexandra (1844), die Gemahlin von König Edward VII (1841-1910), ging als Mode-Ikone in die Geschichte ein. Ihre Vorliebe für hohe Krägen und üppigen Halsschmuck wurde in der britischen Gesellschaft zu einem gern imitierten Trend. Siehe: http://www.metmuseum.org/toah/hd/dreh/hd_dreh.htm (12.03.2012)

Sammlungsbestandes⁶³ wurde die Zusammenarbeit mit dem MET angedacht. Im Jahr 1944 war es schließlich soweit: Mit Hilfe finanzieller Unterstützung durch die Modebranche wurde das Museum of Costume Art in das MET eingegliedert. „A move that great benefited the field of costume study“, wie der Kurator Jean L. Druesedow anlässlich des 50-Jahre-Jubiläums festhielt. Eine über 10.000 Stück umfassende Kleidersammlung konnte nun studiert und ausgestellt werden. Viele private Schenkungen stellten in den folgenden Jahren den weiteren Ausbau der Sammlung sicher. Selbstverständlich wurde bereits damals nicht alles in die Sammlung aufgenommen. Drei Kriterien waren bereits damals bestimmend: Die Objekte mussten von überragender ästhetischer Qualität sein. Es musste sichergestellt werden, dass das Kleidungsstück „the best use of the elements of costume design by the artist“ darstellte. Last but not least musste das Kleidungsstück auch für nachfolgende Generationen von aussagekräftiger Bedeutung sein um in die Sammlung aufgenommen zu werden.⁶⁴ 1956 wurde im Metropolitan schließlich eine eigenständige kuratorische Abteilung – das Costume Institute – gegründet. Aline Bernstein wurde zur ersten Präsidentin und Polaire Weissman zum ‚Executive Director‘ ernannt. Heute umfasst die Sammlung des Costume Institutes 35.000 Kleider, Accessoires aus fünf Kontinenten und sieben Jahrhunderten. Das Costume Institute verzichtet aus konservatorischen Gründen auf eine Dauerausstellung und präsentiert Sammlungsbestände in drei Wechsellausstellungen pro Jahr. Spätestens seit Diana Vreeland, die ab 1972 als Beraterin am Costume Institute tätig war, werden in den Ausstellungen auch aktuelle Modethemen behandelt. Wegen der engen Zusammenarbeit mit Sponsoren hagelt es regelmäßig mediale Kritik, aber dazu später.

Zusammenfassend ist festzuhalten: In den Jahren kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurden Kleidersammlungen immer häufiger zu einem fixen Bestandteil von Kunstmuseen.⁶⁵ Anhand der Geschichte des Costume Institutes und dessen Sammlungstätigkeit können folgende Faktoren herausgearbeitet werden, die auch für andere (vergleichbare) Museen zutreffend sind: (private) Kleidersammlungen wurden vielfach in Kunstgewerbemuseen eingegliedert (Vgl. u.a. Musée Carnavalet in Paris). Primäre Sammlungskriterien waren nunmehr der ästhetische Charakter und das Design.⁶⁶ War es doch ein Frederick Worth (1825-1895), der kurz davor mit der angeblichen Einführung des ‚Labels‘ nicht nur seine

⁶³ Harald Koda merkt an, dass es dem Museum of Costume Art in den 1940er Jahren gelang, zwei bedeutende Privatsammlungen zu akquirieren: eine von Roy Langford (Londoner Kostümforscher) und eine weitere von dem Wiener Bildhauer Schloss. Weiterführende Informationen zur Sammlungserweiterung siehe: Koda, Harold. "Dress Rehearsal: The Origins of the Costume Institute". In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000, siehe: http://www.metmuseum.org/toah/hd/dreh/hd_dreh.htm (12.03.2012)

⁶⁴ Druesedow, Jean L., In: Style: Celebrating Fifty Years of The Costume Institute. The Metropolitan Museum of Art 1987, S. 3.

⁶⁵ Neben dem Costume Institute im MET vgl. auch den Link zwischen The Gallery of Costume und dem Manchester City Art Galleries. Siehe dazu: <http://www.manchestergalleries.org/the-collections/about-the-collection-2/history-of-the-collection/> (12.03.2012)

⁶⁶ Bezeichnend ist, dass der Sammlungsfokus nun nicht mehr ausschließlich auf dem „Material“ (also dem Werkstoff) der Objekte lag.

Kreationen als Kunst, sondern auch sich als Künstler titulierte.⁶⁷ Neben dem Sammeln und Erhalten lag ein weiterer wichtiger Schwerpunkt der Museumsarbeit auf der Erforschung (Dokumentation) der Kleiderobjekte. Dabei stand das einzelne Kleidungsstück im Mittelpunkt des Interesses (object based studies).⁶⁸ Die akribische Auseinandersetzung mit dem modischen Objekt ist bezeichnend für diese Periode und sollte später zum Grundstein der „Dress Studies“ werden.⁶⁹ Wenig überraschend ist, dass diese ersten wissenschaftlichen Untersuchungen die Grundlage für die Formulierung der „Guidelines of Costume“ der ICOM bildeten.⁷⁰

In Kontinentaleuropa zählt u.a. das „Musée du Costume de la Ville de Paris“ zu jenen frühen Institutionen, die sich in ihrer Sammlungstätigkeit nicht mehr ausschließlich auf historische Kostüme konzentrieren sollten. Heute ist das Museum unter dem Namen „Musée de la Mode de la Ville de Paris – Musée Galliera“ bekannt.⁷¹

2. 2 Zeiten des Umbruchs: Als zeitgenössisches Modedesign immer mehr zum Bestandteil musealer Modepräsentationen wurde

Ab den 1960er Jahren wurde das Thema Mode im musealen Kontext immer populärer. Mit der Positionierung der Haute Couture als eigenen Kreativbereich folgten auch museale Präsentationen. Spezialisierte Museen und Museumsabteilungen wurden gegründet, die zeitgenössisches Modedesign und Haute Couture integrierten.⁷² Beispielsweise wurde 1963 das Museum of Costume at Bath gegründet.⁷³ Häufiger jedoch haben sich etablierte Museen private (zeitgenössische) Modesammlungen einverleibt.⁷⁴ Am Beispiel des Museum at Fashion Institute of Technology (FIT) in New York wird eine weitere Tendenz sichtbar: Die Gründung des FIT-Museums 1967 geht auf das „Design-Lab“ von Edward C. Blum zurück.

⁶⁷ Worth war der ersten ‚Modeschöpfer‘ der sich nachweislich als Künstler bezeichnete. Valerie Steel bettet derartige historische Entwicklungen in aktuelle Tendenzen zeitgenössischer Kunstmuseen ein die Modeausstellungen zeigen. Sie stellt fest: Kunstmuseen die ausgewählte Kleidermoden in Ausstellungen präsentieren, führen diese in einen neuen Bedeutungsrahmen über. Dem Abendkleid von Balenciaga haftet dann etwas von der ‚Aura‘ eines Kunstwerks an. Aber: Dieses wurde doch wie die anderen Kleider hergestellt, um getragen zu werden. Siehe dazu: Vortrag von Valerie Steel „Is fashion art?“ anlässlich der mumok-Ausstellung „Reflecting Fashion“, online abzurufen unter: <http://www.mumok.at/online-resources/videoarchiv/valerie-steele/> (10.08.2012)

⁶⁸ Vgl. dazu: Lou Taylor, Establishing Dress History. Manchester University Press 2004.

⁶⁹ Ebenda.

⁷⁰ <http://www.costume-committee.org/> (12.02.1012)

⁷¹ „Ces pièces sont le reflet des codes de l'habillement et des habitudes vestimentaires, en France, du XVIIIe siècle à nos jours.“ Mit 100.000 Stück an Kleidern und Accessoires zählt die Galliera-Sammlung heute zu den weltweit umfassendsten. Der Sammlungsbestand des Museums geht auf die 1907 gegründete Initiative ‚Société de l'Histoire du Costume‘ zurück. Bereits damals wälzte man Pläne ein Modemuseum zu gründen, auf das man allerdings bis 1954 warten musste. Zuvor wurde der rund 2.000 Objekte umfassende Sammlungsbestand dem Musée Carnavalet, das sich mit der Geschichte Paris befusste, übergeben. Dort wurde eine Kostümabteilung ins Leben gerufen. <http://www.paris.fr/loisirs/musees-expos/musee-galliera/p5854> (15.02.2012)

⁷² Diese speisten sich in ihren Anfängen noch sehr stark aus der Kostümkunde.

⁷³ Dieses wurde 2007 in „Fashion Museum“ umbenannt.

⁷⁴ Siehe dazu die Ausführungen zum Costume Institute.

Das ‚Labor‘ wurde ursprünglich 1915 am Brooklyn Museum für Unterrichtszwecke und als eine Inspirationsquelle für Designer eingerichtet.⁷⁵ 1969 entschloss sich die State University New York einen Ausstellungsraum einzurichten, wo die Kreationen von Studierenden und Abgängern der Universität gezeigt werden konnten. Seit 1975 werden in einem an die Universität angebundenen Museum Ausstellungen einer breiten Öffentlichkeit präsentiert.

Auch was die Präsentation von Mode angeht, hat es in dieser Zeit einige Richtungsverschiebungen gegeben. Wurde bisher bei der musealen Modepräsentation auf möglichst naturalistische Darstellungen (Rekonstruktionen, Periodenräume) gesetzt, so änderten sich mit den 1960er/70er Jahren die Präsentationsmodi nachhaltig: Diana Vreeland mischte mit ihrem kuratorischen Duktus die etwas verstaubte Museumszene jenseits des Atlantiks auf. Vreeland setzte bei ihren Modeausstellungen auf spektakuläre Inszenierungen. Sie produzierte bereits damals Modeausstellungen, die wir heute als Blockbuster titulieren würden. Ihre Ausstellungen sollten aber nicht nur beim Publikum große Popularität genießen. Insbesondere bei der Ausstellungsgestaltung setzt sie visionäre Maßstäbe.⁷⁶

Neben dem Einzug zeitgenössischer Mode und neuen Präsentationsformen ist in dieser Phase der zwiespältige Umgang mit den ausgestellten Modeobjekten auffallend. Auf der einen Seite gab es die Costume Guidelines, die den konservatorischen Umgang mit den Kleiderobjekten regelten und die Art der Ausstellungspräsentation (Licht, Vitrinen, usw.) mitbestimmten. Durch den vermehrten Rückgriff auf zeitgenössische Bekleidungsmoden konnten diese Richtlinien allerdings umgangen werden. Als Folgeerscheinung dieser Entwicklung kooperierten immer mehr Museen mit privaten Leihgebern (z.B. Modehäusern). Zugunsten sinnlicher Erlebnisspräsentationen – schließlich will man die eigenen Kreationen ins beste Licht gerückt sehen – wurden konservatorische Bemühungen zurückgeschraubt. Dramatische, überinszenierte Ausstellungspräsentationen waren die Konsequenz. Derartige Ausstellungen lösten beim Publikum großes Interesse am Phänomen Mode aus und verpassten der Institution Museum ein trendiges Image. Mit der Hinwendung zum zeitgenössischen Modedesign rückten historische Kostümsammlungen immer mehr in den Schatten.⁷⁷

⁷⁵ <http://fitnyc.edu/3399.asp> (12.02.1012)

⁷⁶ Das Display in Modeausstellungen von heute ist immer noch stark gekennzeichnet von Vreeland. Vgl. dazu die Ausstellung „Diana Vreeland after Diana Vreeland“ 10. März bis 25. Juni 2012, Palazzo Fortuny, Venedig, Italien.

⁷⁷ Mehr zu den Richtungsänderungen in dieser Periode, siehe: Kapitel 4.2 und 4.3 in der vorliegenden Arbeit.

2.3 The Cutting Edge am Beispiel des Modemuseums MoMu in Antwerpen

Seit Ende der 1990er Jahre ist das Thema Mode omnipräsent. Modeausstellungen nahmen – sei es nun in musealen Räumen, Gallerien, Off-Spaces, im öffentlichen Raum, etc. – explosionsartig zu. Dies fällt in eine Zeit, als sich die Museumslandschaft immer mehr ausdifferenzierte. Die ersten großen Modemuseen, aber auch kleinere, nicht kommerzielle Gallerien mit einem Modeschwerpunkt, wurden gegründet. Diesem Trend folgend wurden aus Kostüm- und Textilmuseen bzw. dementsprechenden Departments immer öfter Modemuseen gemacht. Exemplarisch für diese Richtungsänderung steht das ModeMuseum (MoMu) Antwerpen, das wir uns nun genauer ansehen.

2.3.1 Das ModeMuseum MoMu in Antwerpen

„From the beginning the MoMu has opted for a dynamic approach that exceeds the static character of the average museum. No fixed arrangement of the own collection but varying thematic exhibitions on one specific designer or a fashion-related subject (...) The starting point for each new exhibition is an overall concept, focussing not merely on clothing but on an entire context: the designer's various sources of inspiration, links with other art disciplines, and so on. This vitality is the very strength of the Antwerp Fashion Museum.“⁷⁸

Das Modemuseum in Antwerpen geht aus dem Provinciaal Textiel- en Kostuummuseum Vrieselhof hervor. Die Sammlungsgeschichte des MoMu reicht deshalb bis in die 1930er Jahre zurück. 1999 erfolgte die Neuausrichtung des Textilmuseums und die Umbenennung auf ModeMuseum. Damit einhergehend kam es zu einer Richtungsänderung was die Sammlung und die Ausstellungstätigkeit betrifft: Zeitgenössisches belgisches Design wurde als Schwerpunkt definiert.⁷⁹ Neben dem Sammeln erfüllt das MoMu alle ‚klassischen‘ Aufgaben eines Museums: Erhalten, dokumentieren und erforschen. 2002 eröffnete das Museum mit der Ausstellung „Backstage: Selection 1“. Die thematisch ausgerichtete Schau setzte sich mit der Sammlung des Modemuseums auseinander.⁸⁰ Auch im Ausstellungsdesign versuchte man dem Thema Depot gerecht zu werden: Wie in den Ausstellungsansichten (Abb. 4) erkennbar ist, wurden die bekleideten Figurinen auf Holzpaletten gestellt. In am Boden aufgelegten Kartons befanden sich Kleidungsstücke,

⁷⁸ Mission Statement, siehe: http://www.momu.be/en/about_momu/ (12.04.2012)

⁷⁹ Die Gründung des ModeMuseums geht auf die ModeNatie zurück und ist im Kontext der Positionierung Belgiens/Antwerpens als Modemetropole zu lesen. Siehe dazu: Debo, Kaat (Hg.) „The Fashion Museum: Backstage. Ludion 2002.

⁸⁰ Im Übrigen sind dem Museum die Themenausstellungen bis heute geblieben. Viele vergleichbare Museen verzichten aus konservatorischen Gründen auf permanente Ausstellungen. Vgl. dazu: Palmer, Alexandra, New Directions: Fashion History Studies and Research in North America and England. In: Fashion Theory, Volume 1, Issue 3, Oxford 1997, S.297–312.

Accessoires und Kontextmaterialien. Das Display erinnerte an ein Lager und sollte versinnbildlichen, wie es in einem Museumsdepot aussehen könnte. Farbliche Kennzeichnungen gliederten die Ausstellung in 19 Themenbereiche, die die Sammlungsschwerpunkte des MoMu reflektierten. Inventarisierungsfotos gaben einen ergänzenden Einblick in die damals 15.000 Stück umfassende Sammlung. Die Anordnung der Objekte gab keine lineare Geschichte wieder und so kam es, dass historische Objekte neben aktuellen Designs zu sehen waren: „Wir möchten hierbei so wenig belehrend wie möglich vorgehen. Mit einem Minimum an Textinformation und einem umfangreichen visuellen Input möchten wir ein Höchstmaß an Emotionen, Erstaunen und Neugierde beim Besucher wecken.“⁸¹



Abbildung 4: Das Motiv der Sammlung wurde in die Ausstellung integriert.⁸²

Durch die Kombination von historischen und zeitgenössischen Objekten wurden neue Zusammenhänge sichtbar, die allerdings nicht immer auf den ersten Blick entschlüsselbar waren:

„Die Schneiderpuppen mit den Kleidern stehen vor Umzugskartons auf Europaletten, in Kästen aus braunem Karton liegen Accessoires, gefaltete T-Shirts und Brüsseler Spitze (...) die nicht immer kenntlich gemachte Vermischung von Zeitgenössischem und Historischem belegt, wie eifrig die Designer, ihrem avantgardistischen Gestus

⁸¹Kaat Debo zitiert nach:

http://www.provant.be/de/freizeit/kultur/museen/modemuseum/ausstellungen/im_archiv/backstage_selektion/ (12.02.2012) Der Katalog zur Ausstellung ist eher als Sammelband zu lesen. Die Veröffentlichung dient der Positionierung des Museums und gibt einen Überblick über die Geschichte des Hauses. Debo, Kaat (Hg.) „The Fashion Museum: Backstage.“ Ludion 2002.

⁸² <http://www.contemporaryfashion.net/index.php/none/more/1823/uk/exhibition.html> (12.02.2012)

zum Trotz, die Archive geplündert haben - ein Spitzenkleid von Véronique Branquinho und ein Nachthemd aus dem späten 19. Jahrhundert (...) Zu diesem didaktischen Anliegen mag noch gehören, dass die Exponate nur mit Nummern ausgezeichnet sind, die Zuordnung somit zum Suchspiel wird. Doch ebenso wie bei Versace fehlen Einordnung, Interpretation, intellektueller Überbau und teilweise sogar, besonders schmerzlich, der Gestaltungswille.“⁸³

Die Kritik ist auf die von Bob Verhelst (Kurator) evozierte ästhetische Erfahrung zurückzuführen: Durch die kontrastreiche Anordnung der Kleider – so hingen schwarze, weiße und rote Kleider unmittelbar nebeneinander – traten Material und Schnitt in den Vordergrund. Im Gegensatz zu den zitierten Zeilen empfinde ich die Art der Präsentation kontextschaffend. Der bewusste Einsatz von farblichen und zeitlichen Kontrasten provoziert Geschichten voller Brüche und Gegensätze. Im Rahmen eines umfassenden Begleitprogramms (Workshops, Vorträge, Stadterkundungen, u.v.m.) gab es außerdem die Möglichkeit, aktuelle Diskurse zu reflektieren.⁸⁴

Abschließend ist festzuhalten: Haben sich viele Museen des letzten Vierteljahrhunderts aus der Kostümkunde gespeist, so ist mit der Avancierung der Haute Couture als Kunstbereich mit großer wirtschaftlicher Bedeutung zeitgenössische Mode mehr und mehr in musealen Räume vorgedrungen. Diana Vreeland hat mit ihren Präsentationen Generationen von Modeausstellungen geprägt und die Nähe zum Kommerz gepflegt. Schließlich bedeutete der Museumsboom in den 1980er/90er Jahren eine Ausdifferenzierung und Spezialisierung vieler Museen. Museumsabteilungen mit Fokus auf Textilien lösten sich aus Museen heraus und es wurden eigene Modemuseen gegründet.⁸⁵ Versuchte man über lange Zeit mit Modepräsentationen das Bekleidungsverhalten (Geschmacksbildung) zu beeinflussen, so bewegt sich das Modemuseum heute – zugespitzt ausgedrückt – zwischen der Präsentation von Mode als Textilkunst, Dokumentation, Wirtschaftsförderung (z.B. Stadtmarketing, Tourismus) und innovativer Ausstellungsgestaltung. Vielfach stellt das heutige Modemuseum bewusst Bezüge zu anderen Künsten her. Zumal dem Begriff Modemuseum – im Gegensatz zu Kostümmuseen – Aktualität (mit der Mode gehen) inhärent ist. Was sich

⁸³ Parkin, Clark, Wenn der Laufsteg ins Leere führt. Ausstellungen berühmter Designer werden immer beliebter. Doch auf dem Weg ins Museum verliert die Mode allzu leicht ihre Seele und ihren Sinn. Die Welt, 17.11.2002, <http://www.welt.de/print-wams/article122454/Wenn-der-Laufsteg-ins-Leere-fuehrt.html> (13.02.2012)

⁸⁴ Siehe: Background information SELECTION 1.

<http://www.momu.be/en/exhibitions/past/2002/index.jsp?layout=momu&referer=tcm:7-15857-64> (13.02.2012)

⁸⁵ In vielen großen National-, Kunstgewerbe-, Volkskunde, Regional-, Textile- und kunsthistorischen Museen gab und gibt es immer noch Textil- und Kleidersammlungen. Große und bedeutende Sammlungen finden sich u.a. im Victoria and Albert Museum oder im Wien Museum. Siehe dazu: Zander-Seidel, Jutta: „Dass eine solche Sammlung es wert ist, gepflegt zu werden, wird niemand zweifelhaft sein.“ Die Textilsammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Und: Neuland-Kitzerow, Dagmar: Sammlungen – als kulturhistorisches Gedächtnis und Inspiration. Einige Blicke auf die textilen Sammlungen des Museums Europäischer Kulturen bei den staatlichen Museen zu Berlin – SPK. Beides in: Mentges, Gabriele (Hg.) Kulturanthropologie des Textilen, S. 131-167.

widerum in neomodischen Ausstellungsdisplays ausdrückt. Die wiederum nicht selten von Modedesignern (mit)gestaltet werden. Diese Merkmale grenzen das Modemuseen vom Kunstgewerbe- und Kostümmuseen ab. Viele engagierte KuratorInnen in- und außerhalb von Museumsinstitutionen sind heute um eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Phänomen Mode bemüht. Nicht kommerzielle Galerien, wie die Judith Clark Costume Gallery⁸⁶ wurden gegründet.

3 Annäherung an den Typus Modeausstellungen am Beispiel der ‚Fashion Retrospektive‘

Stichworte: Museum, Retrospektive, Sponsoring, Modemagazin

Moskau, Paris, London, Tokio, Rom, New York, Venedig, ... ein globales Phänomen greift um sich: Die Modeausstellung. Aber was ist eigentlich so faszinierend am Phänomen Mode? Warum entschließen sich Museen unterschiedlichster Art Modeausstellungen zu zeigen? Es ist nicht leicht, Antworten auf diese Fragen zu finden, zumal jedes Museum über seine eigene spezifische Geschichte verfügt. Dementsprechend unterschiedlich fallen die Beweggründe aus, Mode im Museum zu präsentieren. Trotz dieser Heterogenität filtert Fiona Anderson in ihrem Aufsatz „Museums as Fashion Media“⁸⁷ ein gemeinsames Motiv heraus: Den wirtschaftlichen Erfolgsfaktor des Typus Modeausstellung. Viele Museen sind heute von Sponsorgeldern (bzw. Sachsponsoring) abhängig – was den Betrieb oder die Umsetzung von Ausstellungsprojekten angeht. Modeausstellungen sind, weil ein publikumswirksames Zugpferd, mitunter eine gute Möglichkeit, Gelder zu aquirieren.⁸⁸

Geht man bei den für die Case Study herangezogenen Institutionen in die Tiefe, dann ergibt sich hinsichtlich der ökonomischen Faktoren von Modeausstellungen allerdings ein differenziertes Bild: Modeausstellungen polieren in der Regel keine Bilanzen auf. Lediglich das Metropolitan scheint in der Hinsicht eine Ausnahme zu sein. Dass das Costume Institute seit jeher wirtschaftlich gut läuft, hat historische Wurzeln: Seit der Gründungsphase gibt es eine enge Kooperation zwischen dem Costume Institute und der Vogue American.

Gemeinsam mit dem Condé Nast Verlag gelingt es immer wieder für die Modeausstellungen

⁸⁶ Judith Clark gründete 1998 in Notting Hill (London) eine Galerie für experimentelles Modedisplay. Nach 16 Ausstellungen schloss die Judith Clark Costume Gallery. Siehe dazu: Palmer, Alexandra, Judith Clark Costume, London, UK. In: Fashion Theory, Volume 7, Issue 2, S. 213–222.

⁸⁷ Anderson, Fiona, Museums as Fashion Media. In: Bruzzi, Stella / Church Gibson, Pamela, (Hg.), Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis. New York 2000, S. 371-390.

⁸⁸ Nicht selten treten Modehäuser als Sponsoren auf, was in der Vergangenheit zur Infragestellung der Integrität von (Mode)Museen führte. Als beispielsweise im Rahmen der Armani-Ausstellungsvorbereitungen bekannt wurde, dass das Modeimperium 15-Millionen-Dollar dem Guggenheim spendete, folgten heftige (medial ausgetragene) Proteste. Fabrikant, Geraldine, Museums Are Finding Room for Couturiers. New York Times, 20. April 2011.

im MET Millionen an Fundraising und Kooperationen zu lukrieren.⁸⁹ Für viele andere Museen bedeutet eine Modeausstellung in der Regel nicht mehr Geld, höchstens mehr Sichtbarkeit. Der Eyecatcher Modeausstellung sichert mediale Präsenz.⁹⁰ Tageszeitungen, Wochen- und Monatsmagazine, Kultur- und Kunstmagazine, aber auch Hochglanz-Modemagazine, Mode-Blogs, etc. berichten viel und gerne von Modeausstellungsreviews. Auf diese Weise erreichen Museen unterschiedliche News-Kanäle und somit divergente Zielgruppen. Aber warum erfreuen sich Modeausstellung gerade beim Publikum so großer Beliebtheit?⁹¹ Eine Erklärung betrifft das Objekt der Begierde selbst. Auch wenn modische Objekte oft vielschichtig und komplex daherkommen, so scheint man diesen dennoch irgendwie nahe zu sein.⁹² Denken wir nur an das (historische) Korsett, welches oft in Ausstellungsvitrinen zu finden ist: Ich muss es nicht getragen haben, um bei der Betrachtung förmlich den engen Druck der Schnürung an meinem Körper zu spüren. Nicht umsonst hielt Claire Wilcox fest „clothes are the short hand for being human.“⁹³ Mit anderen Worten: Als Betrachterin kann ich zur ausgestellten Bekleidungsmode relativ unmittelbar eine Beziehung aufbauen. Auch, weil Mode Teil des täglichen Lebens ist. Im Kontext der Modeausstellung bedeutet dies, dass die gewonnene Erkenntnis auf das eigene Handeln zurückgeführt werden kann. Darin liegt aber auch eine Herausforderung. Als Ausstellungsbesucherin möchte ich nicht mit dem erhobenen Zeigefinger belehrt oder geschmackstechnisch erzogen werden. Vielmehr wünsche ich mir reflexive Zugänge zum Thema.

Um der zeigenössischen Modeausstellung näher zu kommen, greife ich im Folgenden einen speziellen Typus der Modeausstellung heraus, um Schwächen, Stärken und divergente Diskussionen im Spannungsfeld Mode – Ausstellung – Museum zu reflektieren.

⁸⁹ Andererseits - und mit dieser Tatsache haben Museen sichtlich zu kämpfen - nutzt die Modebranche mittlerweile das Medium Ausstellungen sehr gezielt als strategisches Instrument. Was wiederum dazu führt, dass JournalistInnen und AusstellungskritikerInnen Modeausstellungen nicht selten auf kommerzielle Faktoren reduzieren. Siehe dazu: Menkes, Suzy, Museum integrity vs. designer flash. New York Times, 25. Februar 2007.

⁹⁰ Einen wesentlich konfliktfreieren Grund für das wachsende Interesse an Modeausstellungen sehe ich in der zunehmenden Rezeption von Mode ab den 1990er Jahren.

⁹¹ Mit 611.000 BesucherInnen schafft es die Alexander McQueen-Retrospektive „Savage Beauty“ im MET auf Platz vier der weltweit bestbesuchten Ausstellungen (2011). Siehe dazu: Petsch, Barbara. Neue Studie: Österreicher sind Museumsmuffel. In: Die Presse, Österreichische Tageszeitung, 4. Juli 2012. Selbstverständlich ist nicht jede Modeausstellung ein Publikumsmagnet. Auch bringen nicht immer namhafte Journale und Magazine eine Ausstellungskritik (oftmals bleibt es bei Society-Berichten) – im Vergleich zu anderen Ausstellungstypen strahlt die Modeausstellung jedoch viel Glamour aus, von dem sich Sponsoren und Kooperationspartner einiges an Werbewert erhoffen.

⁹² Vgl. dazu die Ausführungen von Krzysztof Pomian zum Ursprung des Museums. Pomian stellt fest: „Textur, Form, Farbe (...) alle Merkmale werden umgewandelt in Zeichen, die eine Beziehung herstellen“ zwischen dem Betrachteten und dem Betrachter. Pomian, Krzysztof, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1998, S. 95.

⁹³ Zitiert nach: Lou, Taylor, Establishing Dress History. Manchester University Press 2004, hier S. 1.

3.1 Kunst, Geld, Macht, Superstar: Die Fashion-Retrospektive

„(...) I am against museums and exhibitions in fashion. (...) If you call yourself an artist, then you are second-rate.“⁹⁴

Der am meisten besprochene und vermutlich bekannteste Typ von Modeausstellungen ist die Designerretrospektive. Valerie Cumming gibt in ihrem 2004 erschienenen Buch „Understanding Fashion History“⁹⁵ einen pessimistischen Zustandsüberblick über das Thema Mode in Museen wieder.⁹⁶ Sie kommt zu dem Schluss, dass historische Modesammlungen unter dem Engagement für zeitgenössische Modeausstellungen leiden. Den Grund dafür identifiziert sie in der zeitgenössischen Fashion-Retrospektive.⁹⁷ Aber warum bewertet Cumming Moderetrospektiven so negativ? Im folgenden Kapitel werden anhand konkreter Ausstellungsbeispiele Kritikpunkte und Diskurse herausgearbeitet, die ModekuratorInnen nach wie vor in Atem halten.⁹⁸

1992 kuratierten Richard Martin und Harold Koda⁹⁹ die Gianni Versace Retrospektive im FIT-Museum. Überraschenderweise ließ der mediale Aufschrei auf sich warten. Obwohl sich der gesamte Versace-Clan uneingeschränkt an der Ausstellung beteiligte, blieb die negative Kritik in der Presse gering. Valerie Steel, Direktorin des FIT-Museums, führt dies auf den Umstand zurück, dass es sich beim FIT um kein Kunstmuseum im engeren Sinn handelt.¹⁰⁰ Nach Gianni Versaces Tod kuratierte Richard Martin posthum eine Retrospektive im Metropolitan. Die Rezensionen vielen gemischt aus. Kritisiert wurde vor allem, dass Martin zu wenig auf den von Versace geprägten Stil fokussierte.¹⁰¹ Eine dritte Versace-Schau konnte im Victoria and Albert Museum bestaunt werden. Die von Claire Wilcox kuratierte Ausstellung „The Art and Craft of Gianni Versace“ war eine der umfangreichsten Designerretrospektiven, die je im V&A stattfand. Wilcox organisierte die Ausstellung thematisch: Im Themenbereich „Art“ konnte man zum Beispiel Referenzen zwischen

⁹⁴ Binlot Ann, Is Fashion Art? Karl Lagerfeld Puts the Debate Back Into the Spotlight by Dismissing the Notion, für: artinfo.com, 12.08.2012, siehe: <http://www.artinfo.com/news/story/805583/is-fashion-art-karl-lagerfeld-puts-the-debate-back-into-the-spotlight-by-dismissing-the-notion#> (12.08.2012)

⁹⁵ Cumming, Valerie, Understanding Fashion History. Batsford 2004.

⁹⁶ Ebenda S. 75.

⁹⁷ Diana Vreeland, die der Ansicht war „don't worry about the facts, just project an image to the public“ wird deshalb auch gerne als der „enemy“ der „good museum practice“ tituliert. Es ist nicht überraschend, dass seit damals RezensentInnen immer wieder dieselben Kritikpunkte herausarbeiten: entertainmaint vs. art, Verstrickung mit Sponsoren, Inhaltslosigkeit, Abfeiern eines Designers. Siehe dazu: Cumming, Valerie, Understanding Fashion History. Batsford 2004, S. 72.

⁹⁸ Diesbezüglich sind die Ausstellungskritiken arrivierter Modejournalisten besonders aufschlussreich.

⁹⁹ Interessantes Detail am Rande: Harold Koda war Diana Vreelands Assistent im Metropolitan bevor er im Museum at Fashion Institute of Technology als Kurator anfang um später wieder zurück ins Metropolitan zu wechseln.

¹⁰⁰ Steel, Valerie, A Museum of Fashion Is More Than a Cloths-Bag. In: Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture. Volume 2, Issue 4, Oxford 1998, S. 327-336, hier S. 331.

¹⁰¹ Siehe dazu: Muschamp, Herbert, Versace's Styles: Telling Tales Of Hedonists. New York Times, 12.12.1997.

Versace-Arbeiten und jenen von Roy Lichtenstein und Andy Warhol entdecken. „Theatre“ zeigte Versace-Produktionen für die Oper und das Theater. Ein anderer Themenbereich war seiner Schwester Donatella gewidmet.¹⁰² Wie man sich vorstellen kann, waren viele der ausgestellten Kleider mit einem Celebrity-Faktor aufgeladen, da sie von Berühmtheiten wie Prinzessin Diana, Madonna und Jennifer Lopez getragen wurden.¹⁰³ Ein Study-Bereich, wo Versace-Kleider berührt werden konnten, vervollständigte die Schau.¹⁰⁴ Inhaltlich war es Wilcox ein Anliegen, die Originalität und Vielseitigkeit, also das Handwerk Versaces, sichtbar zu machen. Trotzdem wurde die Ausstellung in den Kritiken verrissen. Suzy Menkes kritisiert v.a. die inhaltliche Ausrichtung der Ausstellung: Man erfahre zu wenig über die Alleinstellungsmerkmale des Designers, den Verlauf seiner Karriere und wie er das Modebusiness mitprägte.¹⁰⁵ Ihre Kollegen vom „Guardian“ und vom „Independent“ befanden schlichtweg, dass Versaces Talent keine Museumsretrospektive rechtfertige.¹⁰⁶

Trotz der Versace-Kritik wagte das V&A 2004 eine weitere Retrospektive. Die Vivienne Westwood-Schau wurde, bis auf wenige Ausnahmen, positiv rezipiert. Dabei macht der Kontext – Westwood in einer britischen Institution – eine Menge aus. Die Tatsache, dass Westwood viele Jahre die Sammlung des V&A für Recherchen nutzte, stellte zudem eine nachvollziehbare Beziehung zwischen dem Museum und der Designerin her. Aber dass in den Kritiken von einer „national treasure“ gesprochen wurde, damit rechnete nach dem Versace-Desaster niemand.¹⁰⁷ Wilcox, die auch die Versace-Retrospektive kuratierte, arbeitete für die Ausstellung inhaltliche Stränge in den Arbeiten Westwoods heraus. Zudem sollte ein breiter gesellschaftspolitischer Kontext zu einem differenzierten Verständnis der Designerin beitragen. Ungeachtet dessen wurde in manchen Kritiken die fehlende Kontextualisierung bemängelt. Wilcox musste sich den Vorwurf gefallen lassen, dass die Ausstellung keine Retrospektive im museologischen Sinn darstellt, sondern vielmehr auf die Greatest Hits der Designerin fokussiert.¹⁰⁸ Die Kuratorin ließ sich von der Kritik nicht beirren und hält in einem Interview fest:

¹⁰² http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1154_versace/ (12.04.2012)

¹⁰³ Das von Elizabeth Hurley bei der Premiere von „Four Weddings and a Funeral“ getragene Safety-Pin-Kleid wurde prominent in das Ausstellungsdisplay integriert.

<http://www.culture24.org.uk/art/design/fashion%20and%20costume/art13996> (12.04.2012)

¹⁰⁴ Die meisten der ausgestellten Objekte waren nicht aus der V&A-Sammlung, sondern vielmehr Leihgaben aus dem Versace-Archiv.

¹⁰⁵ Also all jene Punkte, die Wilcox für wichtig und inhaltlich abgedeckt hielt.

¹⁰⁶ Löhndorf, Marion, Kleider für die Glitzerwelt. Gianni Versace im Victoria & Albert Museum. Neue Zürcher Zeitung, 26. Oktober 2002.

¹⁰⁷ Freeman Hadley, Vivienne Westwood. Icon Magazin, Juni 2004.

¹⁰⁸ Alisari O’Neill weist in seiner Ausstellungskritik außerdem auf die Problematik musealer Retrospektiven lebender Designer hin. Denn dann müssen die Kuratoren eng mit diesen schwierigen Menschen zusammenarbeiten. Siehe dazu: O’Neill, Alistair, Vivienne Westwood: 34 Years in Fashion. In: Fashion Theory, Volume 10, Issue 3, Oxford 2006, S. 381–386, hier S. 383.

„Fine art museums give retrospectives to fine artist, so I find it inexplicable that a fashion museum shouldn't concentrate on the oeuvre of a single designer that has been highly influential (...) the problem stems from the Armani issue. The fact is that fashion exhibitions are seen as light entertainment.“¹⁰⁹

Das Stichwort Armani führt uns wieder nach New York, wo die umstrittenste Designerretrospektive stattfinden sollte: 2000 widmete das Solomon R. Guggenheim dem Modeimperium Armani eine Retrospektive. Nachdem bekannt wurde, dass Armani dem Guggenheim 15 Millionen Dollar spendete, überschlugen sich die Kritiken. Fragen nach der institutionellen Ethik wurden aufgeworfen.¹¹⁰ Robert Muchamp von der New York Times meinte etwa: „The arrangement raises serious questions of institutional ethics, which I'll get to further on. But what a bore it is to think about such matters when you're looking at pretty things.“ Muchamp, der Modeausstellungen prinzipiell positiv gegenübersteht, („grand to display fashion in art museum“) kritisiert vor allem, dass „fashion-world values“ Einfluss auf den musealen und kuratorischen Entscheidungsprozess nehmen.¹¹¹ Wenn Sponsoren derartig hohe Geldsummen in eine Institution pumpen, dann stellt sich die Frage: Übt das Unternehmen Einfluss auf kuratorische Entscheidungen aus? Hat der Sponsor Mitbestimmungsrechte, wenn es um die inhaltliche Ausrichtung von Ausstellungen geht? Wer ist für die Auswahl der Kleidungsstücke verantwortlich? usw. Im Fall der Armani-Retrospektive wäre es naiv zu denken, das Unternehmen hätte nur Geld gegeben ohne Interesse an der Präsentation und dem Inhalt der Schau zu haben. Noch dazu, wenn auffällig viele Abendkleider aus der aktuellen Kollektion im Ausstellungsraum zu sehen waren und auf ältere (historische) Kreationen weitgehend verzichtet wurde. Auch bei der Ausstellungsgestaltung wurden keine Kosten und Mühen gescheut. Einen Schutz der Kleider sah das futuristische Display aber dennoch nicht vor. Was sich wiederum dahingehend auswirkte, dass viele Museen keine Leihgaben zur Verfügung stellen wollten. Das wiederum sollte den Rückgriff auf die aktuelle Armani-Kollektion rechtfertigen. Für den Kunstkritiker Hilton Kramer war nach dieser Schau klar: „The Guggenheim is no longer a serious art institution.“ Und er schreibt weiter: „It has no aesthetic standards and no aesthetic agenda. It has completely sold out to a mass-market mentality that regards the museum's own art collection as an asset to be exploited for commercial purposes.“¹¹² Last but not least spricht Kramer in seinem Armani-Review noch einen weiteren Kritikpunkt an, der so gut wie immer aufkommt, wenn Mode im (Kunst)Museum gezeigt wird: er spricht Mode jeglichen kulturellen Wert ab – sie hat somit nichts im Museum verloren.

¹⁰⁹ Zitiert nach: Stevenson, N. J., The Fashion Retrospective. In: Fashion Theory, Volume 12, Issue 2, S. 219–236, hier S. 228.

¹¹⁰ Potvin, John, Fashion and the Art Museum: When Giorgio Armani Went to the Guggenheim. In: Journal of Curatorial Studies, Volume 1, Nr. 1, 31. Jänner 2012, S. 47–63, hier S. 52.

¹¹¹ Muschamp, Herbert, Where Ego Sashays In Style. News York Times, 20. Oktober 2000.

¹¹² Zitiert nach: <http://www.guardian.co.uk/books/2000/dec/16/books.guardianreview1> (12.04.2012)

Neben der Spenden/Sponsor-Kritik, der Frage ob Mode dem Museum überhaupt würdig ist, sprechen viele Ausstellungskritiker das Verhältnis zwischen Designer und Kurator an. Valerie Cumming warnt regelrecht vor der Zusammenarbeit mit Modedesignern: „It is undeniable that the motivations of designers to co-operate with curators in having their work displayed in museums are largely about prestige, self-promotion, and profit.“ Um sich vor unangemessenen Einflussnahmen zu schützen, ist die intensive Auseinandersetzung mit den Mechanismen des Modesystems notwendig. Auch muss eine klare wissenschaftliche wie inhaltliche Unabhängigkeit von Anfang an gegeben sein.¹¹³ Was Fragen nach der kuratorischen Integrität anbelangt, lohnt sich der Blick in das Metropolitan Museum, wo Retrospektiven lebender Designer gar nicht gezeigt werden dürfen.¹¹⁴ Aus dem Grund plante man 1999 eine historisierende COCO-Chanel-Retrospektive. Bereits während der Planungsphase gelangten divergente Diskussionen zwischen dem Chanel-Chefdesigner, Karl Lagerfeld, und dem Metropolitan an die Öffentlichkeit. In einem Interview mit Women's Wear Daily erklärte Lagerfeld, dass er an einer Ausstellung, die ausschließlich alte Chanel-Mode zeigt, nicht interessiert ist. Vielmehr will er seine Kreationen in Verbindung mit zeitgenössischer Kunst von Jenny Holzer oder Claus Oldenburg ausgestellt sehen. Was wiederum das Metropolitan ablehnte. Philippe Montebello, Direktor des MET, stellte gegenüber der NY-Times unmissverständlich klar, dass eine derartige Vorgehensweise der kuratorischen Integrität widerspreche und somit nichts im Metropolitan verloren habe. „They were afraid I was taking over too much, and they wanted the check rather than me: ‚Give us the money and shut up!‘“, echauffierte sich Lagerfeld daraufhin. Die Retrospektive wurde schließlich abgeblasen und Chanel zog die 1,5 Millionen Dollar Museums-Spende zurück.¹¹⁵ Sechs Jahre später sollte es schließlich soweit sein: Endlich zeigte das Metropolitan die lang ersehnte Chanel-Retrospektive.¹¹⁶ Lagerfeld war selbstverständlich mit an Bord und die Infragestellung kuratorischer Entscheidungen wurde den Kritikern damit in die Hände gespielt: Zu viel Lagerfeld und zu wenig COCO Chanel, hieß es hinsichtlich der Objektauswahl. Auch wurde die Kontextualisierung kritisiert, da auf biografische Querverweise zu COCO verzichtet wurde.¹¹⁷ Das es auch anders geht, verdeutlichte die Balenciaga Schau (2006) im Musée De La Mode. Ähnlich der Chanel-Ausstellung, konnten auch bei dieser Retrospektive Kreationen des Chefdesigners bestaunt werden. Blieb bei der

¹¹³ Anderson, Fiona, Museums as Fashion Media. In: Bruzzi, Stella / Church Gibson, Pamela, (Hg.), Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis. New York 2000, S. 371-390, hier S. 288.

¹¹⁴ Eine derartige Regelung macht kreativ. Beispielsweise wurde überlegt man sich für die Prada-Retrospektive eine historische Gegenspielerin. Schiaparelli und Prada wurden für die Schau „Impossible Conversation“ in Beziehung gesetzt. Siehe dazu: „Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations“, The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, 10. Mai – 19. August 2012.

¹¹⁵ Horyn, Cathy, The Met Cancels Exhibit On Chanel. New York Times, 20. Mai 2000.

¹¹⁶ Siehe dazu: <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/exhibitions/2005/metropolitan-museum-to-present-unprecedented-chanel-exhibition> (12.04.2012)

¹¹⁷ Siehe dazu: Stevenson, N. J., The Fashion Retrospektive. In: Fashion Theory, Volume 12, Issue 2, Oxford 2008, S. 219-236, hier S. 225.

Chanel-Retrospektive die Beteiligung Lagerfelds spekulativ, so war Nicholas Ghesquière bei der Balenciaga-Ausstellung offiziell als Co-Kurator beteiligt. Darüber hinaus entschied sich die Kuratorin Pamela Golbin für eine Zweiteilung der Schau: Der erste Teil der Retrospektive, ein einfacher chronologischer Rückblick, widmete sich ganz den Arbeiten Balenciagas in den Jahren 1930 bis zu seinem Rücktritt 1968. Der zweite Teil, den Ghesquière mitkuratierte, reflektierte die jüngere Geschichte des Modehauses. Im Gegensatz dazu mischte Koda bei der Chanel-Retrospektive historische mit aktuellen Arbeiten von Lagerfeld. Was als Folge der thematischen Ausrichtung zu betrachten ist, wurde dennoch heftig kritisiert.

Anhand der Ausführungen wird klar, dass die Fashion Retrospektive in den letzten 20 Jahren viel Misstrauen gegenüber Modeausstellungen produzierte. KuratorInnen kämpfen immer noch mit der generellen Auffassung, dass Modeausstellungen primär PR-Instumente für DesignerInnen bzw. Modekonzerne sind.¹¹⁸ Ihre Nähe zum Kommerz führte zu dem Befund, dass Modeausstellungen keinen kulturellen Wert hätten. Die vielbeachtete Journalistin Suzy Menkes sieht im Vorgehen vieler KuratorInnen den Grund der Substanzlosigkeit von Modeausstellungen: KuratorInnen scheuen vor Kontextualisierungen zurück und feiern anstatt dessen lieber einen großen Meister. „Maybe“, so schlägt Menkes vor, „it is time to go back to the historical approach and dare to be didactic so that museum fashion is less of a designer love fast and more of a learning curve.“¹¹⁹ Dass zahlreiche KuratorInnen auch andere Wege in der der Fashion Curation beschreiten, wird im folgenden Abschnitt nachgezeichnet – historische Rückblicke inklusive.

4 Diskurse und Praxen: Kuratorische Strategien im Umgang mit Mode

Stichworte: Material und Dress Studies, Interpretation, Kontextualisierung, kuratorische Strategie

Mode wird, wie wir nun wissen, häufig in musealen Räumen präsentiert. Mit der Zunahme von Modeausstellungen und der Konstituierung von Modemuseen haben sich parallel dazu

¹¹⁸ Selbstverständlich können Fashion-Retrospektiven eigennützig sein. Ich möchte aber betonen, dass derartige Ausstellungen auch wichtige Aufgaben übernehmen. Gerade, wenn es um technische Errungenschaften oder Einflüsse einzelner Personen (und ihrer Teams) in einem gesellschaftspolitischen Kontext geht. Neben den viel kritisierten Blockbustern gab und gibt es auch reflexiv gehaltene Retrospektiven. Einige konzentrierten sich auf die Arbeiten von Avantgarde-Designern wie Hussein Chalayan und Yohji Yamamoto. Auch bei diesen Ausstellungen arbeiten die Designer mit oder liefern zumindest nützliche Inputs, wenn es um die Konzeption und Präsentation geht.

¹¹⁹ Menkes, Suzy, Museum integrity vs. designer flash. New York Times, 25. Februar 2007.

Veränderungen im Kuratieren von Mode zugetragen. Im folgenden Kapitel wird der Blick nun hinter die Kulissen der sichtbaren Ausstellung geworfen.

Vorerst aber zum Begriffspaar „Fashion Curation“: Auf das Kuratorische, als auch das Phänomen Mode, bin ich eingangs zu sprechen gekommen. Aber wo landen wir, wenn wir diese zwei Begriffe zusammenwürfeln? Wenn wir aus dem Kuratorischen und der Mode ein Begriffspaar machen? Ich befragte das World Wide Web. Eine simple Internetrecherche¹²⁰ ergab folgende Antwort: „Curators can be very specialized (...) fashion curation is one of these specializations.“ Und es hieß weiter: „Fashion Curation deals specifically with dress but can also take ‚fashion‘ in its broadest sense – fashion photography, fashion prints and illustrations, accessoires, textiles and all sorts of cultural material relating to fashion.“¹²¹

Diese Definition bezieht sich auf die Rolle von ModedirektorInnen und gibt noch relativ wenig über deren Methodik preis. Katie Somerville, Kuratorin für „Fashion and Textiles“ an der National Gallery of Victoria (Australien) hielt anlässlich der Ausstellungseröffnung „Valentino Retrospective: Past/Present/Future?“ fest: „You have to think about what you want to communicate through the exhibition, selecting works, deciding on how to display them (...)“¹²² Eine Randbemerkung, die doch essentiell ist und Hinweis darauf gibt, dass Ausstellungen, egal ob mit oder ohne Mode, Orte sind, an denen „Signifikations- und Kommunikationsprozesse“ stattfinden. Dafür formulieren AusstellungsmacherInnen „Inhalte, Absichten und Erwartungen, welche (...) mit Hilfe von Ausstellungsobjekten und Gestaltungsmaterialien in räumliche Arrangements übertragen werden.“¹²³ Bei diesem Prozess werden Museumsdinge, wie ein Bekleidungsstück zu „Trägern von Zeichen“ und „Gefäßen für Bedeutungen“. ¹²⁴ Die den Objekten „eingeschriebenen“ Zeichen sind wiederum relevant, wenn es um das Konstruieren von Kommunikationsprozessen geht.¹²⁵

Mode fungiert also als soziales Zeichensystem. Aber: modische Zeichen sind so wenig eindeutig, wie andere Zeichen – vielleicht noch weniger als andere. Denn anders, als ein Gemälde, eine Skulptur oder ein Keramikgefäß „können (...) Kleider [meist] nicht für sich

¹²⁰ Konventionelle Suchmaschine google „spuckt“ unter dem Suchbegriff „fashion curation“ 7.700 Ergebnisse aus. Die drei „prominentesten“ Ergebnisse sind dem Lehrgang in London zuzurechnen, das Vierte Suchergebnis gibt die zitierte Definition wieder.

¹²¹ <http://lookingtwiceexhibition.blogspot.com/> (05.05.2012)

¹²² Katie Somerville, Vortrag im Rahmen der Ausstellung „Valentino Retrospective: Past/Present/Future?“ am 07.08.2010 in der Gallery of Modern Art (GoMA), Brisbane, Australia.

¹²³ Scholze, Jana, Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltungen in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld, 2007, S. 11/12.

¹²⁴ Diese Unterscheidung ist bei Pomians Ausführungen elementar. Siehe dazu: Pomian, Krzysztof, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin, 1998.

¹²⁵ Zu den Verlinkungen von Zeichen, der Entschlüsselung von Codierungen, Wahrnehmungserfahrungen, etc. siehe: Scholze, Jana Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltungen in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld, 2007.

selbst ‚stehen‘ oder hängen.“¹²⁶ Im Museum eingelangt erfahren sie eine Bedeutungsänderung. Kleider, Schuhe und Hüte werden fortan nicht mehr getragen, sie werden analysiert und dargestellt. Durch die Präsentation in neuen Zusammenhängen erhalten sie eine Aussagequalität.¹²⁷ Doch genau das macht den Reiz bei der „Fashion Curation“ aus:

„[...] interesting about curating dress is what selection you make from this vast history and (...) the infinite number of possibilities (...) if I have put a dress in one section which they [Anm. the visitors] would prefer in another so it is like a game of what goes with what, a game of families so if you are given this red dress do you look at its redness or the fact that it is a particular silhouette and which detail is privileged and it is drawing attention to the fact that curators privilege one detail over another all the time and place the objects forming relationships they believe to be important between two objects but by slightly varying that selection I am drawing attention to it.“¹²⁸

Je nach Interesse werden meist nur einige Ausschnitte der „polyphonen Bedeutungen zur Darstellung gebracht.“¹²⁹ Daraus ergibt sich auch die spannende Möglichkeit der Vielfältigkeit und Offenheit. Gerade Mode zeichnet sich durch ihre Diversität aus: Sie liefert uns nicht nur Hinweise des täglichen Lebens, sondern ist auch mit Ideen, Träumen und Visionen verbunden. Daraus ergeben sich Herausforderungen im kuratorischen Umgang mit modischen Objekten: Welchen Handlungsweisen (Strategien) bedienen sich KuratorInnen bei der Konzeption von Modeausstellungen? Wie definieren die handelnden Personen „Fashion Curation“? Aus den Arbeitsweisen von ModekuratorInnen¹³⁰ werden im Folgenden kuratorische Strategien der Interpretation abgeleitet und skizziert. Skizziert, weil – wie die Quellen¹³¹ zeigen – die Herangehensweisen an Ausstellungen höchst individuell ausfallen, teilweise widersprüchlich und nur fragmentarisch vorhanden sind.¹³²

¹²⁶ De la Haye, Amy, Objekte einer Leidenschaft: Kleidung und der Raum des Museums. In: Lehnert, Gertrud (Hg.), Räume der Mode, Berlin 2012, S. 171-185, hier S. 171.

¹²⁷ Siehe dazu: Hauser, Andrea, Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsebenen gesammelter Objekte und ihrer musealen Präsentation im Wandel der Zeit. In: Ecker, Gisela / Stange, Martina / Vedder, Ulrike (Hg.), Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen. Taurus 2001, S. 31-48, hier S. 31.

¹²⁸ <http://www.vam.ac.uk/content/videos/a/video-an-interview-about-spectres-with-curator-judith-clark/> (12.06.2012)

¹²⁹ Hauser, Andrea, Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsebenen gesammelter Objekte und ihrer musealen Präsentation im Wandel der Zeit. In: Ecker, Gisela / Stange, Martina / Vedder, Ulrike (Hg.), Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen. Taurus 2001, S. 31-48, hier S. 31.

¹³⁰ siehe Programm des Symposiums Venedig.

¹³¹ Vorwiegend wurden: Interviews, Vorträge, Zeitungsartikel, Ausstellungsbesprechungen, vereinzelt auch wissenschaftliche Publikationen herangezogen.

¹³² Mit den skizzierten kuratorischen Strategien erhebe ich weder den Anspruch auf Vollständigkeit noch auf Gesetzmäßigkeit.

Gleichwohl kann eine zunehmende (akademische) Auseinandersetzung mit dem Thema der „Fashion Curation“ festgestellt werden.¹³³ Mit der Gründung eines darauf spezialisierten Masterlehrgangs in London setzt eine zunehmende Professionalisierung in der Auseinandersetzung und Produktion von Modeausstellungen ein. Trends innerhalb der „Fashion Curation“ verbreiten sich dadurch schneller.

4.1 „Fashion is about borrowing, stealing, concealing and manipulating“¹³⁴: Subversiver Mode-Zugang als kuratorische Strategie

Die Ausführungen zur Mode als Träger von Zeichen sind insofern aufschlussreich, da Modeausstellungen oftmals wegen fehlender Kontextualisierungen kritisiert werden. Doch wie können die den Mode-Exponaten inhärenten Spuren aufgedeckt, verglichen und (in der Ausstellungen) zur Disposition gestellt werden?

Der Einsatz exorbitanter architektonischer Mittel ist eine Möglichkeit um die verschiedenen Mode-Zeichen eines Objekts zu vermitteln. Die von Judith Clark kuratierte Ausstellung „Malign Muses: When Fashion Turns Back“¹³⁵ ist ein gutes Beispiel dafür, wie dies in der Praxis aussehen kann: Inhaltliche Basis der Ausstellung war die diskursive Auseinandersetzung Clarks mit der Modetheretikerin Caroline Evans. Der Titel der Ausstellung verweist auf den Inhalt der Diskussionen: Evans und Clark verhandelten die Beziehung Mode und Geschichte. Eindrucksvoll spiegelte sich dies in der Ausstellungsarchitektur wieder: Beispielsweise wurden auf einem überdimensionalen horizontal rotierenden Zahnrad bekleidete Figurinen montiert. Die herumkreisenden Rädchen sorgten für (flüchtige) Nähe zwischen den einzelnen Objekten – kaum zusammen, entfernten sie sich auch schon wieder voneinander. Das Zahnradsystem¹³⁶ sorgte wieder und wieder für neue Kompositionen und Beziehungen zwischen den Exponaten:

„The ‚Locking In and Out‘ section could lend itself to many interpretations – cogs in a fashion machine, or the powerful association between objects through simple proximity, the alienation when this is ‚unlocked‘, the endlessness of fashion cycle (...)

¹³³ Symposien und Vorträge zum Thema werden vermehrt abgehalten. Das Journal „Fashion Theory“ widmet sich in einer Spezialausgabe dem Modekuratieren.

¹³⁴ Interview über die Ausstellung „Spectres“ mit der Kuratorin Judith Clark, Video siehe: <http://vimeo.com/16613876> (05.05.2012)

¹³⁵ Spectres: When Fashion Turns Back, Victoria & Albert Museum, London, 24 Februar – 8 Mai 2005, Kuratorin/Design: Judith Clark, Illustrationen: Ruben Toledo, Mannequins: Naomi Filmer.

¹³⁶ Neben dem Zahnradsystem finden sich noch viele weitere sinnliche Besonderheiten (Kuriositätenkabinett, Labyrinth, Lupen, Gucklöcher, usw.) in der Ausstellung. Siehe dazu den Ausstellungskatalog: Victoria and Albert Museum / ModeMuseum Antwerpen, Spectres: When Fashion Turns Back, London 2004.

the cogs (...) illustrated that all dresses are in some way related to all other dresses, but happen to come into contact only if a trend manipulates the relationship.“¹³⁷

Mittels Ausstellungsarchitektur werden bei dieser kuratorischen Herangehensweise rhizomartige ‚Tigersprünge‘ in die Vergangenheit gemacht.¹³⁸ Grundvoraussetzung für ein derart dichtes Beziehungsgeflecht zwischen den einzelnen Objekten ist eine fundierte Auseinandersetzung mit diesen. Erst die intensive Untersuchung der einzelnen Ausstellungsobjekte ermöglichte es Clark und ihrem Team den modischen Codierungen auf die Spur zu kommen. Eine derartige kuratorische Herangehensweise braucht Zeit. Zeit die nicht immer vorhanden ist bei der Vorbereitung von Ausstellungen.¹³⁹ Weswegen verdeckte und vergessene Codierungen nicht immer entdeckt und unerwartete Beziehungsgeflechte nicht immer hergestellt werden können. Die Museumspräsentationen bleiben sodann an der Oberfläche.¹⁴⁰

Neben der kritischen Quellenanalyse, die Judith Clark in „Malign Muses: When Fashion turns back“ via Ausstellungsarchitektur zum ‚sprechen‘ brachte, weist die Kuratorin in einem Interview auf eine weitere wichtige Methode hin, nämlich das prozessuale Arbeiten. Dieses ermöglicht – so Clark – eine reflexive Auseinandersetzung mit den Objekten der Begierde:

„[...] In terms of how I work, I think all of the things appear more or less simultaneously: objects, theme and narrative questions. Then you start testing the different assumptions: questions such as, how many objects exist to illustrate a theme, or is just the one piece you fell in love with? (...) I am definitely more interesting in process, though I care about the final outcome a lot. It is the bit most people like reading about which is why I am keen to document process in the accompanying exhibition catalogues.“¹⁴¹

Die intensive Auseinandersetzung mit den Objekten, die Herleitung neuer Beziehungen und der dadurch entstehende Prozess veranschaulichen die vielfältigen Möglichkeiten im Feld

¹³⁷ Fashion Projects 3: Experiments in Fashion Curation — An Interview with Judith Clark by Sarah Scaturro, <http://www.fashionprojects.org/?p=676> (...)

¹³⁸ Ulrich Lehmann hält fest: „(...) Tigersprung - the tiger's leap that was used as a “dialectical image” by Walter Benjamin in the late 1930s to attack the prevalent view in evaluating cultural objects from the past and the contemporary philosophy of history.“ Lehmann, Ulrich, Tigersprung: Fashion History. In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture, Volume 3, Number 3, Oxford 1999, S. 297-321, hier S. 297. Siehe dazu auch: Evans, Caroline, Fashion at the Edge. Spectacle, modernity & deathliness. Yale University Press, 2007, S. 33.

¹³⁹ Alexandra Palmer verweist in dem Aufsatz „New Directions“ auf den Umstand, dass viele (Mode)Museen mit der Geschwindigkeit des Fashion Systems mithalten wollen. Die intensive Auseinandersetzung mit den Objekten muss dann aus Zeitgründen vernachlässigt werden. Palmer, Alexandra, New Directions: Fashion History Studies and Research in North America and England. In: Fashion Theory, Volume 1, Issue 3, S. 297–312.

¹⁴⁰ Siehe dazu: Steel, Valerie, A Museum of Fashion Is More Than a Cloths-Bag. In: Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture. Volume 2, Issue 4, Oxford 1998, S. 327-336.

¹⁴¹ Fashion Projects #3: Experiments in Fashion Curation—An Interview with Judith Clark by Sarah Scaturro, <http://www.fashionprojects.org/?p=676> (...)

der Fashion Curation. Das damit aber auch Gefahren verbunden sind, bringt die freie Modekuratorin Maria Luisa Frisa zur Sprache:

„[...] It's the force of interpretation and the risk that a curator must always assume. It's an approach that doesn't question the rigorous and fundamental work of curators (which includes the re-construction and the history of an object, dress, description of the materials and the date of the construction), these elements are used in order to reflect upon the culture and the fashion history that takes it from the past and develops new ideas that were never explored.“¹⁴²

Neuartige „Versuchsanordnungen“¹⁴³ bergen demnach das Risiko der nicht vermittelbaren Inhalte in sich. Ob und wie die zu vermittelnden Ausstellungsinhalte bei den BetrachterInnen ankommen, können Kuratoren im Vorfeld nur erahnen. Antworten auf Fragen nach „Was sehen Besucher, was nehmen sie mit, was empfinden sie?“ können nur schwer beantwortet werden, da diese auf den individuellen Erfahrungen im Moment der Rezeption gründen. Dabei spielen viele verschiedene Komponenten – das Museum, der kuratorische Kontext, die Objekte und die Besucher – auf komplexe Art und Weise zusammen.¹⁴⁴



Abbildung 5: Judith Clark, Sketch 3 Köpfe: Juno, Venus und Minerva.

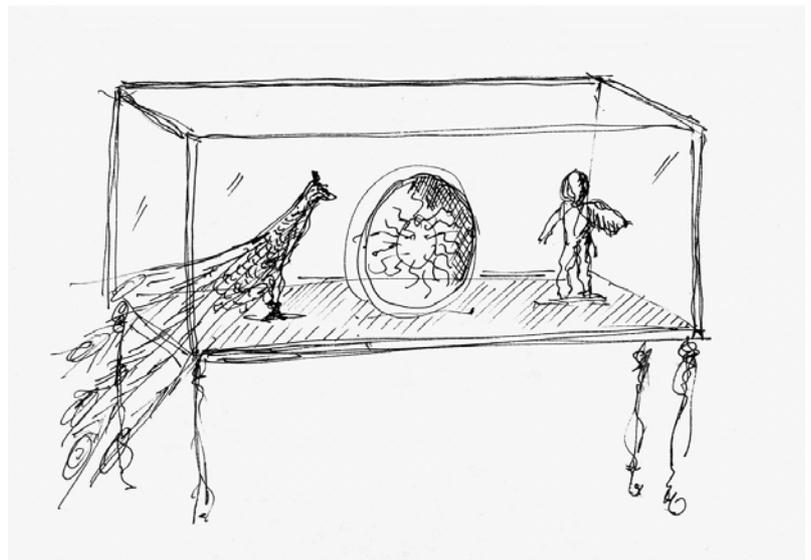


Abbildung 6: Judith Clark, Sketch für Judgement of Paris

¹⁴² www.dianepernet.typepad.com/diane/2012/02/fashion-grammar-fashion-curating-the-genius-of-diana-vreeland-told-by-maria-luisa-frisa-by-nunzia-garoffolo.html (12.06.2012)

¹⁴³ Vgl. dazu Korff, Gottfried / Roth, Martin, (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt a. Main/New York 1990.

¹⁴⁴ Siehe dazu den Bericht über die Studie „eMotion. mapping museum experience“ von Martin Tröndle. Er und sein Team untersuchten, was genau sich im Museum abspielt, worauf die Besucher reagieren, wie eine Ausstellung gestaltet sein muss, damit ein Kunstwerk seine Wirkkraft entfaltet. Untersucht wurde die „kognitive, emotionale und körperliche Wirkung des Kraftfeldes Museums und dessen Einfluss auf das implizite Entscheidungsverhalten der Besucher, sozusagen den PoP den Point of Presence. Siehe dazu: Tröndle, Martin, Statement. Siehe dazu: <http://www.mapping-museum-experience.com/de> (19.04.2012)

Wie so eine neue Versuchsanordnung aussehen kann, wird in der Ausstellung „The Judgment of Paris“¹⁴⁵ sichtbar: Bei dieser Ausstellung nutzt Judith Clark den griechischen Mythos vom Urteil des Paris, um Themen des Modesystems zu diskutieren. „It’s about the selection between competing qualities of strength, beauty, and riches, and how they’ve been endlessly represented within history and art history“, wie Clark betont. „Creating a new grammar, new patterns of time and reference“ sind dabei wichtige Maximen. Darüber hinaus stellte die Kuratorin die Frage: Was passiert, wenn eine Geschichte wieder und wieder erzählt wird? Welche Konventionen werden durch die Wiederholung konstruiert? In diesem Sinn ist das Kuratieren von Mode auch als „exercise of a critical gaze“ zu verstehen. Besonders deutlich wird diese Herangehensweise in den Ausstellungsprojekten von Maria Luisa Frisa. Mit ihren Modeausstellungen will Frisa differenzierte Blicke auf das Phänomen Mode möglich machen.



Abbildung 7: Judith Clark, Sketch for Judgement of Paris, digital montage, 2011.¹⁴⁶

Neue Blicke auf das Phänomen Mode machen wiederum neue Sichtweisen auf „unser soziales Handeln, unsere öffentliche Kultur und unsere geheimen Wünsche“ möglich.¹⁴⁷

Daraus leite ich folgende kuratorische Strategie ab: Mit Modeausstellungen sollen neue Lesarten auf das vestimentäre Phänomen ermöglicht werden. Vorhandene Sichtweisen werden kritisch hinterfragt und differenzierte Modediskurse ausgelöst. Bekleidungsmode wird dabei nicht eingesetzt, um eine Narration zu illustrieren und zu verstärken, sondern eine derartige Herangehensweise bemüht sich um ein differenziertes und tiefgehendes Kontextualisieren von Mode. Es wird auf Erkenntnis durch spezifische Objektkombinationen in Form von Montagen gesetzt. Derartige „analytische Environments“ setzen ein ‚Sehen

¹⁴⁵ Die Ausstellung „The Judgement of Paris“ wurde vom 16. Februar – 2. April 2011 in der „The Fashion Space Gallery“ am London College of Fashion gezeigt.

¹⁴⁶ Alle Sketches abrufbar unter: <http://www.fashionspacegallery.com/exhibition/past/judithclark/> (29.05.2012)

¹⁴⁷ Biegler, Laura / Reich, Annika, Mode. Ein kulturwissenschaftlicher Grundriss. München 2012, hier S. 8.

können' voraus, das wiederum von der Ausstellungsarchitektur unterstützt wird. In den Arbeiten von Judith Clark und Maria Luisa Frisa wird diese Herangehensweise besonders deutlich. Beide reißen Mode-Dinge gerne aus ihrem ursprünglichen Kontext und durch den kritischen Prozess der Re-Kontextualisierung werden sie wieder zum Sprechen gebracht – erklärend, atmosphärisch, erzählerisch und/oder inszenatorisch. Damit rücken die Objekte als Bedeutungsträger, als Ergebnis historischer Prozesse in den Mittelpunkt.¹⁴⁸

Bestehende Sicht- und Wahrnehmungsweisen aufzubrechen war auch Intention einer anderen Kuratorin – wenngleich zu einer anderen Zeit mit anderen Mitteln: Die Rede ist von Diana Vreeland, Herausgeberin der Vogue America und spätere Beraterin des Costume Institutes am Metropolitan in New York, wo sie Dutzende Modeausstellungen kuratierte. Mit Diana Vreeland möchte ich nun ein paar Schritte auf der historischen Zeitleiste zurückgehen – auch, um die jetzigen Positionen von ModekuratorInnen reflektieren zu können. Vorab ist festzuhalten, dass Diana Vreelands kuratorisches Handeln dem kostümhistorischen Modezugang (Dress Studies) diametral gegenübersteht. Jedenfalls sollte die schillernde Fashion-Ikone der New Yorker High-Society das Aktionsfeld Modeausstellung nachhaltig ändern: „The museum's new fashion power doesn't end with it's control of immortality. It's costume shows are involved with resurrection as well. Edging out the fashion magazines, the Paris runway, and the discotheque, it has become the launching pad for new styles trends inspired by exhibits of gone body wear.“¹⁴⁹

¹⁴⁸ Hauser, Andrea, Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsebenen gesammelter Objekte und ihrer musealen Präsentation im Wandel der Zeit. In: Ecker, Gisela / Stange, Martina / Vedder, Ulrike (Hg.), Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen. Taunus 2001, S. 31-48, hier S. 45.

¹⁴⁹ Kron, Joan, Exhibition-ism: History as fashion Power. In: New York Magazin, 12. Jänner 1976, S. 78.

4. 2 Editorial Language als kuratorischer Ansatz à la Diana Vreeland



Abbildung 8: Diana Vreeland: „If I could say it, I can do it.“¹⁵⁰

Diana Vreeland, Herausgeberin der *Vogue American* und später Beraterin der Kostümabteilung im MET, hat mit ihren Modeausstellungen polarisiert: Von den einen bewundert, von den anderen mit Argwohn bedacht. Wie auch immer: Diana Vreeland produzierte Ausstellungshits. Und sie schuf damit einen Gemeinsinn unter jenen, die in steigenden BesucherInnenzahlen ein ‚eierlegendes Wollmilchschwein‘ ausmachten. Dazwischen spielte sich nur wenig ab. Übrig bleiben stereotype Erzählungen über Vreeland, die am Ende nicht mehr viel über die Bedeutung ihrer Arbeit, sei es nun als Fashion Editorin beim *Haper's Bazaar*, als Chefredakteurin der *Vogue America* oder als Konsulentin des Metropolitan in New York, aussagen.

Richard Martin und Harold Koda hielten im Ausstellungskatalog „Diana Vreeland: Immoderate Style“ folgendes über die Ausnahme-Kuratorin fest:

„She had, after all, lived long in a world of editorial commentary (...) her suit of exhibitons at The Costume Insitute was a glowing succession of garments in the context of bright visions, her ‚big time‘ imagination and the contextualization of their culture and our culture. She feed costume exhibition to participate in the new subjectivity of history and a new joy of delighted spectatorship.“¹⁵¹

Wie die beiden MET-Kuratoren feststellen, zeichnet sich Diana Vreelands Ausstellungsansatz durch den einer Moderedakteurin aus. Sie suchte Dinge zusammen, stellte sie nach ihrem Geschmack zusammen und schuf damit neuartige Gegenüberstellungen. Dabei hielt sie sich weder an kuratorische, historische noch konservatorische Richtlinien.

¹⁵⁰ Harold Koda zitiert Diana Vreeland in seinem Einführungsstatemen anlässlich des internationalen Symposiums „Diana Vreeland after Diana Vreeland: The Discipline of Fashion Between Museum and Curating“, 11. März 2012, Venedig. Foto: Balenciaga-Ausstellung: Diana Vreeland ‚stylt‘ eine Figurine. Foto: <http://www.staleywise.com/> (12.05.2012)

¹⁵¹ Diana Vreeland: Immoderate Style by Richard & Koda, Harold Martin (1993)

4.2.1 Farben, Musik und Parfum: Stimmungsbringer Modeausstellung

1973 war die erste von Diana Vreeland kuratierte Modeausstellung im Metropolitan zu sehen. Mit „The world of Balenciaga“ setzte Vreeland auf einen Designer der sie Zeit ihres Lebens faszinierte.¹⁵² Sie sah in den Kreationen Balenciagas die Möglichkeit Frauen dramatisch in Szene zu setzen.



Abbildung 9: In „The World of Balenciaga“ setzte Vreeland ein ausgestopftes Pferd in Szene.¹⁵³

Überhaupt war sie der Meinung, dass jede Geschichte irgendwie dramatisch zu sein hat. Und das drückte sie auch mit ihren Ausstellungen aus. Die Musik, der Duft Spaniens (Vreeland hat Parfum eingesetzt), die farbliche Gestaltung, das Arrangement der Manequins, der Einsatz von Requisiten und eine theatralische Beleuchtung gaben der Ausstellung einen (spanischen) Rhythmus. Für die BesucherInnen sollte die Ausstellung zu einem dramatischen und glamourösen Streifzug durch die Welt des großartigen Designers Balenciaga werden.

Abgesehen von Duftnoten und musikalischen Untermalungen sind der Einsatz von Farben bezeichnend für Vreelands kuratorische Sprache: Billardtisch-Grün (in jeder Ausstellung gab es einen grünen Raum), Lila bzw. Violett in seinen unterschiedlichsten Farbnuancen (Lavendel, Veilchen, Orchidee oder Mondlichtviolette) setzte sie besonders gerne ein. Zu ihrem Markenzeichen wurde jedoch Rot: „Red is the great clarifier – bright, cleansing, and

¹⁵² Vreeland hegte seit ihrer Kindheit eine besonderes Faible für Spanien und den damit assoziierten Klischees, die sie bereits gerne in ihrer Tätigkeit für den Harper's Bazaar und die Vogue bediente.

¹⁵³ Ausstellungsansicht, The World of Balenciaga March 23 - June 30. Das Bild aus: Clark, Judith, Re-Styling History: D.V. at The Costume Insitute. In: Immordino Vreeland, Lisa, Diana Vreeland. The Eye has to travel. New York 2011, S. 224-243, hier S. 234.

revealing. It makes an other colour beautiful. I can't imagine coming bored with red (...)“ wird sie in der Biografie von George Plimpton zitiert.¹⁵⁴



Abbildung 10: Es gab immer einen grünen Raum in Vreelands Ausstellungen.¹⁵⁵

Den Einsatz von Farben beschränkte Vreeland aber nicht nur auf Wände oder Sockel. Sondern sie setzte auch auf goldene, silberne, pinke und grüne, Figurinen. Das kennzeichnet Vreelands Umgang mit dem so genannten Mannequin Problem: „(...) one of my great worries is the whole mannequin situation“, hielt sie in einer Konversation mit Stella Blum, Kunsthistorikerin, fest. „As we don't want to look like Saks or Galleries Lafayette or the department store in any town or city in the world which is of course a great worry with all so-called life-like mannequins. Most life-like mannequins are rather creepy and unattractive and distract from the look of the dress.“¹⁵⁶

Vreeland war also darum bemüht Mannequins einzusetzen, die nicht sofort an die Schaufenster des nächsten Kaufhauses erinnerten. Auch waren ihr allzu naturalistische Modelle ein Dorn im Auge. Um Mannequins von gewöhnlichen Schaufensterpuppen zu

¹⁵⁴ „All my life I've pursued the perfect red. I can never get painters to mix it for me (...) I want rococo with a spot of Gothic in it and a bit of Buddhist temple (...) they have no idea what I'm talking about (...)“– Vreelands Referenzen sind, wie das Zitat belegt, sehr spezifisch und vage. Wir alle wissen, was sie meint, aber wir wissen nicht immer genau, worauf sie sich bezieht. Siehe dazu: Plimpton, George / Hemphill, Christopher, D.V., New York 1984, S. 103. Auf Seite 103 wird ein biografischer Link zur Farbe Rot hergestellt: „When I arrived in America, I had these very dark red nails which some people objected to, but then some people object to absolutely everything. The point is that they were absolutely clear and perfect. There was only one other woman in New York with perfect nails and that was Mona Williams, who had a manicurist come to her every evening.“

¹⁵⁵ Ausstellungsansicht „The 10s, The 20s, The 30s: Inventive Clothes 1909-1939“, 13. Dezember 1973 – 3. September 1974. Das Bild aus: Clark, Judith, Re-Styling History: D.V. at The Costume Institute. In: Immordino Vreeland, Lisa, Diana Vreeland. The Eye has to travel. New York 2011, S. 224-243, hier S. 238.

¹⁵⁶ Briefwechsel zwischen Diana Vreeland und Stella Blum, Kuratorin am Metropolitan. 25. September 1972, zitiert nach: Clark, Judith / Frisa, Maria Luisa, Diana Vreeland after Diana Vreeland. Venedig 2012, S. 190.

abstrahieren, setzte Vreeland also auf bunte Figurinen. Modelle mit halb-abstrakten Gesichtern sollten diesen Effekt verstärken. Um den Abstraktionsgrad noch weiter zu erhöhen, umspannte sie gerne die Köpfe der Mannequins mit Tüchern und Strumpfhosen.



Abbildung 11: Für die YSL-Ausstellung wurde der Kopf des Mannequins mithilfe von Stoffschichten unkenntlich gemacht.¹⁵⁷

Neben den gestalterischen Einzelementen ließ Vreeland für ihre Ausstellungen verschiedene thematische Kojen anfertigen. Essentiell dabei: Die ausgestellten Kleiderobjekte sollten von allen Seiten für die BetrachterInnen zugänglich sein. Die offene Machart ermöglichte den Besuchern ein freies Durchwandern der verschiedenen Kulissen. Damit schuf Vreeland quasi-cinematrische Sequenzen, die vom Display und den darin in Pose gesetzten Mannequins verstärkt wurden (Stichwort „Erlebniswelt“).

Wie sich herausstellte, waren es jene aufwendigen Inszenierungen, die Vreeland zu einer beliebten Angriffsfläche machten. Valerie Cumming hält beispielsweise fest: „Diana Vreeland reinvented costume exhibitions as glossy extravaganzas, fashionable social occasions, and introduced the concept of the hagiography of living designers.“ Und sie meint weiter, „after her death in 1989 (...) she had set a pattern that is still being followed: glamour, erratic scholarship and maximum celebrity appeal.“¹⁵⁸ Was uns zu einem zentralen Kritikpunkt von Modeausstellungen führt, der bei Vreeland seinen Anfang zu nehmen scheint: Gemeint ist der geringe edukative Anspruch mit dem sie Ausstellungen konzipierte.¹⁵⁹ Diese Kritik kommt

¹⁵⁷ Detail eines YSL-Outfits aus der Frühjahr/Sommer-Kollektion 1962. Foto aus dem Katalog zur Ausstellung „Yves Saint Laurent“, 6. Dezember 1983 – 2. September 1984. Foto aus dem Ausstellungskatalog „Diana Freeland after Diana Freeland“, S. 182.

¹⁵⁸ Understanding Fashion History, London, 2004, S. 72.

¹⁵⁹ Zur Diskussion des Museums als Bildungseinrichtung siehe u.a. Pomian, Krzysztof, „Museum und kulturelles Erbe“. Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Hg. Korff, Gottfried, Martin Roth.

nicht von ungefähr, sondern hat mit der Tatsache zu tun, dass Vreeland opulente Fantasien gegenüber historischen Fakten bevorzugte.¹⁶⁰ „Vreeland’s selections were not based on a ‚scientific‘ criteria (...) decisions were purely based on visual impact.“¹⁶¹ Demnach war ein ‚korrekter‘ Umgang mit den Ausstellungsobjekten nicht so wichtig wie die pompöse Inszenierung, wofür sie – wie eingangs beschrieben – zu bis dahin unkonventionellen szenografischen Mitteln griff. Mit Aussagen wie: „The public isn’t interested in accuracy – they want spectacle“ spielte sie ihren KritikerInnen in die Hände. Oder: „Niemand besucht das Museum, um belehrt, sondern vielmehr, um unterhalten zu werden“, ließen ihre kuratorische Tätigkeit unseriös erscheinen. Vreeland kuratorischer Duktus führte zu mitunter visuell ansehnlichen, aber historisch nicht nachvollziehbaren Ausstellungspräsentationen. In „The Manchu Dragon: Costumes of the Ch’ing Dynasty 1644-1912“ (1980-81) setzte sie beispielsweise den neuen YSL-Duft ‚Opium‘ ein – den sie im Übrigen mit „capturing the essence of China“ beschrieb. Vor dem Hintergrund der Opiumkriege erscheint Vreelands neo-kolonialistische Inszenierung als überaus geschmacklos.

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Die Kritik an Ausstellungskonzeptionen à la Diana Vreeland richtet sich in erster Linie gegen die spektakelhaften Inszenierungen (Vgl. Erlebnisausstellung), wo es um oberflächliche Kompositionen und weniger um die darunter liegende narrative Struktur ging.¹⁶² Abgesehen davon wird im Zusammenhang mit Diana Vreeland häufig die Kommerzialisierung von Modeausstellungen diskutiert: Kooperationen, wie jene mit Ralph Lauren im Rahmen der Ausstellung „Man and the Horse“, sollten zu einem bestimmenden Gegenstand im Diskurs über Modeausstellungen werden.

Zweifelsfrei brachte die Person Diana Vreeland Glamour ins Museum. Allerdings auf Kosten eines fundierten Umgangs mit zeitgenössischer Mode im Ausstellungskontext. Pointiert ausgedrückt, beruhte Vreelands kuratorischer Zugang auf ihren persönlichen Visionen. Sie war weder Teamplayerin, noch setzte sie auf Kollaborationen (das höchste der Gefühle waren Assistenten, die ihre Vorstellungen umzusetzen hatten). Fixpunkt in all ihren Arbeiten – sei es nun als Editorin oder Kuratorin – war sie und ihre Ideen. Das stilvolle Übersetzen ihrer Imaginationen ins Dreidimensionale steht wiederum im direkten Zusammenhang mit Vreelands editorischer Praxis – „editorial language“ und „curatorial language“ spielten in

Frankfurt/Main: Campus. 1990. S. 41 ff. Bauer Joachim (Hg.), Museumsanalyse. Methode und Konturen eines Forschungsfeldes. Bielefeld 2010.

¹⁶⁰ Vreelands kuratorische Strategie zeichnet durch die Produktion von Bildern aus. Sie wollte mit ihren Ausstellungen keine ‚Wahrheiten‘ erzählen, sondern ihr ging es vielmehr darum, bei den BetrachterInnen Emotionen, Fantasien und Träume auszulösen. Andererseits ging es Vreeland aber schon auch darum, die BesucherInnen geschmackstechnisch zu bilden. Ihren modischen Stil galt es zu vermitteln.

¹⁶¹ Palmer, Alexandra, Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions. In: Fashion Theory, Volume 12, Issue 2, S. 31-64, hier S. 42.

¹⁶² Diese Kritik ging häufig einher mit der Beanstandung Vreelands kuratorischem Selbstverständnisses, das wie viele meinten, in einer selbstherrlichen und manipulierenden Ausstellungspraxis mündete.

ihren Ausstellungen zusammen. Damit stellte Vreeland eine Beziehung zwischen Ausstellung und Magazin her, was in den Inszenierungen sichtbar wurde: spielte Vreeland in Modemagazinen gerne mit Proportionen oder Nahaufnahmen um bestimmte Details eines Kleides zu dramatisieren, so versuchte sie mit dem Einsatz von Licht oder Requisiten in Ausstellungen ähnliche Effekte zu erzielen. Mit der Kreation ganzer Modelandschaften gelang es ihr, Impressionen und Emotionen zu kommunizieren.

Die Überlappung musealer und kommerzieller Präsentationsformen aus der Modewelt (Modemagazine, wie die Vogue, geben uns nicht nur Mode- und Lebens-Stile vor, sondern regen sogleich zur Konsumation dieser an) erreichte unter Vreeland sicherlich einen Höhepunkt.¹⁶³ Auch wenn Vreelands kuratorische Methode vielfach umstritten ist, so setze sie auch neue Standards. Ihre Ausstellungskonzeptionen können heute mitunter als „experimentelles Labor für die Wahrnehmungstätigkeit des Menschen“¹⁶⁴ gelesen werden. Durch die ‚entrückte‘ Anordnung der Dinge im Raum wurden bei den BesucherInnen konventionelle Rezeptionsmuster aufgebrochen. Ob dadurch auch neue alternative Perspektiven, Dialoge, etc. entstanden sind, muss leider an dieser Stelle unbeantwortet bleiben.¹⁶⁵

4. 3 Cecil Beatons Gallery of Fashion im Victoria and Albert Museum

Ein Jahr bevor Diana Vreeland als Beraterin an das Metropolitan geholt wurde, eröffnete im Victoria and Albert Museum die Ausstellung „Fashion: An Anthology by Cecil Beaton“. Und diese Ausstellung sollte aus mehrerlei Gründen interessant¹⁶⁶ werden:

Sie ist nicht nur die erste Ausstellung zeitgenössischer Mode im V&A, sondern mit 90.000 BesucherInnen zählt sie auch heute noch zu den gutbesuchten Schauen. Darüber hinaus hatte sie nachhaltige Auswirkungen, was das Thema zeitgenössische Mode im Museumskontext (Sammeln, Bewahren, Ausstellen) betrifft. Und ein wenig Gossip am Rande: Das Metropolitan (Kurator Harold Koda) und das V&A (Kuratorin Amy De la Haye)

¹⁶³ Siehe dazu: Frisa Maria Luisa / Lupano Maria / Tonchi, Stefano (Hg.), Total Living: Art, Fashion, Design, Architecture, Architecture, Communication. Mailand 2002. Zum musealen Vergleichsraum des Konsumtempels: Hanak-Lettner, Werner, Der Raum und die Bühne und die performative Spirale. In: Hanak-Lettner, Werner, Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld 2011. S. 161-203.

¹⁶⁴ Hanak-Lettner, Werner, Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld 2011, S. 234.

¹⁶⁵ Mir sind bis dato keine Untersuchungen bekannt, die diesen Themenfokus (Besucheranalysen von Vreelands Modeausstellungen) bekannt. Aus Kapazitätsgründen kann an dieser Stelle nicht weiter auf diesen höchst spannenden Topic eingegangen werden.

¹⁶⁶ Meine Ausführungen stützen sich auf den Vortrag „The display of fashion“ den Amy de la Haye im Rahmen des internationalen Symposiums „The discipline of Fashion between the Museum and Curating“ hielt. Venedig am 10. März 2012. Siehe dazu auch:

scheinen auch nach 30 Jahren der Diskussion noch nicht überdrüssig geworden zu sein, wer (D.V. vs. Beaton) letztlich der gegenwärtigen Modeausstellung den „Kick“ gab.¹⁶⁷

Aber nun zu den bezeichnenden Merkmalen (kuratorischen Strategien) von Beaton: Wie Eingangs erwähnt, war die Beaton-Ausstellung eine der ersten ihrer Form. Entgegen den Museumsrichtlinien – die „collection policy“ besagte, dass ausschließlich „privileged textiles“ zu sammeln sind – begann Beaton für seine Schau zeitgenössische Bekleidungsmode („best of womam’s fashion of today“) zusammen zu tragen.¹⁶⁸ Ein Prozess, der sich verändernden Mode-Museologie sollte damit einsetzen: Bis dahin sammelte und zeigte das V&A keine zeitgenössischen Kleider (darunter wurden „luxurious garments created by international designers“ subsumiert: Sammlungspriorität lag auf Damenkleidern, wie z.B. Ballroben). Mit ein Grund, warum sich das Museum von Beaton versichern ließ, dass die gezeigten Objekte von höchster handwerklicher Kunst sind. Haute Couture, also Mode, die von Hand gemacht ist und der ein einzigartiger Status anhaftet, sollten zentrales Thema der Schau sein: „as the finest items of their kind in terms of quality, workmanship, and innovative design – over and above the celebrity of the men and women who wore them.“¹⁶⁹ Das heißt: Cecil Beaton stellte für seine Ausstellung Kleider zusammen, die für jemanden gemacht und von jemanden getragen wurden (Couture wird an den Leib geschneidert). Nicht zu vergessen, dass derartige High Fashion einem kleinen erlesenen Kreis vorbehalten ist. Beaton wählte für die Schau also in erster Linie luxuriöse und modische Kleider der wohlhabendsten (und stilvollsten) Frauen seiner Zeit.¹⁷⁰ In der Einleitung seines Katalogs reflektierte Beaton seine Auswahlkriterien und Intentionen:

„An original idea is born, lies dormant; then suddenly it comes into flower because the time is right. It is to those who are responsible for this creation that, in making this anthology, I wished to pay homage. Who would these originals be? Ideally I would like to collect something that belonged to Queen Alexandra.“¹⁷¹

¹⁶⁷ Zwischen den Vortragenden Amy de la Haye und Harold Koda ist in der Paneldiskussion eine kontroverielle Debatte entbrannt: De la Haye wies im Rahmen dieser ausdrücklich auf die Vorbildwirkung der Beaton-Ausstellung in. In den von DV kuratierten Schauen sieht de la Haye eindeutige Zitate von Beaton.

¹⁶⁸ „Dress was collected for its textile significance rather than for its cut, style, and fashionability.“ Siehe dazu: De la Haye, Amy, *Vogue and the V&A Vitrine*. In: *Fashion Theory*, Volume 10, Issue 1/2, S. 127-152, hier S.131.

¹⁶⁹ De la Haye, Amy, *Vogue and the V&A Vitrine*. In: *Fashion Theory*, Volume 10, Issue 1/2, S. 127-152, hier S.130.

¹⁷⁰ Cecil Beaton war einer der bemerkenswertesten Fotografen seiner Zeit. Berühmt wurde er für seine glamourösen Portraits von weltbekannten Gesichtern aus der Welt der Mode, der Literatur und des Films. In den 1930er Jahren war er in den USA für *Vogue* und *Harper’s Bazaar* tätig. Ab 1937 Hoffotograf der britischen Königsfamilie, 1972 schlug Königin Elisabeth II. ihn zum Ritter. Er hat mit seiner Kamera ein halbes Jahrhundert belichtet, von den „Roaring Twenties“ bis zur Popkultur im „Swinging London“ der 1960er- und 1970er-Jahre. Diana Vreeland hielt in ihrer Biografie über Beaton fest: „Cecil really could call up anyone in the world. He couldn’t call up royalty – they don’t take telephone calls – but they’d call him.“

¹⁷¹ Im Ausstellungskatalog führt er eine Liste von 160 Personen an, die ihm Kleider für die Ausstellung zur Verfügung stellten. Insgesamt kam er auf rund 800 Stück (Outfits, Accessories), die man fast zur Gänze auf zwei

Zwischen den Zeilen offenbart sich hier etwas, das im Feld der Modeausstellung noch zu einem viel diskutierten Thema werden sollte, nämlich das Ausstellen von Kleidern mit Celebrity-Status, was – betrachten wir Kleidungsstücke als Träger von Zeichen – für die Konzeption einer Ausstellung nicht unwesentlich ist.¹⁷² Die Kunsthistorikerin Lou Taylor führt in dem Zusammenhang den Begriff der „re-created images“ ein. Damit bezeichnet sie Implikationen von Erinnerungen, die sich in getragenen Kleidern manifestieren. Was konkret unter „re-created images“ zu verstehen ist, wird anhand der Kooperation zwischen Beaton und der Vogue besonders deutlich: Die Vogue druckte unter dem Titel „Cecil Beaton’s Own Gallery of Fashion: A Preview of an Exhibition at the Victoria and Albert Museum“ einen Artikel zur bevorstehenden Ausstellung ab. Eine Ankündigung in der Vogue ist an sich noch nichts Ungewöhnliches. Außergewöhnlich ist, dass für dieses Preview eine mehrseitige Modestrecke produziert wurde. Fünf Ausstellungsensembles wurden für das Foto-Shooting geliehen und an damals berühmten Models in Szene gesetzt.¹⁷³ Beispielsweise präsentierte Marisa Berenson¹⁷⁴ ein Bolero-Jäckchen von Chanel (im Übrigen eine Leihgabe von Diana Vreeland). Aber nicht nur das, auch der Kurator selbst wurde rechtens in Szene gerückt: „The main picture in Vogue’s preview (...) is of Berenson, seated with Beaton.“¹⁷⁵ Die Ausstellungsobjekte wurden durch die Vogue-Inszenierung mit vollkommen neuen Bedeutungen aufgeladen. Folglich büßten sie etwas von ihren ‚ursprünglichen‘ Bedeutungen ein. So ist bei der Vogue-Fotostrecke nicht mehr erkennbar, dass es sich bei den präsentierten Kleidern um Haute Couture handelte. Vielmehr kreierte das Magazin zeitgenössische Bilder (Interpretationen) von – für Vogue-Verhältnisse – geschichtsträchtigen Kleidern. Neben diesen „re-created images“ ist noch eine weitere Konsequenz erwähnenswert: Das V&A arbeitet bis heute mit der Vogue zusammen. Wobei viele der erschienenen Ausstellungsreviews weniger auf den Inhalt der Ausstellung als auf das Eröffnungs-Publikum und deren Kleider fokussierten. „These ‚vintage‘ fashions, worn (...) by top celebrities, lost the historical interpretation which draws visitors to see fashionable dress within the context of the museum (...) they became mere ‚props‘ for the stars and the fashion press“, kritisiert Amy de la Haye.¹⁷⁶ Die Verschränkung von „celebrity image“, „re-created images“ und Modeausstellung wird am Beispiel der jährlichen MET-Gala besonders deutlich. Gefeierte wird – und das geht bei der Berichterstattung fast zur Gänze unter – die

Etagen des V&A ausgestellt. Ginsburg, Madeleine (Hg.), Fashion an anthology by Cecil Beaton. London 1971, S. 7.

¹⁷² Die Bedeutung des Gedächtnisses der Dinge wurde in den „Material Cultur Studies“ dokumentiert.

Erläuterungen zur Bedeutung des „Speichers“ innerhalb der „material cultural studies“ finden sich in: Kwint, Marius / Beward, Christopher / Aynsley, Jermy: Material Memories. Design and Evocation. Oxford, 1999.

¹⁷³ Das wäre wohl mit Objekten aus der V&A-Sammlung nicht möglich gewesen.

¹⁷⁴ Marisa Berenson ist die Enkelin der Modeschöpferin Elsa Schiaparelli, deren Arbeiten im Übrigen auch in der Beaton-Ausstellung zu sehen waren.

¹⁷⁵ De la Haye, Amy, Vogue and the V&A Vitrine. In: Fashion Theory, Volume 10, Issue 1/2, S. 127-152, hier S.134.

¹⁷⁶ Ebenda S. 144.

Ausstellungseröffnung der wohl umfangreichsten Modeausstellung (Frühjahrsausstellung¹⁷⁷) des Costume Institutes.¹⁷⁸

Dass Kooperationen zwischen Museen, KuratorInnen und Modemagazinen auch reflexiv sein können, zeigt die Ausstellungsankündigung zur Westwood-Retrospektive (V&A, 2004) in der britischen Vogue. Neben einem Interview mit der Designerin konzentrierte sich der Artikel auf die Ausstellung. Anstatt pompöser Inszenierungen wurden die Ausstellungsobjekte als solche ins Licht gerückt. Beispielsweise wurde ein schwarzes T-Shirt auf einem Kleiderbügel hängend vorgestellt. Dieses wurde von einer behandschuhten Hand gehalten, die wiederum auf die Ausstellungskuratorin verwies. Aufgrund der Präsentationsart ist für die LeserInnen klar erkennbar, dass es sich dabei weder um Vintage-Fashion noch um ein Stück aus der aktuellen Westwood-Kollektion handelt. Es zeigt was es ist, nämlich ein Ausstellungsobjekt.¹⁷⁹

4.3.3 Shopdesign ins Museum: Modepräsentation nach Cecil Beaton

Aber nun zu den gestalterischen Aspekten, die die Beaton-Ausstellung so bemerkenswert machen: Im Zusammenhang Diana Vreelands wurde der sinnliche Moment von Ausstellungen angesprochen. In diesem Punkt ist eine Parallele zu Cecil Beatons kuratorischer Herangehensweise erkennbar. Denn auch Beaton sollte sich einer alle Sinne ansprechenden Inszenierung verschreiben: „I am so keen that when this display is shown it will convey a feeling of elegance and romanticism that the dresses pervaded in their own epochs.“¹⁸⁰ Um dies zu erreichen, ging man am V&A-Museum eine interessante Kooperation ein: Für die Gestaltung des Displays wurde der Designer Michael Haynes gewonnen. Interessant, weil Haynes zuvor für die Londoner Modemarke Jaeger tätig war. In einem Presseavisos des Museums ist nachzulesen, dass mit Haynes die Schau „all the originality

¹⁷⁷ Neben der Fashion-System-Diktion der man sich bedient (Vgl. Frühjahr-, Sommer-, Herbst- und Winterkollektionen) kommt auch beim Audioguide des MET der Celebrity-Faktor nicht zu kurz. Der wurde mit Sarah Jessica Parker, besser bekannt als Satc-Modeikone Carry Bradshaw, aufgenommen wurde. Im Übrigen ist die Vogue Hauptsponsor der Gala: „The fashion industry provides strong support for the work of The Costume Institute, including its exhibitions, acquisitions, and capital improvements. Each May, the annual Gala Benefit, its primary fund-raising event, celebrates the opening of the spring exhibition. Under the leadership of Trustee Anna Wintour (Editor-in-Chief of Vogue), who has been co-chair since 1995 (excluding 1996 and 1998), the gala has become one of the most visible and successful charity events, drawing a stellar list of attendees from the fashion, film, society, business, and music industries. Siehe dazu: <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/museum-departments/curatorial-departments/the-costume-institute> (12.05.2012)

¹⁷⁸ Die Koopertion des MET mit dem Condé Nast Verlag ist wohl eine der lukrativsten im Modemuseumsbusiness.

¹⁷⁹ Artikel „God save the Queen,” British Vogue, April 2004, S. 280. Siehe auch: De la Haye, Amy, Vogue and the V&A Vitrine, hier S. 148.

¹⁸⁰ Beaton to Pope-Hennessy, 11. November 1970, zitiert nach: De la Haye, Amy, Vogue and the V&A Vitrine, S. 144.

and liveliness of the best shop windows in London“ bekommt.¹⁸¹ Die Beziehung zwischen Kommerz und Kultur, Verkauf und Museum wurden in den letzten Jahren sehr kritisch besprochen. Vielfach wird in der Literatur nachgezeichnet, dass es im 20. und 21. Jahrhundert die Warenwelt war, die vom Museum profitierte. Mittlerweile wird sogar von



Abbildung 12: Cecil Beaton setzte auf eine ‚bewegte‘ Ausstellungsszeneografie.¹⁸²

einer „kaum rekonstruierbaren Wechselwirkung“ zwischen künstlerischer Präsentation und jener der kommerziellen Warenwelt gesprochen. Gestalter und Designer „arbeiten in allen Sparten und verpflanzten (...) quer durch ihr Einsatzgebiet: Von der Werbung in die Ausstellung, vom Internet in den Film, vom Shopdesign ins Theater und natürlich umgekehrt.“¹⁸³ Was heute bereits zur gängigen Praxis zählt, war Anfang der 1970er Jahre ein Novum. Wie man sehen kann, bot die Kooperation mit einem jungen (Windowshop) Designer völlig neue Präsentationsmöglichkeiten.¹⁸⁴

Inhaltlich unterteilte Beaton die Ausstellung in 12 Themenbereiche, die sich entweder auf eine Periode oder eine/n DesignerIn bezogen.¹⁸⁵ Bei der Auswahl der gezeigten Objekte lag

¹⁸¹ De la Haye, Amy, Vogue and the V&A Vitrine. In: Fashion Theory, Volume 10, Issue 1/2, S. 127-152, hier S. 138. <http://collections.vam.ac.uk/> (12.06.2012)

¹⁸² Ausstellungsansicht „1930s“, im Hintergrund: Diana Vreelands Chanel-Anzug, ausgestellt im Abschnitt zu den 1930er Jahren. <http://collections.vam.ac.uk/> (12.06.2012)

¹⁸³ Hanak-Lettner, Werner, Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld 2011, S. 174.

¹⁸⁴ Beaton setzte beispielsweise auf ‚bewegte‘ Inszenierungen. Siehe dazu: <http://collections.vam.ac.uk/> (12.06.2012)

¹⁸⁵ Es gab: Royalty, 1920s, 1930s, Schiaparelli and Surrealism in the 1930s, 1950, Mainbocher, Dior, Givenchy, Balenciaga, English Contemporary, Space Age und Miscellaneous. Siehe dazu den Katalog zur Ausstellung: Beaton, Cecil / Ginsburg Madeleine, Fashion: An Anthology by Cecil Beaton. London 1971.

der Fokus auf der künstlerischen Konstruktion.¹⁸⁶ Wie auf den Ausstellungsansichten (Abb. 12) erkennbar ist, erstreckte sich die Schau über zwei Etagen. Die Kleider wurden an modernen Fieberglas-Figurinen gezeigt. Auf personalisierende Hinweise (TrägerIn, BesitzerIn) wurde verzichtet. Mit Ausnahme der Kleidungsstücke aus dem Kreis der Königsfamilie drapierte man die Exponate auf zeitgemäßen Schaufensterpuppen, was für Modeausstellungen in dieser Zeit nicht üblich war.¹⁸⁷ Ungewöhnlich waren auch die Posen der Figurinen. Vreelands Hosenanzug wurde beispielsweise auf einer knienden Puppe gezeigt.¹⁸⁸

Zusammenfassend möchte ich festhalten: Neben den innovativen gestalterischen Aspekten, der Verschränkung von Warenwelt und Museum wird am Beispiel der Ausstellung „Fashion an anthology by Cecil Beaton“ die direkte Verschränkung von Modeausstellung und Modemagazin und deren Auswirkungen deutlich. Eine Verschränkung die im Fall des V&A bis heute fortwirkt.¹⁸⁹ Fokussierte die Berichterstattung in den 1980er und 1990er Jahren auf Preview-Parties, so konzentriert man sich seit einigen Jahren auf die Ausstellungen selbst. Am Beispiel der Beaton-Ausstellung wird aber auch deutlich, wie sich das Interesse an gegenwärtiger Bekleidungsmode auf das Museum und dessen Sammlungstätigkeit auswirkte. Musste Anfang der 1970er Jahre ein Star-Fotograf Überzeugungsarbeit leisten zeitgenössische Mode in die Sammlung des V&A aufzunehmen, so ist es in den letzten Jahren mit Ausstellungen wie „Street Style: From Sidewalk to Catwalk“ zu einer weiteren Öffnung gekommen.

Vreeland als auch Beaton haben das Museum als Erlebnisraum bespielt. Die für diese Zeit doch sehr speziellen Ausstellungsarrangements vermittelten Atmosphären und ‚Images‘. Die ausgestellten Objekte übernahmen gleichsam die Funktion des Fiktiven.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Angesichts der Zugeständnisse, die das Museum machte, ist dies, trotz Beatons primären Interessen an den TrägerInnen und BesitzerInnen der ausgestellten Kleider, nicht überraschend.

¹⁸⁷ Die Adels-Kleider stellte man auf kopflosen Puppen aus.

¹⁸⁸ Siehe dazu die Ausstellungsansicht „English Contemporary“ oder „Givenchy“, abzurufen unter: <http://collections.vam.ac.uk/> (12.06.2012). Zu beachten sind die Posen der Mannequins. Vgl. dazu z.B. die Verkaufspräsentationen von „Rare Vintage“ in NYC <http://www.rarevintage.com/> und Modewerbung der 1970er Jahre.

¹⁸⁹ Die Kooperation von Modemuseen und –magazinen ist nicht auf das V&A zu beschränken. Bereits erwähnt wurde die direkte Verlinkung in der Person Diana Vreeland (museum-language und editorial-language).

¹⁹⁰ Zum Museum als Erlebnisraum siehe: Hauser, Andrea, Staunen – Lernen – Erleben, S. 43.

4. 4 „One object multiple Interpretations“¹⁹¹: Objektbiografien als kuratorische Strategie der Interpretation

Die bisher vorgestellten Strategien und Ausstellungsprojekte verdeutlichen wie unterschiedlich mit Mode im musealen Kontext umgegangen wird. Dies wird auch durch den Umstand bestimmt, dass Museen, je nach inhaltlicher Ausrichtung, das Thema entsprechend ‚bespielen‘. Wie wir wissen, wird Mode im sozialgeschichtlichen, ethnografischen und militärgeschichtlichen Zusammenhang genauso ausgestellt, wie im Kontext von Technik, Wissenschaft und Kunst. Rückten bei Ausstellungen einer Diana Vreeland die Einzelobjekte zugunsten der Gesamtpräsentation in den Hintergrund, so widmet sich der folgende Abschnitt dem objektbasierten Arbeiten als kuratorisches Hilfsmittel der Interpretation. Das ist insofern relevant, weil mit den Dress Studies und der Designgeschichte objektbasierte Ansätze wieder in den Fokus rückten.¹⁹² Dies schlug sich u.a. in Publikationen wie dem Special Issue der Fashion Theory „Methodology“ nieder.¹⁹³ Ohne auf die geschichtlichen Details der Debatte einzugehen, so sei an dieser Stelle zumindest erwähnt, dass sich die Cultural Studies (CS) nachhaltig auf das objektbasierte Arbeiten auswirkten.¹⁹⁴ Ansätze der CS kritisierten u.a. das empirische Vorgehen bei der Objektanalyse. Mit dem steigenden Interesse an der „material culture“ verschob sich der Fokus wieder in Richtung Objekt (im Sinne einer reflexiven Auseinandersetzung).¹⁹⁵ Dieser reflexive Ansatz spiegelt sich auch in den kuratorischen Arbeiten von Valerie Steel:

„Because intellectuals live by the word, many scholars tend to ignore the important role that objects can play in the creation of knowledge. Even many fashion historians spend little or no time examining actual garments, preferring to rely exclusively on written sources and visual representations. Yet of all the methodologies used to study fashion history, one of the most valuable is the interpretation of objects. Naturally, scholars must also employ standard historical research methods (working in the

¹⁹¹ Siehe dazu: De la Haye, Amy / Clark Judith: One Objekt: Multiple Interpretations. In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture, Volume 12, Number 2, 2008, pp. 137-169. Amy de la Haye verwendet den Begriff in Anlehnung an Jean Baudrillard Aufsatz „Le système des objets“.

¹⁹² Taylor, Lou, Doing the Laundry?, S. 337.

¹⁹³ Meine folgenden Ausführungen beziehen sich primär auf die „Methodology“-Ausgabe. Wie die Auseinandersetzung verlaufen ist und in welchen historischen Kontext sich diese einfügt, ist im erwähnten Aufsatz „Doing the Laundry? A Reassessment of Object-based Dress History“ nachzulesen. Lou Taylor arbeitet in diesem u.a. Gender-Perspektiven in den Dress Studies heraus, die in manchen Institutionen noch heute fortwirken. Sie betont, dass „practitioners of the object-based approach were, and still largely are, woman, whilst the exact reverse has been the case for the alternative tradition.“ Taylor, Lou, Doing the Laundry? A Reassessment of Object-based Dress History. In: Fashion Theory, Volume 2, Issue 4, S. 337-358.

¹⁹⁴ Heute wird die Vereinnahmung der Modetheorie durch die Cultural Studies kritisch bewertet. Die CS hätten dazu beigetragen, dass sich die Analyse des Phänomens Mode primär auf Aspekte der Repräsentation konzentrierte. Siehe dazu: Breward, Christopher, Cultures, Identities, Histories: Fashioning a Cultural Approach to Dress. In: Fashion Theory, Volume 2, Issue 4, S.301–314.

¹⁹⁵ Zur changierenden Bedeutung der Museumsdinge siehe u.a. Macdonald, Sharon, Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung. In: Bauer, Joachim (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 49-72, hier S. 57ff.

library), but object-based research provides unique insights into the historic and aesthetic development of fashion.“¹⁹⁶

Steel verweist nicht nur auf die Wichtigkeit objektbasierten Arbeitens, sondern auch auf die Notwendigkeit der Methodenvielfalt bei der Auseinandersetzung mit Mode. Multiperspektivische, transdisziplinäre Ansätze verfolgt auch die Modedirektorin Alexandra Palmer, die am Royal Ontario Museum in Toronto tätig ist.¹⁹⁷ Palmer, die aus einer kunstgeschichtlichen Tradition (style analysis, chronological history, back to its original construction, history of textiles, conservation) kommt, verweist in ihren Arbeiten auf die Notwendigkeit, „die Analyse materieller Kultur in einen breiteren wissenschaftlichen Rahmen einzubetten und nicht nur einfach für sich selbst stehen zu lassen.“¹⁹⁸ Laut Palmer ist ein Methodenmix für eine vielfältige Kontextualisierung hilfreich:

„[...] Die Objektanalyse kann dabei von den persönlichen Biografien ausgehen, die in Kleidungsstücke eingeschrieben sind, ergänzt durch die Oral History jener Personen, die sie entworfen, produziert, vorgeführt, verkauft, gekauft und getragen haben. Diese Geschichten können durch Archivrecherchen, sowohl anhand dokumentarischer als auch visueller Quellen, durch wissenschaftliche Forschungs- und Theorieansätze aus Gebieten wie Design-, Sozial- und Kulturgeschichte, Wirtschaftsgeschichte und Gender Studies erhellt werden (...) Die gesamte Arbeit wurde durch die Analyse von Objekten gestützt, mit dem Versuch, die vielen Bedeutungen der Objekte, durch das Aufspüren ihrer individuellen und kollektiven Biografien, aufzudecken.“¹⁹⁹

Wenn es um Objektbiografien geht, dann möchte ich anhand eines konkreten Ausstellungsbeispiels nachzeichnen, wie diese bei der Interpretation von Mode behilflich sein können: 2009 kuratierte Amy de la Haye die Ausstellung „The Woman’s Land Army: Cinderellas of the Soil“ im Brighton Museum & Art Gallery. Die Ausstellung hatte die Uniform der britischen Frauen-Landarmee (Women’s Land Army = WLA) ab 1939 zum Thema. In einem ersten Schritt widmete sich die Kuratorin der Materialstudie. Daraus ergaben sich

¹⁹⁶ Steel, Valerie, A Museum of Fashion Is More Than a Clothes-Bag. In: Fashion Theory, Volume 2, Issue 4, pp.327–336.

¹⁹⁷ Meine Ausführungen beziehen sich größtenteils auf den Vortrag von Palmer im Rahmen des internationalen Symposiums „The discipline of Fashion between the Museum and Curating“ hielt. Venedig am 10. März 2012.

¹⁹⁸ Palmer, Alexandra, Neue Richtungen. Studien und Forschungen zur Modegeschichte in Nordamerika und England. In: Mentges, Gabriele (Hg.) Kulturanthropologie des Textilen. Berlin 2005, S. 75-103, hier S. 90.

¹⁹⁹ Palmer hat im Rahmen ihrer Forschungstätigkeit Haute Couture im Toronto der Nachkriegszeit analysiert. 300 Kleidungsstücke wurden von ihr analysiert. Dabei beleuchtete sie sämtliche Aspekte – von einzelnen Modehäusern, über Händler, bis hin zu Konsumentinnen. Palmer hat zu den jeweiligen Objekten Geschichten zusammengetragen und daraus Theorien abgeleitet (anstatt Objekte auszuwählen, um eine Theorie zu belegen). Sie analysierte die jeweiligen Objekte aus unterschiedlichen Perspektiven wie der Design-, Kultur- und Sozialgeschichte. Über die Methode der „Oral History“ wurden die jeweiligen Geschichten miteinander verknüpft. Siehe dazu: Palmer, Alexandra, Neue Richtungen. Studien und Forschungen zur Modegeschichte in Nordamerika und England. In: Mentges, Gabriele (Hg.) Kulturanthropologie des Textilen. Berlin 2005, S. 75-103, hier S. 82.

bereits viele unterschiedliche Fragestellungen und Themen. Beispielsweise zeigten sich hinsichtlich des Designs erste Ambivalenzen: die WLA-Uniform wurde als Army-Uniform tituliert, nahm allerdings Anleihen an der Arbeitskleidung von Gärtnerinnen. Eine weitere Herausforderung ergab der Umstand, dass die Uniformen nach beendetem Landarbeitseinsatz retourniert werden mussten. Die Ausstellung konnte also nicht auf die Beziehung Kleiderobjekt und Trägerin fokussieren, wie das bei Modeausstellungen sehr oft der Fall ist. Daraus ergab sich die Fragestellung nach dem aktuellen Bezugsort der Uniformen.²⁰⁰ Aber wie können die Kleidungsstücke, von denen man weder weiß wer sie getragen hat, noch woher sie stammen, inhaltlich in einer Ausstellung präsentiert werden? Amy de la Haye hat sich als Hilfsmittel die Biografien der einzelnen Objekte angesehen: In einem ersten Schritt wurde Primär- und Sekundärliteratur zusammengetragen. Vor allem in den lebensgeschichtlichen Erinnerungen der Arbeiterinnen fanden sich wichtige Hinweise was den Einsatz der Landarbeiterinnen und deren Erfahrungen betrifft. Aus der biografischen Untersuchung und dem empirischer Befund (Material, Herstellung, Design, Beschaffung, etc.) arbeitete die Kuratorin letztlich einzelne inhaltliche Stränge heraus. Ein Erzählstrang widmete sich der räumlichen Bewegung der Uniformen: Von der Baumwolle (Material der Uniformen) in den USA bis zu den britischen Textilfabriken, der Herstellung, Auslieferung und der Nachnutzung wurden die Bewegungen der Uniformen nachgezeichnet.



Abbildung 13: Massenware im Museum: Papkarton-Hosen zeugen vom Nicht-Überleben mancher Modelle.²⁰¹

²⁰⁰ Die meisten WLA-Uniformen wurden über ebay.com erstanden. Die meisten Uniformen wurden nach dem Krieg als Hilfsgüter in Dutzende Länder verschickt. Heute werden diese auf diversen Internetseiten als begehrte Vintage-Stücke gehandelt oder bedienen den Markt der ‚Living History‘.

²⁰¹ <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/2385/26/012.JPG> (12.05.2012)

Als ein verbindendes Element wurde zum Beispiel der Faktor Massenproduktion herausgegriffen.²⁰² Alleine von den Kniebundhosen wurden zwischen 1939 und 1950 über eine halbe Million Stück hergestellt. Trotz der offensichtlichen Einheitlichkeit betonte die Kuratorin deren Unterschiede: Dutzende Kniebundhosen in verschiedenen Größen wurden nebeneinander gezeigt (Abb. 13). Diese Präsentationsform machte deutlich, dass es sich zwar um Massenware handelte, die Hosen aber für unterschiedliche Körperformen (Trägerinnen) angefertigt wurden. Papiersilhouetten zwischen den Hosen sollten Fragen nach dem ‚Überleben‘ von Kleidungsstücken evozieren. Neben der vergangenen Geschichte der WLA-Uniform thematisierte die Ausstellung auch aktuelle Verwendungsformen der Arbeitskleidung.²⁰³ Insgesamt bot die Ausstellung viele verschiedene Geschichten und Themen an, die in nicht-linearer Weise miteinander verwoben waren. „They can feed into dress and textile history, the home front, clothing manufacture and distribution, women’s history, lesbian culture, literature, local history, and agriculture.“²⁰⁴

Mithilfe der skizzierten – doch sehr unterschiedlichen – kuratorischen Strategien wird deutlich, dass die Modeausstellung in den letzten 30 Jahren viele Veränderungen erfahren hat. Vom Zugang der „reconstruction of a historical truth“²⁰⁵, bis hin zu visuellen Erlebnisschauen, die auf das emotionale, wie sinnliche mitreißen der BetrachterInnen setzen, war eigentlich alles dabei. Es zeigt sich aber auch, dass die heute eingeschlagenen Richtungen – vor allem, wenn man die Arbeiten von Judith Clark, Maria Luisa Frisa oder Valerie Steel betrachtet – nicht auf Linearität oder Chronologie beruhen.

Ab den 1990er Jahren zeichnete sich zudem eine Öffnung der Museen gegenüber dem Phänomen Mode ab, was nicht zuletzt auf Bemühungen von KuratorInnen zurückzuführen ist: diese haben sich mit ForscherInnen unterschiedlicher Disziplinen in kollaborativen Arbeitsprozessen zusammengeschlossen, unterschiedliche Lesarten von Mode sichtbar gemacht und den Themenkomplex kritisch bearbeitet.²⁰⁶

Ebenso zeugen die vorgestellten Modeausstellungen von der Vielfältigkeit innerhalb des Feldes. Lockten Vreeland und Konsorten BesucherInnen ins Museum, indem sie wertvolle Objekte präsentierten, so zeigen gerade die aktuelleren Ausstellungsbeispiele, dass es nicht immer Kleider mit einem bestimmten Status sein müssen, die emotional bewegen,

²⁰² Viele Museen stellten seltene und wertvolle Objekte aus und betonten damit ihre Einzigartigkeit. Oft handelte es sich um Haut Couture, die individuellen Körpern angepasst wurde. Oder um Pret-a-porter, also luxuriös verarbeitete Konfektionsmode. Design, Qualität, handwerkliche Meisterschaft und Unverwechselbarkeit werden dann bei der musealen Präsentation gerne hervorgehoben. Wie wird aber ein Massenprodukt im musealen Kontext präsentiert?

²⁰³ Im Zuge der Recherchen stellte sich heraus, dass in Grossbritannien nach wie vor Landarmy-Gemeinschaften existieren. Viele dieser Gruppen haben die historische WLA-Uniform neu interpretiert. Darüber hinaus beleuchtete die Ausstellung den Einfluss der Uniform auf aktuelle Modedesigns und den Trend für Vintage-Mode.

²⁰⁴ De la Haya, Amy / Clark, Judith, One Object: Multiple Interpretations. In: O’Neill, Alistar, Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture. Volume 12 Issue 2, Oxford 2008, S. 137-170, hier S.156.

²⁰⁵ Ebenda S.160.

²⁰⁶ Als Kontrastpunkt zu den Blockbuster-Ausstellungen die um den gesamten Globus wandern.

herausfordern oder bestehende Erfahrungen und Wahrnehmungen erweitern. Gerade die Kontextualisierung von Mode – besonders im Bereich der High-Level-Designermode – mit Fotografien, Videos, Werbetexten, usw. stellt eine wichtige Bereicherung dar. Ein aktuelles Werbesujet von Calvin Klein neben das beworbene Designer-Stück zu hängen, regt zum Nachdenken an und öffnet den Blick für neue Zusammenhänge, die bei einer ausschließlichen Präsentation des Kleidungsstückes vermutlich im Dunkeln geblieben wären. Und, in der Kontextualisierung besteht auch die Möglichkeit, direkte Bezug zu den BesucherInnen und deren täglichen Erfahrungen herzustellen. Letztlich ist die Art und Weise der Präsentation immer auch abhängig vom Content, der mit einer Ausstellung kommuniziert werden soll. Und weil sich die Inhalte einer Ausstellung auch über die Inzenierung vermitteln, wird der folgende Abschnitt der Arbeit genutzt, um Spezifika des Mode-Displays herauszuarbeiten.²⁰⁷

5 Display Dress: Spezifika der Modepräsentation

Stichworte: Materialität, Gestaltung, Figurine, bewegte Bilder, Models, touch it!



Abbildung 14: Blick in das Mannequin-Lager der Platt Hall Gallery of Costume.²⁰⁸

Der folgende Abschnitt setzt sich mit den Spezifika des Modeausstellungsdisplays auseinander. Im Speziellen werden Gestaltungsmöglichkeiten herausgegriffen, die Mode

²⁰⁷ Die Kuratorinnen John, Richter und Schade halten fest: Das „Thema einer Ausstellung wird den RezipientInnen nicht nur über die von den KünstlerInnen und KuratorInnen beabsichtigten Inhalte vermittelt, sondern auch durch die Ausstellungsinzenierung selbst.“ Siehe dazu: John, Jennifer / Richter, Dorothee / Schade, Sirgrid, Das Ausstellungsdisplay als bedeutungsstiftendes Element. In: John, Jennifer / Richter, Dorothee / Schade, Sirgrid (Hg.), Re-Vision des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum. Zürich 2008, S. 17-26, hier S. 18.

²⁰⁸ <http://www.manchestergalleries.org/> (01.03.2012)

„lebendig“ erscheinen lassen.²⁰⁹ Einleitend noch ein paar allgemeine Überlegungen zum Ausstellungsdisplay: Begrifflich steht Display im Zusammenhang mit Verpackung, Computer, Oberfläche, Rahmen und Interface. Die Bezeichnung verweist auf visuelle Präsentation von Sachverhalten. Was die kritische Auseinandersetzung mit dem doch relativ jungen Terminus betrifft, ist die Kunsthistorikerin Mary Anne Staniszewski mit „The Power of Display“ zu erwähnen.²¹⁰ Sie untersuchte im Zeitraum von 1929 bis 1979 Displayarten des Museum of Modern Art in New York. Ohne nun im Detail auf die drei normativen Ausstellungstypen nach Staniszewski einzugehen, ist resümierend festzuhalten, dass es in den ersten Jahrzehnten des Untersuchungszeitraums eine erstaunliche Bandbreite an verschiedenen Arten der Ausstellungsgestaltung gab. Im Laufe der darauf folgenden Jahrzehnte sollten sich diese unterschiedlichen Gestaltungsformen immer mehr zu weniger unterscheidbaren Ausstellungsnormen verdichten.²¹¹ Im Hinblick auf die Modeausstellung ist folgender Befund Staniszewskis interessant: Sie stellte fest, dass jene Ausstellungen besonders erfolgreich waren, die auf Nobilitierung der Objekte setzen. Wie die Designausstellung, wo Ausstellungsobjekte gerne im durchgestylten Wohnzimmer präsentiert oder in Räumen gezeigt wurden, die Verkaufssituationen mitdenken ließen. Derartige Präsentationstechniken provozierten bei Modeausstellungen häufig heftige Kritiken. Sie würden „indirekt eine Pädagogik des Konsums“ implizieren, so der Befund vieler Rezensenten.²¹² Was mich wiederum zu den Kuratorinnen John, Richter und Schade führt, die darauf aufmerksam machen, dass Ausstellungsdisplays keine neutralen Präsentationsflächen, sondern vielmehr Ausdruck unserer kulturellen Praxis sind. Grüne Räume und Periodenräume, naturalistische Mannequins oder abstrakte Figurinen, ein Zauber von Opium in der Luft und Flamencosound in den Ohren – all das vermittelt „explizit und implizit Werte und Normen“, die selbst durchzogen sind von Herrschaftsdiskursen.²¹³

5.1 Inszenierung von Mode in Ausstellungen: Herausforderungen und Möglichkeiten

ModekuratorInnen wie Katie Somerville weisen im Ausstellungskontext zu Recht auf den besonderen Umgang mit Mode hin. Immerhin handelt es sich bei den ausgestellten Objekten

²⁰⁹ Im Rahmen dieser Arbeit ist eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Themenfeld „Display a Dress“ nur schwer möglich.

²¹⁰ Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display, A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, London 1998.

²¹¹ Siehe dazu: Richter, Dorothee, *Re-Vision des Displays. Display und Backstage*. In: John, Jennifer / Richter, Dorothee / Schade, Sirgrid (Hg.), *Re-Vision des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*. Zürich 2008, S. 85-103, hier S. 86.

²¹² Ebenda S. 89.

²¹³ Ebenda S. 18. Vgl. dazu die Ausführungen zum „White Cube“ von Brian O’Doherty.

primär um Textilien (Materialität), die komplexe konservatorische²¹⁴, als auch gestalterische Parameter zu erfüllen haben. Eine gestalterische Herausforderung ist es beispielsweise, „that people often really want to see things in a round (...) but there is also the whole story in terms of mannequins, the physical display garments.“²¹⁵ Lara Flecker vom V&A Museum macht darauf aufmerksam, dass „of all artistic media, dress is the most challenging to display.“ Gemälde, Drucke oder Skulpturen sind demnach ohne viel Aufwand aus dem Depot zu holen und ins Ausstellungsdisplay zu integrieren. Bei Mode verhält es sich komplexer: „(...) dress lacks such rigid structure. It is usually stored flat in drawers or cupboards, but must be translated into a three-dimensional form when exhibited.“²¹⁶

In einem Punkt verdichten sich die gestalterischen Herausforderungen: In dem Umstand, dass Kleidung für Menschen gemacht, aber in Abwesenheit des Körpers ausgestellt wird. Valerie Steel meint sogar, dass Museen ein „cemetery for ‚dead‘ clothes“ sind. Das Sammeln und Ausstellen von Mode vernichtet demnach den „spirit“ der Kleidungsstücke.²¹⁷ Folglich bleibt im Museum eine leere Modehülle zurück die bei den RezipientInnen gewohnte Wahrnehmungsmuster unbefriedigt lässt. Denn „das Getragenwerden“ haftet den ausgestellten Objekten „wie eine Erinnerung“ an, die auf eine andere „Daseinsform“ verweist.²¹⁸ Es ist also nicht verwunderlich, dass Elizabeth Wilson, eine der führenden Kulturwissenschaftlerinnen Großbritanniens, nach dem Besuch der Pierre Cardin Ausstellung im V&A²¹⁹ festhielt:

„[...] At the same time, the uncanniness of the museum display, with clothes suspended in a rigor mortis, offered a seductive example of ‚hallucinatory euphoria‘, a glimpse into a dystopia of deathless colors and inhuman brightness, a vertiable imitation of life.“²²⁰

Seit Wilsons' Ausstellungsbesuch sind mehr als 10 Jahre vergangen, die auch vor dem Modedisplay nicht Halt gemacht haben. Video, Film und Fotografie scheinen nur einige wenige Mittel zu sein, um den ‚toten‘ Kleidern Leben einzuhauchen.

²¹⁴ Bei Modeausstellungsdisplay sind konservatorische Grundbedingungen mit zu denken. Textilien müssen meist recht aufwendig vor Umwelteinflüssen (Glasvitriolen) geschützt werden.

²¹⁵ Katie Somerville, Talk im Rahmen der Ausstellung „Valentino Retrospective: Past/Present/Future?“, 07.08.2010-14.11.2010, Gallery of Modern Art (GoMA), Brisbane, Australia.

²¹⁶ Oft müssen Mannequins den Kleidern angepasst werden bzw. umgekehrt. Viele praktische Tipps und Methoden sind in dem V&A-Handbuch nachzulesen. Flecker, Lara, A Practical Guide to Costume Mounting. Oxford 2007, S. ix.

²¹⁷ Valerie Steel, A Museum of Fashion Is More Than a Clothes-Bag. In: Fashion Theory, Volume 2, Issue 4, Oxford 1998, S.327–336.

²¹⁸ Loschek, Ingrid, Wann ist Mode, S. 246.

²¹⁹ „Pierre Cardin past - present – future“, Victoria and Albert Museum vom 10. Oktober – 6. Jänner 1991.

²²⁰ Wilson Elizabeth, Fashion and the Postmodern Body. In: Ash, Juliet / Wilson Elizabeth (Hg.), Chic Thrills. London 1992, S. 3-16, hier S. 15.

5.2 Bewegte Bilder, unbewegte Figurinen

Neben den eigentlichen Objekten der Begierde nehmen Formate wie das Video (z.B. Aufnahmen von Modeschauen), der Film (z.B. Kooperationen mit SHOWstudio) und die Fotografie bei der Präsentation von Mode eine nicht unbedeutende Rolle ein. Die Kunstkritikerin Alexandra Anderson-Spivy hielt anlässlich der „Paul Poiret: King of Fashion“-Ausstellung (2007) im Metropolitan fest, dass jedes der gezeigten Objekte wunderschön ist, aber „so many of them were meant to flow and move, they also are sadly static on the mannequins.“²²¹ Es ist die Absenz des Körpers und der Wunsch nach Lebendigkeit, der ModekuratorInnen motiviert auf bewegte Bilder und den Einsatz neuer Technologien zurückzugreifen. Was den Einsatz neuer Technologien betrifft, nimmt das Metropolitan eine Vorreiterrolle ein. Beispielsweise wurde bei der Alexander McQueen-Retrospektive (2011) ein Hologramm von Kate Moss gezeigt, wie sie ein Organza Kleid aus der Herbst/Winter Kollektion präsentierte.²²² Auch bei der erwähnten Poiret-Schau setzte man bereits auf virtuelle Animationen:

„[...] Lack of movement is not a problem in the two riveting, ethereal animated videos the Met commissioned from the Brit tech company Softlab. They illustrate the virtually seamless construction of two of Poiret’s radically draped garments (a shawl and a dress) and then dissolve to reveal the actual garment on a mannequin.“²²³

Der Einsatz multimedialer Installationen löste bei der Poiret-Ausstellung positive Reaktionen aus. In der ansonsten modeausstellungskritischen New York Times war zu lesen: „In a wonderful bit of exhibition magic this Möbius-like feat is demonstrated in a brief digital animation projected on a scrim that then turns transparent, revealing the actual coat behind it.“²²⁴ Auch für die Ausstellung „Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations“²²⁵ wurden keine Kosten und Mittel gescheut: Nick Knight (SHOWstudio)²²⁶ hat eigens für die Ausstellung ein virtuelles (fiktives) Interview der beiden Designerinnen kreiert. Der Kurator

²²¹ Alexandra Anderson-Spivy: King of Fashion. Siehe dazu:

<http://www.artnet.com/magazineus/features/spivy/spivy5-15-07.asp> (12.04.2012)

²²² Das besagte Hologramm wurde bereits bei der NY-Fashion Week gezeigt. Das Video ist abrufbar unter: <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/video/> (10.08.2012)

Zur musealen Präsentation des Holograms (Integrierung ins Ausstellungsdisplay) siehe das „Exhibition Video“, Minute 4:51, <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/video/> (10.08.2012)

²²³ Anderson-Spivy, King of Fashion, <http://www.artnet.com/magazineus/features/spivy/spivy5-15-07.asp> (12.08.2012), das Video ist abrufbar unter: <http://vimeo.com/5613382> (12.08.2012)

²²⁴ <http://www.nytimes.com/2007/05/11/arts/design/11poir.html?pagewanted=all>

²²⁵ „Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations“, The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, 10.05 – 19.08.2012. Da aktiven DesignerInnen keine Retrospektiven gewidmet werden dürfen, hat man Miuccia Prada eine historische Figur, Elsa Schiaparelli, gegenübergestellt.

²²⁶ Knight ist ein britischer Modefotograf und Gründer der broadcasting Firma SHOWstudio. 24 Stunden online Streaming, Echtzeitreportagen und Bloggings ermöglichen einer breiten Öffentlichkeit einen innovativen und kritischen Blick hinter die Kulissen des Mode-Business.

Harald Koda erklärt warum: „We are working with montage, projections and typography. When we are communicating with the public, what you want is the most engaging delivery system. We used to just have labels, but today is a more animation and technology aspect.“ Doch der Einsatz von neuen Technologien ist nicht der Weisheit letzter Schluss. Auch bei Modeausstellungen sind technologische Hilfsmittel – gerne werden Runway-Videos auf Flachbildschirmen in das Ausstellungsdisplay integriert – eine Herausforderung: Flat Screens in Modeausstellungen erinnern schnell an Boutiquen. Deswegen suchen ModekuratorInnen nach weiteren Darstellungsmöglichkeiten. Für die Ausstellung „Hollywood Costume“ wollte Deborah Nadoolman die BesucherInnen mit iPads ausstatten.²²⁷ Warum dieser technische wie finanzielle Aufwand? Filmkostüme können nicht ausschließlich an statischen Dummies gezeigt werden, da diese gestaltet wurden, um eine gewisse Narration und einen visuellen Kontext zu bestimmen. Auch wenn die iPad-Idee aus Kostengründen wieder verworfen wurde, so zeugt sie dennoch von Ambitionen das ‚klassische‘ Kostüm-Display aufzubrechen.²²⁸ Um die ausgestellte Filmmode entsprechend zu kontextualisieren, bedient sich die Kuratorin schließlich der Drehbücher.

Wie die Beispiele zeigen, dokumentiert sich Mode nicht nur durch das jeweilige Kleiderobjekt. Kontextmaterialien wie Filme und Videos, aber auch Modefotos, Zeichnungen, Vermarktungspraktiken, Modejournale und Werbung sind immer öfter fixer Bestandteil von Modeausstellungen.

5.3 Mode In-Szene: Inszenierungen zur Verlebendigung von modischen Objekten

Wenn es um das In-Szene setzen von modischen Objekten geht, dann interessiert mich im Folgenden weniger die mediale Präsentation per Fotografie, Video, Film oder Text, sondern vielmehr das Zusammenspiel von Körper und Kleid in Ausstellungsräumen.²²⁹ Es geht mir um Fragen wie: Wer oder was bewegt Kleidermode in Ausstellungen? Welche Strategien kommen zum Einsatz, um räumliche Arrangements zu verlebendigen? Und wie wird die Beziehung zwischen Kleid und Körper hergestellt? Im Folgenden werden Ausstellungsdisplays beleuchtet die Lebendigkeit suggerieren und das Zusammenspiel von Körper und Kleid flüchtig erfahrbar machen.²³⁰

²²⁷ Hollywood Costume, Victoria and Albert Museum, 20.10.2012 – 21.01.2013.

²²⁸ Vgl. dazu die permanente Modeausstellung im V&A Museum.

²²⁹ Essenzielles Merkmal von Modeausstellung ist, dass sie weder verkaufen müssen noch einem ausgewählten (elitären) Personenkreis Zutritt gewähren (im Gegensatz zur Modenschau).

²³⁰ Die Ausstellungsbeispiele konzentrieren sich vornehmlich auf temporäre Schauen zeitgenössischer Mode. Experimentelle Präsentationsformen kommen besonders oft bei Modeausstellungen zum Einsatz, an denen sich ein Label beteiligt. Z.B. wenn der Chefdesigner als Co-Kurator fungierte oder die Ausstellungsobjekte von Modehäusern zur Verfügung gestellt werden. Damit können Museumsrichtlinien wie Lux-Zahlen, Schutz-Vorrichtungen, usw. umgangen werden. Auch die Wahl der Körper, auf denen die Kleider präsentiert werden, ist

Wie bereits erwähnt, ist das Ausstellungsdesign integraler Bestandteil der kuratorischen These. Mittels Vitrinen, Licht u.v.m. kann eine bestimmte Stimmung erzeugt werden, die das Ausstellungsnarrativ unterstützt. Ich denke da an die Gothic-Ausstellung im FIT-Museum. Dort wurde via Display eine düstere, fast mystische Stimmung erzeugt, die auch einem gewissen Lebensstil und –gefühl gerecht werden sollte. Dafür setzte man auf eine starke Inszenierung (mit Musik, stark gedämpftem Licht, Requisiten, etc. wurde eine Stimmung aufgebaut).²³¹ Andere Modeausstellungen wiederum reduzieren inszenatorische Mittel. Das Display rückt dann in den Hintergrund. So gesehen bei der Ausstellungen „Madame Grès. La couture à l’œuvre“.²³² Der Kurator Gilles Beaujard nannte hierfür zwei Gründe: Das minimalistische Display hat sich einerseits aus Kostengründen ergeben und andererseits wurde bewusst auf ein Gestaltungsbüro verzichtet.²³³ Was der Kurator nur am Rand erwähnt: Im Fall von Madame Grès spielte der Ausstellungsort eine wichtige Rolle. Die Schau wurde im Musée Bourdelle (Antoine Bourdelle war ein berühmter Bildhauer) gezeigt, da das Musée Galliera – wo die Ausstellung eigentlich hätte stattfinden sollen – gerade renoviert wurde.



Abbildung 15: Die Mode von Madame Grès korrespondiert mit den Marmorplastiken Antoine Bourdelles.²³⁴

freier und bietet größere Spielräume. In dem Aufsatz „Try me on“ von Katja Weise finden sich viele Beispiele auf die ich bei meinen Ausführungen zurückgegriffen habe. Weise, Katja, Try me on – Zur Inszenierung modischer Körper in Ausstellungen. In: Lehnert, Gertrud (Hg.), Räume der Mode. München 2012, S. 183-199.

²³¹ Gothic: Dark Glamour, 5. September-21. Februar 2008, The Museum at FIT, NYC. Ausstellungsansichten, Videos, etc. abrufbar über die Ausstellungswebsite: <http://www3.fitnyc.edu/museum/gothic/> (12.09.2012)

²³² Madame Grès. La couture à l’œuvre, Galliera Hors les Murs, 25.03 – 24.07.2011.

²³³ Das Problem mit Gestaltungsbüros ist, dass sie Ausstellungen ihren eigenen Touch aufdrücken – und das zulasten der gezeigten Objekte, so Beaujard.

²³⁴ www.style.com/stylefile/2011/05/the-original-minimalist-a-paris-exhibition-reintroducescouturepioneeremadame-grs/ (12.08.2012)

Die Raumnot hat sich als wahrer Glücksfall erwiesen. Madame Grès, die sich selbst mehr als Bildhauerin denn als Modedesignerin sah, konnte in dem Bildhauermuseum ohne viel Geschnörkel inszeniert werden. Wie die Ausstellungsansicht (Abb. 15) zeigt, korrespondierten die historischen Bestände des Museums auf gelungene Weise mit den Kleiderobjekten von Madame Grès. Diese Korrespondenzen wurden durch das zurückhaltende Display sogar noch verstärkt: Manche Objekte waren aufgrund des Tageslichts in minimalistischen Glasvitrinen zu sehen, andere wiederum standen auf einem einfachen Holzsockel. Darüber hinaus setzte der Kurator auf schlichte Figurinen und Gliederpuppen aus Holz. Die auf wenige Eckdaten reduzierte Kontextualisierung (einige Fotos, Zeitungsartikel und lebensgeschichtliche Erinnerungen) spiegelt auch den Charakter der Modeschöpferin wieder, die ein äußerst zurückgezogenes Leben führte.

5.3.1 Figurinen: Unbewegliche Ersatzkörper zur Präsentation von Mode

Eine der Besonderheiten, mit denen sich ModekuratorInnen auseinandersetzen, ist der Einsatz von (unbeweglichen) Figurinen zur Präsentation von Mode. Bereits Diana Vreeland setzte sich im Rahmen ihrer kuratorischen Arbeit mit dem ‚Mannequin Problem‘ auseinander. In der Identifikation der BesucherInnen mit dem Objekt auf der einen und der zu vermeidenden Verkaufs-Ästhetik auf der anderen Seite, erkannte sie eine besondere Herausforderung beim Kuratieren von Mode. Wie die von mir zitierten Ausstellungsbeispiele zeigen, kommen – je nachdem, was kommuniziert werden soll – die unterschiedlichsten Figurinen bei Modeausstellungen zum Einsatz: Zum Beispielsweise wurde bei der Ausstellung „MAISON MARTIN MARGIELA '20' The Exhibition“²³⁵ (MoMu, 2008) weitgehend auf Puppen verzichtet. Dort, wo sie zum Einsatz kamen, stützten sie das Narrativ der Ausstellung, wie im Bereich „Tailoring“. Hier wurden MMM-Jackets aus der Frühjahrskollektion 1997 präsentiert. Die Leinenstoff-Jacken wurden so angefertigt, dass sie die Silhouette der Schneiderpuppe behielten. Damit wurde der Produktionsprozess sichtbar gemacht. Die Entscheidung, bei der musealen Präsentation auf Schneiderbüsten zurück zu greifen, verstärkte das Motiv der Herstellung. Damit wurde der ‚unsichtbare‘ Ausgangspunkt vieler Kreationen, nämlich das Arbeiten mit menschenähnlichen Puppen, thematisiert.²³⁶

²³⁵ MAISON MARTIN MARGIELA '20' The exhibition, Modemuseum Antwerpen, 12.09.2008 – 8.02.2009. Zur Ausstellung erschien ein beeindruckender Katalog: Debo, Kaat (Hg), Maison Martin Margiela. Antwerpen 2008.

²³⁶ Maison Martin Margiela setzt sich in seinen Kollektionen immer wieder mit der Konstruktion der Kleider auseinander. Es ist also nicht verwunderlich, dass der Herstellungsprozess teil der Ausstellung war.

Im Vergleich zur MMM-Ausstellung im MoMu kamen bei der Akris-Retrospektive²³⁷ im Textilmuseum St. Gallen²³⁸ sehr viele und vollkommen andere Figurinen zum Einsatz. Die Mode des Pret-a-Porter-Hauses wurde an Schaufensterpuppen des Schweizer Unternehmens Schläppi – die im Übrigen schon Cecil Beaton für seine Ausstellung verwendet hatte – gezeigt. Dramaturgisch zeichnete die Modeausstellung den Entstehungsprozess einer Kollektion nach. Thematisiert wurde alles, von den einzelnen Arbeitsschritten der Stoffherstellung bis über die Pariser Laufstegschauen.²³⁹

Auf den Ausstellungsansichten (Abb. 16) ist erkennbar, dass den weißen Ganzkörperfigurinen Individualisierungsmerkmale (Augen, Haare, Schuhe und Accessoires) fehlten.



Abbildung 16: Die Kuratoren der Akris-Schau setzen auf Figurinen in dramatischen Posen.²⁴⁰

Augenfällig ist, dass die Figurinen menschenähnliche Posen einnahmen – lässig am Sessel sitzend oder beim Fenster hinaus blickend. Eine besondere Dynamik wurde im Treppenhaus erzeugt: Dort konnten Figurinen am Geländer lehndend oder mit großen Schritten zum nächsten Treppenabsatz laufend bestaunt werden. Die flüchtigen Bewegungsmomente wirkten allerdings erstarrt, so als ob man eine modische Szene fixiert hätte.

Mit den beiden Beispielen sollte deutlich werden, dass die Mannequin-Problematik mit dem imaginierten Körper zu tun hat. Das heißt: Für einen vergangenen (realen) Körper wird eine musealer Präsentationskörper gewählt, der letztlich nur ein Ersatzstück bleiben kann. Da

²³⁷ Akris Mode aus Sankt Gallen im Textilmuseum St. Gallen, 02.09. – 07.01.2007. Zahlreiche Ausstellungsansichten, Skizzen, Raumpläne, etc. abzurufen auf der Website der Ausstellungsarchitekten Sturm und Wolf. Gestaltet hat sie Albert Kriemle, Couturier des Labels Akris.

<http://www.stuermwolf.net/work/showprojectzoom.php?r=1&width=1440&height=900&id=89#> (12.08.2012)

²³⁸ Interessant ist, dass das Textilmuseum 1886 im Zeitgeist der Arts and Crafts konzipiert und nach dem Vorbild des Museums für angewandte Kunst in Wien erbaut wurde. Im Museumsbestand finden sich rund 30.000 Objekte (u.a. Stickereien aus ägyptischen Grabfunden, zeitgenössische Mode, Videopräsentationen von Schweizer Stickereien).

²³⁹ <http://www.vogue.de/people/parties/designer/interview-albert-kriemler> (12.07.2012)

²⁴⁰ <http://www.stuermwolf.net/work/showprojectzoom.php?id=89> (12.07.2012)

viele von uns täglich mit Ersatzkörpern zu tun haben – ich denke an den Kleiderbügel in meinem Schrank, der eine Frauen- oder Mönnerschulter imitiert –, ist der Zugang zu bekleideten Figurinen in Ausstellungen durchaus gegeben. Letzten Endes geht es – egal ob die Objekte an einem Mannequin, einer Stange, einem Kleiderbügel oder flach gezeigt werden – immer um ein Ausloten zwischen: Was soll mit welchen Mitteln erzählen werden, was ist aus konservatorischer Sicht möglich und wie ist man budgettechnisch aufgestellt. Gerade der Einsatz von Figurinen ist bei der Planung von Modeausstellungen ein nicht zu unterschätzender Budgetposten.

5.3.2 Mode in Bewegung: Installationen, die Lebendigkeit suggerieren

Im Gegensatz zu den unbewegten Figurinen finden wir in Modeausstellungen immer öfter bewegte Modeinstallationen. Wobei in dem Zusammenhang weniger Lösungen gemeint sind, die das Objekt räumlich bewegen (z.B. Figurinen, die sich am Stand drehen, sodass die gezeigte Mode von allen Seiten betrachtet werden kann).²⁴¹ Vielmehr beziehe ich mich auf Installationen, die die Mode selbst in Bewegung versetzen. Eines der wohl namhaftesten Projekte dieser Art war 2009 im Prada Transformer unter dem Ausstellungstitel „Waist down – Skirts by Miuccia Prada“ zu sehen.²⁴² Am Beispiel des Rockes wurden 20 Jahre handwerkliches Schaffen von Miuccia Prada vor den Vorhang geholt.



Abbildung 17: BesucherInnen konnten mittels Lupen die Materialstrukturen der Prada-Röcke studieren.²⁴³

²⁴¹ Vgl. dazu u.a. die Displaylosungen von Judith Clark in der Ausstellung „Spectres: When fashion turns back“ (MoMu) oder jene im V&A für die Ausstellung „Ballgowns: British Glamour Since 1950“.

²⁴² Siehe dazu: <http://www.zeit.de/2009/19/Koolhaas-19/komplettansicht> (12.08.2012) Oder: <http://prada-transformer.com/> (12.08.2012)

²⁴³ Bildquelle: Prada, <http://www.prada.com/de/waist-down/tokyo> (12.08.2012)

In den thematisch geordneten Ausstellungsbereichen konnten die Objekte wortwörtlich unter die Lupe genommen werden. Im Themenbereich „Lens“ standen Lupen zur Vergrößerung der Oberflächen- und Materialstrukturen zur Verfügung. In der Abteilung „Glowing“ wurden Röcke von innen beleuchtet, sodass die Zartheit der Stoffe ins Auge fiel. Der Bereich „Spinning“ verhandelte das Thema der Körperlichkeit. Hierfür wurden Röcke an Deckenventilatoren angebracht. Unter Einsatz eines technischen Hilfsmittels (der Ventilator bestand nur noch aus dem Rotor) drehten die Röcke Pirouetten in Endlosschleife. Manche drehten sich schneller und andere langsamer. Somit konnte jeder Rock seine unterschiedlichen Volumina entfalten.²⁴⁴ Damit wurde die Bewegung des Rockes beim Gehen simuliert. In der Abteilung „Pendulum“ hingegen wurden an Kleiderbügel befestigte Röcke mit einem Auto-Scheibenwischer ausgestattet. Die Röcke pendelten gleichmäßig von rechts nach links und von links nach rechts. Die in den Röcken versteckten Scheibenwischer sollten den Hüftschwung beim Gehen vortäuschen. Die von den Kuratoren eingesetzten technischen Hilfsmittel dienten also primär der Simulation menschlicher Bewegungsabläufe.



Abbildung 18: „Pendulum“ – Am Boden angebrachte Spiegel gewährten einen Blick in das Innere des Rockes.²⁴⁵

Maschinen die Kleidermode in Bewegung versetzen, können allerdings nur flüchtig Spuren des (abwesenden) menschlichen Körpers erzeugen. Denn: Die generierten Bewegungen

²⁴⁴ Siehe dazu: Prada Transformer Waist down, Broschüre zur Ausstellung.

²⁴⁵ Ausstellungsansicht abrufbar unter: discoveringkorea.files.wordpress.com/2009/05/20090506_skirts.jpg (15.06.2012)

werden aufgrund ihrer Gleichförmigkeit und Dauerhaftigkeit als übersteigert wahrgenommen. Die Bewegungen erzeugten lediglich den Eindruck von Scheinlebendigkeit.

Katja Weise führt in ihrem Aufsatz „Try me on“ ein weiteres Beispiel an, wie Mode für eine Ausstellung in Bewegung versetzt wurde. 1998 zeigte die Fondation Cartier eine Issey Miyake-Retrospektive. Dort wurden modische Objekte an Drahtseilen befestigt, die sich auf und ab bewegten, sobald Besucher den Raum betraten.²⁴⁶

5.2.3 Fashion in Motion: Models performen im Museum

Was die Präsentation von Mode im Museum betrifft, so arbeiten bisher nur wenige Institutionen mit live Performances.²⁴⁷ An dieser Stelle möchte ich ein Projekt herausgreifen, dem sich das V&A Museum seit mittlerweile über 10 Jahren verschreibt: In den Gallerien des Victoria and Albert Museum werden seit 1999 Modeschauen unter dem Titel „Fashion in Motion“ veranstaltet.²⁴⁸



Abbildung 19: Alexander McQueen and Shaun Leane Fashion in Motion.²⁴⁹

²⁴⁶ Siehe dazu: Weise, Katja, Try me on, S. 191.

²⁴⁷ Im Kunstkontext finden immer wieder modische Performances statt. Bsp. Vanessa Beecrofts Choreographien. Als Wiener Beitrag ist an dieser Stelle die Modeperformance der Künstlergruppe Gelentin in der Galerie Mayer Krainer zu erwähnen. Die Gruppe präsentierte eine Kollektion der Modeklasse der Universität für angewandte Kunst (Leitung: Bernhard Wilhelm).

²⁴⁸ Weiterführende Infos zu allen Terminen und Videos abrufbar unter:

http://www.vam.ac.uk/fashion/fashion_motion/index.html (12.08.2015).

²⁴⁹ Fashion in Motion, Oktober 2001, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/album-with-nested-carousel12/> (12.05.2012)

Meist wird in der Raphael Gallery ein Catwalk aufgebaut und die BesucherInnen können dort Platz nehmen, wo sich ansonsten Prominente, Journalisten, Modeblogger und Fotografen um die besten Plätze raufen. Die Catwalk Shows können – im Sinne des Museums als öffentlichen Raum – von einem breiten Publikum mitverfolgt werden. Als zusätzliches Angebot zu den permanenten und temporären Ausstellungen bringt die Reihe „Fashion in Motion“ das statische Museumsdisplay und die Catwalk-Show zusammen. Aber welche DesignerInnen lassen sich auf ein derartiges Experiment ein? Ganz einfach: Das Museum zeigt in den Modeschauen bereits veröffentlichte Kollektionen. Die gezeigten Modelle sind somit der medialen Öffentlichkeit bereits bekannt, was bedeutet, dass es sich bei den Modeschauen um keine Erstpräsentation handelt. Dem Museum geht es vielmehr darum „to convey the energy of fashion as performance and to reveal the beauty of contemporary fashion to a public that is used to seeing fashion in magazines but has rarely seen such ensembles – or models – in the flesh,“ wie Clair Wilcox, die Initiatorin der Reihe erklärt.²⁵⁰ Mit „Fashion in Motion“ wird den MuseumsbesucherInnen die Möglichkeit angeboten, den Flair einer Modenschau live mitzuerleben. Sie können sich selbst ein Bild davon machen, wie sich die Bewegung der Models auf die Kleidung überträgt und umgekehrt. Auch wenn mit der Präsentation am Körper die Bewegung des Designs sichtbar wird, so bleibt der Wunsch – zumindest bei mir – nach dem haptischen Erfahren bestehen.

5.2.4 Zieh' mich an, zieh' mich aus: Auf Tuchfühlung mit modischen Objekten

Neben visuellen Erfahrungen versuchen Modeausstellungen immer öfter dem Wunsch nach dem haptischen Erleben gerecht zu werden. Eine Modeausstellung bei der die Designs auch taktil erfahrbar waren, fand 2006 unter dem Titel „Dream Shop“ im MoMu-Fashion Museum statt.²⁵¹ Mehr als 80 Kreationen gaben einen Überblick über Yamamoto's ‚Gesamtwerk‘. Seine Designs wurden u.a. an weißen Büsten gezeigt. Sie waren thematisch angeordnet und wurden von grellen Neonröhren beleuchtet.²⁵² In manchen Räumen wurden die Objekte streng angeordnet (siehe Abbildung 20) und in anderen hingen sie locker an Stangen oder lagen auf einem Podest herum. Gemeinsames war ihnen allen, dass sie nicht in Glasvitrinen gezeigt wurden.

²⁵⁰ Wilcox zitiert nach: Taylor, Lou: The Study of Dress History. Manchester 2002, S. 28.

²⁵¹ Die Ausstellung war Teil des Ausstellungstriptychons „Yohji Yamamoto An Exhibition Triptych“. Siehe dazu den Katalog und die Ausstellungsdocumentation: Bonnet, Frederico, Yohji Yamamoto An Exhibition Triptych. Florenz 2006.

²⁵² Das hatte zur Folge, dass Yamamotos Lieblingsfarbe Schwarz besonders gut zur Geltung kam. Loschek, Ingrid, Wann ist Mode?, S. 246.



Abbildung 20: Das Display unterstützte die Modesprache des Designers und brachte Form und Farbe besonders gut zur Geltung.²⁵³

Dadurch ergab sich die Möglichkeit „jeden Fadenlauf, jeden Saum, jede Drapierung, jede Falte, jede Plissierung, jede Tasche, jeden Verschluss, jeden Ärmel“²⁵⁴ genau unter die Lupe zu nehmen. Darüber hinaus konnten an etwa 20 Objekten „TRY ME ON“-Etiketten entdeckt werden. Was bisher nur Models oder Kunden vorbehalten war, konnten nun Museumsbesucher am eigenen Leib erfahren: Yamamoto Mäntel, Keider und Hosen konnten optional anprobiert werden. Dafür wurde in der Ausstellung ein eigener verschlossener Raum zur Verfügung gestellt. In diesem Umkleideraum verschmolz die BesucherInnen-Rolle mit jener der AkteurIn – man fand sich inmitten seiner eigenen modischen Szenerie wieder. Ganz im Gegensatz zur vorhin zitierten Akris-Schau, bei der es auch die Möglichkeit gab, Kleider anzuprobieren. Dort wurde kein abgetrennter Handlungsraum zur Verfügung gestellt. Jene AusstellungsbesucherInnen, die in ein Akris-Modell schlüpfen wollten, mussten sich in den Ausstellungsräumlichkeiten umziehen. Ausziehen, anziehen, fühlen, um sich dann wieder umzuziehen – die BesucherInnen wurden quasi zu einem aktiven Teil einer Modeperformance. Der eigene Körper wurde zum Vorführobjekt, die Ausstellungsräume zur Bühne. Aber was ist jenseits der körperlichen Erfahrung so interessant bei derartigen Try-me-on-Experimenten? Bei Haute Couture- oder Pret-a-Porter-Mode spielt mitunter das Luxus-Moment eine Rolle: Labels wie Yamamoto sind mit der Aura des Luxuriösen behaftet. Sie verkörpern Einzigartigkeit und Kostbarkeit. Unabhängig von meinem finanziellen Background bieten mir derartige museale Präsentationen die Möglichkeit, Designermode ohne Hemmungen (die mich mitunter am Betreten einer Luxusboutique hindern) anzuprobieren. Auch wenn es bei dieser flüchtigen Erfahrung bleibt – immerhin können die

²⁵³ Foto: <http://www.flickr.com/photos/revistasintetica/122934661/> (12.08.2012)

²⁵⁴ Loschek, Ingrid, Wann ist Mode?, S. 246.

Kleidungsstücke nicht mit nach Hause genommen werden – so können Museumsbesucher die auratischen Kreationen eines Designers wie Yamamoto erspüren.

Konklusion: Modeausstellungen von privaten Kleiderschränken bis Prada²⁵⁵

Seit den Modeausstellungen Diana Vreelands fanden im Museumskontext und im akademischen Feld intensive Auseinandersetzungen mit dem Phänomen Mode statt. Publikationsreihen wie das 1997 erstmals erschienene Journal „Fashion Theory“ brachten diverse Lesearten von Mode zusammen. Parallel dazu erfolgten auch im Feld des Kuratorischen zahlreiche Richtungsverschiebungen. Um mit diesen Veränderungen Schritt halten zu können, wurde 2004 an der University of the Arts London ein Master Lehrgang unter dem Titel „Fashion Curation“ gegründet.²⁵⁶ Bei diesem Lehrgang erarbeiten Studierende in einem mehrjährigen Prozess revisionäre Modegeschichten, die in Form von Ausstellungsprojekten einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.²⁵⁷ Da derartige Neuausrichtungen in der allgemeinen Modeausstellungsrezeption oftmals untergehen, werden abschließend Ausstellungsprojekte vorgestellt, die das Phänomen Mode kritisch hinterfragen und festgefahrene Modebilder transformieren. Eine jener Ausstellungen, die in diese Kerbe schlug, fand 1994 im V&A Museum statt. Die Modeausstellung „Streetstyle: From Sidewalk to catwalk“ stellte Alltagskleider in Beziehung mit High-Class-Designermode. Die Gegenüberstellung machte Einflüsse des sogenannten Streetstyle auf den internationalen Laufstegen sichtbar.²⁵⁸ Das Ausstellen von Alltagsmode war für das V&A ein absolutes Novum und wirkte sich nachhaltig auf die Sammlungstätigkeit des Museums aus.²⁵⁹ Die Neuausrichtung wurde allerdings heftig kritisiert, da es in den Augen vieler nicht legitim war, Mode von der Straße in einem Museum zu zeigen bzw. zu sammeln.²⁶⁰ Aber auch das Publikum zeigte sich irritiert: die scheinbare Objektivierung und Klassifizierung von

²⁵⁵ Auch 2012 erfreuten sich Modeausstellungen großer Beliebtheit: Neben Retrospektiven öffnen immer häufiger sogenannte Trendsetter wie die Brauerei-Erbin Daphne Guinness ihren Kleiderschrank für museale Präsentationen. Auch setzen vermehrt Luxusunternehmen und Marken (Prada, Balenciaga, Louis Vuitton, u.v.m. das Museum um ihre Geschichte zu erklären. Schaufenster, Die besten Modeausstellungen 2012, in: Die Presse, 2. Jänner 2012.

²⁵⁶ <http://www.fashion.arts.ac.uk/courses/graduate-school/ma-fashion-curation/> (25.05.2012)

²⁵⁷ Clark, Judith, Fashion Curation. In: Clarke, Louise (Hg.), The Measure. London 2008, S. 326-327, hier S. 326.

²⁵⁸ Haye, Amy de la, Vogue and the V&A Vitrine, S. 144

²⁵⁹ Für die Ausstellung wurden rund 200 Outfits zusammengetragen. Siehe dazu: De la Haye, Amy, Travellers' Boots, Body-Moulding, Rubber Fetish Clothes: Making Histories of Sub-Cultures. In: Kavanagh, Gaynor (Hg.), Making History in Museums. London 1996, S. 143-152, hier S. 143.

²⁶⁰ De la Haye, Amy, Travellers' Boots, Body-Moulding, Rubber Fetish Clothes: Making Histories of Sub-Cultures, S. 152.

Alltagsobjekten durch die MuseumskuratorInnen verunsicherte.²⁶¹ Nichtsdestotrotz stellt die Ausstellung „Streetstyle“ einen bedeutenden Schritt für die Modeausstellung und das Modemuseum dar: Mode wird nicht mehr als „Trickl-down“-Phänomen, sondern als gesellschaftspolitisches Instrument der Selbstermächtigung vermittelt.

Neben dem Thema Popkultur ist Ende der 1990er Jahre eine weitere thematische Ausrichtung beobachtbar: Modeausstellungen setzen sich vermehrt mit dem scheinbar eurozentristischen Modesystem auseinander (Stichwort: Post-colonial Studies). Beispielsweise wurden mit der Ausstellung „Japonism in Fashion“ japanische Einflüsse in der Mode europäischer und amerikanischer Labels sichtbar gemacht.²⁶² Die Modeausstellung „China Chic: East Meets West“ wiederum verhandelte stereotype Chinabilder, die sich auch in Modedesigns manifestierten. Beide Ausstellungen verdeutlichten, dass sich das Phänomen Mode nicht auf die ‚westliche‘ Hemisphäre beschränkt, wie oftmals suggeriert wird. Und sie machten die globalen Netzwerke im Fashion System transparent. Darüber hinaus wurden wertende und normierende Potenziale von Mode sichtbar.²⁶³

Wir sehen: Mit dem Medium Ausstellung werden Modethemen auch kontroversiell verhandelt. Von Produktions- und (neoliberalen) Marktmechanismen bis zu Körper- und Genderthemen. Wie unterschiedlich das Thema Gender in Modeausstellungen diskutiert wird, verdeutlichen drei Ausstellungen die sich mit dem Korsett auseinandersetzen: Die Ausstellung „The Corset: Fashioning the Body“²⁶⁴ näherte sich dem Korsett als körperperformende Bekleidungsmode an. Die Ausstellung verhandelte das Verhältnis Mode, Körper, Identität und Gender.²⁶⁵ Um dem Thema etwas an (akademischer) Komplexität zu nehmen, wurde ein kulturhistorischer Zugang gewählt. Geschichtliche Querverweise kontextualisieren zeitgenössische, avantgardistische Objekte. Summa summarum wurde das Korsett als stilprägende, körperperformende Erscheinung vermittelt, die sich weder auf das Geschlecht noch den sozialen Status beschränkte.²⁶⁶

²⁶¹ Die Kuratorin Amy de la Haye hält fest: „Some people were disappointed that the clothes shown did not reinforce their own memories (...) Presenting clothing within a museum and ‚Establishment‘ context was daunting.“ Ebenda S. 150.

²⁶² Die von Akiko Fukai kuratierte Schau wurde in Kyoto (National Museum of Modern Art, 1994), Paris (Musée de la Mode et du Costume, 1996), Tokyo (TFT Hall, 1996), New York (Brooklyn Museum, 1998) und Los Angeles (County Museum of Art, 1998), als auch in Wellington (Museum of New Zealand, 2003) und in der Christchurch Art Gallery (2004, ebenfalls Neuseeland) gezeigt. Siehe dazu: Menkes, Suzy, When the West reflects the East. New York Times, 23. April 1996.

²⁶³ Vgl. dazu: Mentges, Gabriele, Kulturanthropologie des Textilen, S. 26ff.

²⁶⁴ The Corset: Fashioning the Body, The Museum at FIT, 25. Jänner-22. April 2000. Ausstellungsansichten, <http://valeriesteelefashion.com/blog/category/exhibitions/> (12.04.2012)

²⁶⁵ Siehe dazu: Menkes, Suzy, The Freud of Fashion. New York Times, 10. Februar 2012.

²⁶⁶ Die Ausstellung brachte ans Tageslicht was bisher vernachlässigt diskutiert wurde: Nämlich, dass sich nicht nur Frauen, sondern auch Männer in Korsagen zwangen. Vgl. dazu: Glück, Grace, ART IN REVIEW: ‚The Corset -- Fashioning the Body‘. New York Times. 3. März 2000. Ein interessantes Interview dazu: Der Korsettmacher Pearl im Interview mit Stefan Hipold, Standard / RONDO, 27. Mai 2012.

Einige der im FTI-Museum gezeigten Korsagen konnten 2002 auch im Metropolitan Museum of Art bestaunt werden: In der Ausstellung „Extreme Beauty: The Body Transformed“²⁶⁷ wurde die Beziehung zwischen Körper und Mode untersucht.



Abbildung 21: Für die verschiedenartigen neuen Kleider gab es zahlreiche Unterkleider und Korsette – die jeweils die raschen Veränderungen der Silhouette ermöglichten. Bsp. wurden ab Ende der 1860er Jahren die Röcke über dem Gesäss immer bauschiger und vorne flach.²⁶⁸

Der Kurator Harold Koda integrierte neben dem Korsett weitere körperformende Kleidungsstücke in die Schau. Die Körperpartien Hals, Schultern und Füße waren somit erweitertes Ausstellungsthema.²⁶⁹ Machte die Metropolitan-Ausstellung primär silhouettenverändernde Aspekte deutlich, so betonte Steel mit ihrer Korsett-Ausstellung deren gesellschaftspolitischen Impetus.

Die Kuratorin Akiko Fukai wählte für die Modeausstellung „Visions of the Body: Fashion, invisible Corset“ im Kyoto Costume Institute²⁷⁰ wiederum einen anderen Ansatz: Sie beleuchtete den Dialog zwischen Mode und Körper. Dabei wurden aktuelle Körperbilder nach ihren historischen Wurzeln befragt. Beispielsweise wurde die Frage aufgeworfen, ob wir das Korsett tatsächlich überwunden haben. Zur Beantwortung stellte die Kuratorin zeitgenössische künstlerische Positionen (die sich mit körpertransformierenden Moden auseinandersetzen) Körperbildern des frühen 20. Jahrhunderts gegenüber. Und so kam man zu der Ausstellungsthese, dass wir den physischen Zwang der Körpertransformierung durch

²⁶⁷ „Extreme Beauty: The Body Transformed“, 6. Dezember – 17. März 2002, The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art.

²⁶⁸ Für die verschiedenartigen neuen Kleider gab es zahlreiche Unterkleider und Korsette – die jeweils die raschen Veränderungen der Silhouette ermöglichten. Bsp. wurden ab Ende der 1860er Jahren die Röcke über dem Gesäss immer bauschiger und vorne flach. Ausstellungsansicht „Extreme Beauty“, <http://belleepoquecouture.wordpress.com/2011/12/11/die-entwicklung-der-unterkleidung-in-der-belle-epoque/> (14.04.2012)

²⁶⁹ Siehe dazu: <http://www.thecityreview.com/extreme.html> (15.04.2012)

²⁷⁰ „Visions of the Body: Fashion, invisible Corset“, 6. April – 6. Juni 1999, The Kyoto Costume Institute, The National Museum of Modern Art, Kyoto.

das Korsett überwunden haben, aber dass dieser latent in vielen Bereichen des Fashion Systems fortwirkt (z.B. Abscheu gegenüber Fettleibigkeit).²⁷¹

Anhand der drei Beispiele wird deutlich, wie unterschiedlich Ausstellungen zu ein und demselben Modeobjekt ausfallen können. Sie geben Auskunft über die vielen verschiedenen Kontextualisierungsmöglichkeiten von Mode und sie legen modespezifische Positionierungen von Kuratoren und Institutionen innerhalb verschiedener Disziplinen (u.a. Kunstgeschichte, Fashion und Dress Studies, Museologie) frei.

Neben den thematischen Zugängen nähern sich Ausstellungen immer öfter konzeptionell dem Themenkomplex Mode an. Konzeptionell vor allem auch hinsichtlich der Ausstellungsgestaltung. Hier komme ich noch einmal auf Judith Clark zurück, die in ihrer „Costume Gallery“ zahlreiche modische Experimente verwirklichte. Mit der Ausstellung „Spectres“, die in der vorliegenden Arbeit aufgrund des außergewöhnlichen Displays bereits zitiert wurde, setzte Clark neue Standards: „Far removed from the conventional fashion exhibition, which trades on glamorous celebrity connections (...) the development of ideas, and its title refers to the ghostly shadows that history casts over the present.“²⁷² Interessant bei dieser als auch vielen anderen Ausstellungen Clarks ist, dass sie nicht auf die großen Meistererzählungen setzt. Vielmehr sucht sie in Details verborgene Geschichten, die dann von der Architektin Clark in räumliche Metaphern übersetzt werden:

„More often than not, the power of these ocular experiments lies in how they undermine the authority of what we are looking at — not necessarily the integrity of the exhibits themselves, but the museological context. Like looking through the wrong end of a telescope, the exhibition succeeds in foreshortening the museum back into a cabinet of curiosities. In fact, the doll’s house display is termed in the catalog as a “curiosity cabinet,” and it is this sense of child’s play—of gaming, fascination, and doubt — that destabilizes the reverence we normally expect from visiting this kind of place.“²⁷³

Clarks konzeptionelle Herangehensweise – egal ob inhaltlich oder gestalterisch – wurde aber auch kritisiert. So meinte etwa Lou Taylor, dass das Setting der „Spectres“-Ausstellung die Mode dominierte. Dadurch wurden laut Taylor die Objekte marginalisiert und trivialisiert.²⁷⁴

²⁷¹ Fukai, Akiko, Visions of the Body – Body Images and Fashion in the 20th Century. www.kci.or.jp/exhibitions/ (12.08.2012), Ausstellungsansicht abrufbar unter: http://www.kci.or.jp/exhibitions/index_e.html (15.04.2012)

²⁷² Rushton, Susie, Fashion and Style: Been There, Worn That. *The Independent*, 10. Februar 2005.

²⁷³ O’Neill, Alistair, Exhibition Review: Malign Muses: When Fashion Turns Back and Spectres: When Fashion Turns Back *Fashion Theory*, Volume 12, Issue 2, S. 253–260, S. 258.

²⁷⁴ Lou Taylor vertritt einen stark objektbasierten Zugang und deshalb blieb ihr eigentlich auch nichts anderes übrig als eine derartige Bewertung abzugeben. Siehe dazu: Tylor, Lou, Exhibition Review: Spectres: When Fashion Turns Back.“ *The Art Book*, Volume 13, Issue 1, S. 16-18.

Trotz der Kritik meine ich, dass die Ausstellung – auch zu den bisher erwähnten – gerade in der gestalterischen Umsetzung paradigmatisch ist. Sie stellt in jeder Hinsicht einen Bruch mit dem dar, was bisher am Modeausstellungssektor angeboten wurde. Auch wenn Lou Taylor sie als zu ‚unwissenschaftlich‘ empfand – so möchte ich erwidern: Eine Ausstellung ist eben kein Text. Eine Ausstellung besteht aus vielen unterschiedliche Komponenten, die gemeinsam ein Kommunikationsmedium bilden.

Abschließend noch kurz zu einer aktuellen Beobachtung: Immer mehr Ausstellungen nehmen die Beziehung von „Mode und Kunst“ unter die Lupe.²⁷⁵ Damit einhergehend ist eine vermehrte Präsentation von Mode in Kunstmuseen zu beobachten. Werden Modeobjekte in kunsthistorischen Ausstellungen gerne als kulturelle Artefakte in einem breiten gesellschaftspolitischen Zusammenhang präsentiert, so bleibt die Mode im Kontext der Kunst häufig ohne viel Vermittlung stehen (sie ist durch die Linse der Kennerschaft zu begreifen).²⁷⁶ Die Vor- und Nachteile dieser unterschiedlichen Präsentationsweisen sind diskussionswürdig, im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht erfassbar. Jedenfalls machen diese den methodischen Zugang zum Thema Mode sichtbar. Bewertungstendenzen bzw. modische Positionierungen (z.B. Ist Mode Kunst?) treten ans Tageslicht. Ganz gleich welcher Ansatz letztlich für eine Modeausstellung gewählt wird, bei den BetrachterInnen wird dieser ohnehin auf unterschiedliche Weise wahrgenommen. Unvorhersehbare Assoziationsketten entstehen und Themen, mit denen KuratorInnen eventuell gar nicht rechnen, werden evoziert. Als ein Puzzlestein in dieser Kette möchte ich festhalten: Ausstellungen, die mich nicht ausschließlich passiv über Mode-Dinge in Kenntnis setzen, sondern wo ich meine eigenen Erfahrungen reflektieren kann, empfinde ich als gelungen. Ausstellungen, die festgefahrene Modebilder kritisch hinterfragen und bis dato unsichtbare Verlinkungen aufzeigen, bescherten mir in den letzten Monaten viele Aha-Erlebnisse.

Ausblick

Am Anfang dieser Arbeit stand mein Wunsch das Medium Modeausstellung zu begreifen. Um nachvollziehen zu können, wie und warum zeitgenössische Mode ins Museum kam, ging ich wortwörtlich in das Modemuseum. Im Zuge meiner Recherchen stellte sich schnell heraus, dass das Modemuseum und die zeitgenössische Modeausstellung ein Phänomen

²⁷⁵ Das Topic „Kunst und Mode“ ist nach wie vor viel diskutiert. Kürzlich widmete sich eine Ausstellung in Wien dem Thema, Reflecting Fashion, mumok, 2012. Vgl. dazu u.a. die Ausstellung „The Art of Fashion. Installing Illusions“, September 2009 im Museum Boijmans van Beuningen.

²⁷⁶ Unter dem Titel „Is fashion art“ hielt Valerie Steele am 15. Juni 2012 einen sehr erhellenden Beitrag im mumok. Dieser Beitrag ist online abzurufen unter: www.mumok.at/online-resources/videoarchiv/valerie-steele/ Vgl. dazu auch die Ausstellung „Reflecting Fashion: Kunst und Mode seit der Moderne, museum moderne kunst stiftung ludwig wien mumok, 15. Juni – 23. September 2012.

jüngster Vergangenheit ist. Viele der erwähnten Ausstellungsbeispiele verdeutlichen, dass oftmals Designergrößen und exponierte Modeobjekte zur Schau gestellt – das Phänomen Mode in seiner Komplexität allerdings selten erfasst wurde. Auffallend ist, dass sich Modeausstellungen (London Fashion, Antwerp Style) und Modemuseen gerne in ein urban-metropolitantes Umfeld einbetten.²⁷⁷ Dabei drängt sich mir die Frage auf, ob Beziehungen wie Stadt und Mode, urbane Modepräsentation und -konsum über den Rahmen eines Museums hinaus vermittelt werden sollten? Beziehungsweise ob in der Konzeption von Modeausstellungen nicht auch das jeweilige Umfeld miteinbezogen werden sollte? Auch weil es sich bei Mode um einen Themenkomplex handelt, der uns alle irgendwo anspricht.

Beispielsweise wird im Antwerpner MoMu die Vermittlungsarbeit über die Grenzen des Museums hinaus gedacht. Als besonders fruchtbar erwiesen sich Kooperationen mit dem regionalen Mode-Netzwerk, der ModeNatie.²⁷⁸ Die ModeNatie versteht sich als dynamische Plattform für AkteurInnen im Fashion System. So war es dem MoMu in der Vergangenheit möglich „Fashion Walks“, Werkstattbesuche, Hintergrunddiskussionen in Modesalons eines Walter van Beirendonck oder Dirk van Saene anzubieten.²⁷⁹ Darüber hinaus veranstaltete die ModeNatie jährlich einen 10-tägigen Modeevent unter dem Titel „Vitrine“. Arrivierte als auch junge ModedesignerInnen, Studierende des Fashion Departmens der Royal Academy of Fine Arts, etc. wurden eingeladen, die Schaufenster der Innenstadt zu bespielen. Dabei konnten die beteiligten AkteurInnen die Form der Präsentation frei wählen. Video, Film, Fotografie waren ebenso Teil der Inszenierungen wie stadtraumergreifende Installationen und Modeperformances. Die Schaufenster wurden so zu erweiterten Präsentationsräumen der Modeschule, des Museums und der Modeschaffenden (u.a. wurden Ateliersituationen in Schaufenster transferiert). Museale Präsentationen, künstlerischer Inszenierung und die auf den Konsum ausgerichteten Warenpräsentationen überschritten sich dabei. Dabei wurde Mode in neue Kontexte gesetzt, festgefahrene Modebilder und -klischees wurden dekonstruiert und der Blick für neu Perspektiven eröffnet.

Mode – und das zeigten auch die Recherchen – fordert das Museum in Archivierung, Präsentation und Vermittlung immer wieder aufs Neue heraus. Gerade dann, wenn man über die Darstellung herausgehobener Exponate hinausgehen und Produktions- und Konsumkontexte, künstlerische Interpretationszusammenhänge, soziale und gesellschaftspolitische Kontexte usw. in Modeausstellungen inkludieren will. Ebenso stellte

²⁷⁷ Bei derartigen Ausstellungen ist natürlich immer auch die Positionierung des Museum im jeweiligen stadt-, tourismus- und marketingpolitischen Kontext mitzudenken. In Antwerpen liegt der Fokus klar auf Mode wohingegen in Wien – wo es mitunter Museen mit beachtenswerten Modesammlungen gibt – der Schwerpunkt auf Habsburg, Mozart und Co. liegt. Die Marketinginitiative MQ einen Schwerpunkt auf zeitgenössischer Mode inkludiert, es jüngst auch die Bemühung gibt eine Fashion Week Vienna zu positionieren – so sind das einzelinitiativen die in der öffentlichen Wahrnehmung verpuffen und international wenig Beachtung finden.

²⁷⁸ <http://www.modenatie.com/ENG/geschiedenis.html>

²⁷⁹ Mittlerweile wurde der Fashion-Walk in die kommerziellen Touristentouren inkludiert und die Möglichkeiten einer konsumorientierten Mode-Tour werden ausgeschöpft.

sich heraus, dass das Thema Mode in Ausstellungen, Museen und Gallerien noch unzureichend erfasst wird. So zum Beispiel in Wien, wo in zahlreichen Museumdepots Kleidersammlungen vor sich hin schlummern. Auch ist mir hierzulande keine Institution bekannt, die zeitgenössische Modeaspekte dokumentiert, archiviert und öffentlich zugänglich macht.²⁸⁰ Doch es ist gerade die Institution Museum, die sich einen zeitgenössischen Zugang zur Mode, der über Marketingbemühungen hinausgeht, leisten kann. An spannenden und unbearbeiteten Themen mangelt es nicht: Mode und (un)faire Produktionsweisen, Mode und das World Wide Web, Mode und Politik oder Mode und Textilforschung (wearable technology) – ich denke da nur an Hightech-Materialien, die die Form als auch die Rolle des/der Modeträgers/in nachhaltig ändern²⁸¹ – sind bisher nur marginal im Museum angekommen. Auch das Thema des Mode-Absolutismus – oder wie Stephan Hilpold meint, „der Mode entkommt man nicht“²⁸² – wäre eine mit Spannungen aufgeladene Ausstellungsthematik. Denn, wie Lev Manovich schon meinte, ist Mode

*(...) everything contemporary art is not: it is concerned with beauty; it is well aware of its history over many centuries, rather than just recent decades; it is more semiotically layered than the most complex Photoshop composite you ever worked on; and it has one ever present constraint (and only constraints can lead to great art) – the human figure. This constraint gives the art of fashion its vitality, its optimism and its inventiveness.*²⁸³

²⁸⁰ Vgl. dazu: Seiler, Karin, Contemporary Fashion Archive – Modische Vernetzungen. In: Unit F büro für mode (Hg.), Modebuch. Zeitgenössische Mode aus Wien. Wien 2006, S. 145-146.

²⁸¹ Bsp. Selbstkühlende Materialien oder Kleidung als Interface.

²⁸² Wie wir bei Watzlawick gelernt haben kann man nicht nicht kommunizieren. Oder um mit den Worten eines Mode-Experten zu sprechen: „Der Mode entkommt man nicht.“ Hilpold, Stephan, Neue Räume, neue Kleider! Standard-Mitarbeiter ziehen (sich) um. Standard / RONDO, 7. Dezember 2012.

²⁸³ Manovich, Lev, Fashion Sites, 2001. Siehe: http://manovich.net/DOCS/art_fashion.html (10.08.2012)

6 Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften [in zwanzig Bänden]. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno [...]. Bd. 7, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.

Anderson, Fiona, Museums as Fashion Media. In: Bruzzi, Stella / Church Gibson, Pamela, (Hg.), Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis. New York 2000, S. 371-390.

Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstverein (Hg.), COLLABORATION. Vermittlung.Kunst.Verein. Ein Modellprojekt zur zeitgemäßen Kunstvermittlung an Kunstvereinen in Nordrhein-Westfalen. Berlin 2009-

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

Bauer Joachim (Hg.), Museumsanalyse. Methode und Konturen eines Forschungsfeldes. Bielefeld 2010.

Beier-de Haan, Rosmarie, Erinnernte Geschichte – Inszenierte Geschichte. Frankfurt 2005.

Benjamin, Walter, Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt 1977.

Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt 1963.

Bismarck, Beatrice von, Kuratorisches Handeln. Immaterialle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen. In: Osten, Marion von (Hg.), Norm der Abweichung, Zürich/Wien 2003, S. 81-89.

Biegler, Laura / Reich, Annika, Mode. Ein kulturwissenschaftlicher Grundriss. München 2012.

Blom, Philipp, To Have and to Hold. An intimate History of Collectors and Collecting. New York 2002.

Bolton, Andrew / Koda, Harold, Poiret. New York 2007.

Bonnet, Frederico, Yohji Yamamoto An Exhibition Triptych. Florenz 2006.

Bourdieu, Pierre, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main 1982.

Bowles, Hamis (Hg.), Stephen Jones & the accent of fashion. Antwerpen, 2010.

Beward, Christopher, Kulturen, Identitäten, Geschichten. Kulturwissenschaftliche Ansätze in der Bekleidungsforschung. In: Mentges, Gabriele (Hg.) Kulturanthropologie des Textilen. Berlin 2005, S. 57-74.

Beward, Christopher / Conekin Becky / Cox, Caroline, The Englishness of English Dress. New York 2002.

Beward, Christopher, Cultures, Identities, Histories: Fashioning a Cultural Approach to Dress. In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture, Volume 2, Issue 4, Oxford 1998, S.301–314.

Beward, Christopher, The culture of fashion. New history of fashionabe dress. Manchester University Press 1995.

British Vogue, God save the Queen, April 2004, S. 280.

Beaton, Cecil / Ginsburg Madeleine, Fashion: An Anthology by Cecil Beaton. London1971.

Buxbaum, Gerda (Hg.), Fashion in Context. Wien 2009.

Clark, Judith / Frisa, Maria Luisa, Diana Vreeland after Diana Vreeland. Venedig 2012.

Clark, Judith / Phillips, Adam, The concise dictionary of dress. London 2010.

Clark, Judith, Re-Styling History: D.V. at The Costume Insitute. In: Immordino Vreeland, Lisa, Diana Vreeland. The Eye has to travel. New York 2011, S. 224-243.

Clark, Judith, Fashion Curation. In: Clarke, Louise (Hg.), The Measure. London 2008, S. 326-327.

Clarke, Louise (Hg.), The Measure. London 2008.

Cook, Sarah (Hg.), A brief History of Curating New Media Art. Sunderland 2010.

Cook, Sarah / Graham, Beryl / Gfader, Verina / Lapp, Axel (Hg.), A brief History of Working with New Media Art. Sunderland 2010.

Craik, Jennifer, Fashion. The key concepts. Oxford 2009.

Cumming, Valerie, Understanding Fashion History. Batsford 2004.

De la Haye, Amy, Objekte einer Leidenschaft: Kleidung und der Raum des Museums. In: Lehnert, Gertrud (Hg.), Räume der Mode, Berlin 2012, S. 171-185.

De la Haya, Amy / Clark, Judith, One Object: Multiple Interpretations. . In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture, Volume 12 Issue 2, Oxford 2008, S. 137-170.

De la Haye, Amy, Vogue and the V&A Vitrine. In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture, Volume 10, Issue 1/2, Oxford 2006, S. 127–152S.

De la Haye, Amy, Travellers' Boots, Body-Moulding, Rubber Fetish Clothes: Making Histories of Sub-Cultures. In: Kavanagh, Gaynor (Hg.), Making History in Museums. London 1996, S. 143-152.

Debo, Kaat (Hg), Maison Martin Margiela. Antwerpen 2008.

Debo, Kaat (Hg.), Bernhard Willhelm: Het Totaal Rappel. Antwerpen 2008.

Debo, Kaat (Hg.), The Fashion Museum : Backstage. Ludion 2002.

Der Standard / RONDO, Der Korsettmacher Pearl im Interview mit Stefan Hipold, 27. Mai 2012.

Dernie, David, Ausstellungsgestaltung: Konzepte und Techniken. Ludwigsburg 2006.

Die Presse, Schaufenster, Die besten Modeausstellungen 2012, 2. Jänner 2012.

Drabble, Barnaby / Richter Dorothee, Curating Critique – An Introduction. In: On Curating.org, Issue 09/11, S. 7-10.

Druesedow, Jean L., In Style: Celebrating Fifty Years of The Costume Institute. The Metropolitan Museum of Art 1987.

Ebner, Claudia C., Kleidung verändert. Mode im Kreislauf der Kultur. Bielefeld 2007.

Eco, Umberto, Ausführungen zu Subcodes 1994.

ELLE Germany, Verhüllungskunst, Februar 2012, S. 28-33.

Evens, Caroline, Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness. Yale University Press 2003.

Fabrikant, Geraldine, Museums Are Finding Room for Couturiers. New York Times, 20. April 2011.

Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture, Special Issue on Fashion Curation, Volume 12, Issue 2, Oxford 2008.

Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture, Special Issue on Methodology, Volume 2, Issue 4, Oxford 1998.

Fiske, John, Reading the Populare. Boston, London (u.a.) 1989 (dt. Lesarten des Populären. Wien 1999).

Flecker, Lara, A Practical Guide to Costume Mounting. Oxford 2007.

Freeman, Hadley, Vivienne Westwood. Icon Magazin, Juni 2004.

Frisa, Maria Luisa / Lupano Maria / Tonchi, Stefano (Hg.), Total Living: Art, Fashion, Design, Architecture, Architecture, Communication. Mailand 2002.

Frisa, Maria Luisa, Excess: Fashion And The Underground In The '80s. Mailand 2004.

Glück, Grace, ART IN REVIEW: 'The Corset -- Fashioning the Body'. New York Times. 3.

Hanak-Lettner, Werner, Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld 2011.

Hantelmann, Dorothea von / Meister, Carolin (Hg.), Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Berlin 2010.

Hauser, Andrea, Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsebenen gesammelter Objekte und ihrer musealen Präsentation im Wandel der Zeit. In: Ecker, Gisela / Stange, Martina / Vedder, Ulrike (Hg.), Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen. Taunus 2001, S. 31-48.

Hayward Gallery, Addressing the Century. 100 Years of Art & Fashion. London 1999.

Horn, Cathy, The Met Cancels Exhibit On Chanel. New York Times, 20. Mai 2000.

Hywel, Davies, Modern Menswear. London 2008.

Jana, Reena / Tribe, Mark (Hg.), New Media Art. Köln 2009.

Kawamura, Yuniya, Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies (Dress, Body, Culture). New York 2010.

Kimmelman, Michael, Art, Money and Power. New York Times, 11. Mai 2005.

Kron, Joan, Exhibition-ism: History as fashion Power. In: New York Magazin, 12. Jänner 1976.

Korff, Gottfried / Roth, Martin, (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt a. Main/New York 1990.

Kunsthalle Wien / Matt, Gerald, Weiermair, Peter (Hg.), No Fashion, please! Fotografie zwischen Gender und Lifestyle. Nürnberg 2012.

Kwint, Marius / Christopher Breward / Aynsley, Jermy: Material Memories. Design and Evocation. Oxford, 1999.

Lefebvre, Henri, Das Alltagsleben in der modernen Welt. Frankfurt 1972.

Lehnert, Gertrud, Wie wir uns aufführen ... Inszenierungsstrategien von Mode. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.), Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Berlin 2004, S. 265-271.

Lehnert, Gertrud, Mode als Raum, Mode im Raum. Zur Einführung. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): Räume der Mode. Berlin 2012.

Lehmann, Ulrich, Tigersprung: Fashion History. In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture, Volume 3, Number 3, Oxford 1999, S. 297-321.

Lehnert, Gertrud, Mode und Moderne. In: Mentes, Gabriele (Hg.), Kulturanthropologie des Textilien. In: Textil – Körper – Mode, 2005, S. 251-264.

Loschek, Ingrid, Wann ist Mode? Strukturen, Strategien und Innovationen. Berlin 2009.

Löhndorf, Marion, Kleider für die Glitzerwelt. Gianni Versace im Victoria & Albert Museum. Neue Züricher Zeitung, 26. Oktober 2002.

Lutter, Christina / Reisenleitner, Markus, Cultural Studies. Eine Einführung. Wien 2002.

Mason, Liz, The Art and Craft of Gianni Versace. In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture Volume 9, Issue 1, Oxford 2005, S. 85–88.

McNeil, Peter, Exhibition Review: Dangerous Liaisons. Fashion and Furniture in the Eighteenth Century. In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture, Volume 9, Issue 4, Oxford 2005, S. 477–486.

Menkes, Suzy, Gone Global: Fashion as Art? New York Times, 4. Juli 2011.

Menkes, Suzy, When the West reflects the East. New York Times, 23. April 1996

Menkes, Suzy, Museum Shows Win over the Public but Can Cause Conflicts. International Herald Tribune, 12. Juli 2000.

Menkes, Suzy, Gone Global: Fashion as Art?, New York Times, 4. Juli 2011.

Menkes, Suzy, The Freud of Fashion. New York Times. 10. Februar 2012.

Menkes, Suzy, Museum integrity vs. designer flash. New York Times, 25. Februar 2007.

Mentges, Gabriele (Hg.), *Kulturanthropologie des Textilen*. Berlin 2005.

Metropolitan Museum of Art (Hg.), *100 Dresses*. The Costume Institute. New York 2010.

Muschamp, Herbert, *Versace's Styles: Telling Tales Of Hedonists*. New York Times, 12.12.1997.

Muschamp, Herbert, *Where Ego Sashays In Style*. News York Times, 20. Oktober 2000.

Museum moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien / Neuburger, Susanne / Rüdiger, Barbara (Hg.), *Reflecting Fashion*. Kunst und Mode seit der Moderne. Köln 2012.

Museum van Boijmans Beuningen, *The Art of Fashion*. Installing Allusions. Rotterdam 2010.

Obris, Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*. New York 2008.

Olympe (Hg.), *Dispersion*. Kunstpraktiken und ihre Vernetzungen. Olympe. Feministische Arbeitshefte zur Politik, Heft 19, Zürich 2003.

O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press 1999.

O'Neill, Alistair, *Vivienne Westwood: 34 Years in Fashion*. . In: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, Volume 10, Issue 3, Oxford 2006, S. 381–386.

O'Neill, Alistair, *Exhibition Review: Malign Muses: When Fashion Turns Back and Spectres: When Fashion Turns Back*. In: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, Volume 12, Issue 2, Oxford 2008, S. 253–260.

Palmer, Alexandra, *Neue Richtungen*. Studien und Forschungen zur Modegeschichte in Nordamerika und England. In: Mentges, Gabriele (Hg.) *Kulturanthropologie des Textilen*. Berlin 2005, S. 75-103.

Palmer, Alexandra, *New Directions: Fashion History Studies and Research in North America and England*. In: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, Volume 1, Issue 3, Oxford 1997, S.297–312.

Palmer, Alexandra, *Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions*. . In: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, Volume 12, Issue 2, Oxford 2008, S. 31-64.

Palmer, Alexandra, *Judith Clark Costume*, London, UK. . In: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, Volume 7, Issue 2, Oxford 2003, S. 213–222.

Petsch, Barbara. *Neue Studie: Österreicher sind Museumsmuffel*. In: *Die Presse, Österreichische Tageszeitung*, 4. Juli 2012.

Plimpton, George / Hemphill, Christopher, D.V., New York 1984.

Polhemus, Ted, *Streetstyle: From Sidewalk to Catwalk*. London 1995.

Pomian, Krzysztof, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1998.

Pomian, Krzysztof, „Museum und kulturelles Erbe“. *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Hg. Korff, Gottfried, Martin Roth. Frankfurt/Main: Campus. 1990.

Potvin, John, *Fashion and the Art Museum: When Giorgio Armani Went to the Guggenheim*. In: *Journal of Curatorial Studies*, Volume 1, Nr. 1, 31. Oxford 2012 , S. 47-63.

Rasche, Adelheid / Peter Jessen, *der Berliner Verein Moden-Museum und der Verband der deutschen Mode-Industrie, 1916 bis 1925*. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde*. Berlin 1995, S. 65-92.

Reinhardt, Uwe J. (Hg.), *Neue Ausstellungsgestaltung 01 = New exhibition design 01*. Ludwigsburg 2008.

Richter, Dorothee, *Re-Vision des Displays. Display und Backstage*. In: John, Jennifer / Richter, Dorothee / Schade, Sirgrid (Hg.), *Re-Vision des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*. Zürich 2008, S. 85-103.

Richard, Martin / Koda, Harold, Diana Vreeland. *Immoderate Style*. New York, 1993.

Rief, Katrin, Selectie 1: achter de schermen – Annäherungen an Modemuseen. In: Dröge Kurt / Hoffmann, Detlef (Hg.), Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel der Zeit.

Sandberg, Mark B., Living Pictures. Missing Persons. 2003 Princeton.

Scholze, Jana, Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltungen in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld, 2007.

Schwarz, Hans-Peter (Hg.), Medien-Kunst-Geschichte. Prestel, München 1997.

Seiler, Karin, Contemporary Fashion Archive – Modische Vernetzungen. In: Unit F büro für mode (Hg.), Modebuch. Zeitgenössische Mode aus Wien. Wien 2006, S. 145-146.

Seymour, Sabine, Fashionable Technology. The Intersection of Design, Fashion, Science and Technology. Wien 2008-

Simmel, Georg, Die Philosophie der Mode. In: Georg Simmel: Gesamtausgabe. Hrsg. von Ottheim Rammstedt. Bd. 10. Hrsg. von Michael Behr [...]. 1. Aufl., Frankfurt 1995.

Simmel, Georg, Fashion. In: American Journal of Sociology, Vol. 62: S. 541- 558 (Nachdruck aus: 1904. International Quarterly, Vol X: S. 130-155).

Smith, Roberta, What to wear to a Revoltuion, Art Review, Poiret: King of Fashion, Nes York Times, 11. Mai 2007.

Staniszewski, Mary Anne, The Power of Display, A History of Exhibition Installions at the Museum of Modern Art, London 1998.

Steel, Valerie, Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition. In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture, Volume 12, Issue 1, Oxford 2008, S. 7-30.

Steel, Valerie, Christian Dior. The Costume Institute. The Metropolitan Museum of Art. . In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture, Volume 1, Issue 2, Oxford 1997, S. 231–242.

Steel, Valerie, A Museum of Fashion Is More Than a Cloths-Bag. In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture, Volume 2, Issue 4, Oxford 1998, S. 327-336.

Stevenson, N. J., The Fashion Retrospective. In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture, Volume 12, Issue 2, Oxford 2008, S. 219–236.

Taylor, Lou, The Study of Dress History. Manchester 2002.

Taylor, Lou, Doing the Laundry? A Reassessment of Object-based Dress History. . In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture, Volume 2, Issue 4, Oxford 1998, S. 337-358, hier S. 341.

Taylor, Lou, Establishing Dress History. Manchester University Press 2004.

Taylor, Lou, Exhibition Review: Spectres: When Fashion Turns Back. In: The Art Book, Volume 13, Issue 1, S. 16-18.

Victoria and Albert Museum / ModeMuseum Antwerpen, Spectres: When Fashion Turns Back, London 2004.

Waible, Rebecca, Wie Mode in Szene gesetzt wird. Die Modeschau als Performance-Kunst. Saarbrücken 2011.

Weise, Katja, Try me on – Zur Inszenierung modischer Körper in Ausstellungen. In: Lehnert, Gertrud (Hg.), Räume der Mode. München 2012, S. 183-199.

Wilson Elizabeth, Fashion and the Postmodern Body. In: Ash, Juliet / Wilson Elizabeth (Hg.), Chic Thrills. London 1992, S. 3-16.

6.1 Internetquellen

A shaded view on fashion by Diane Pernet,

www.dianepernet.typepad.com/diane/2012/02/fashion-grammar-fashion-curating-the-genius-of-diana-vreeland-told-by-maria-luisa-frisa-by-nunzia-garoffolo.html (12.08.2012)

Anderson-Spivy, Poiret: King of Fashion, Artnet Magazin,

<http://www.artnet.com/magazineus/features/spivy/spivy5-15-07.asp> (12.08.2012)

Architekten ETH BSA, Isa Stürm Urs Wolf SA,
<http://www.stuermwolf.net/work/showprojectzoom.php?id=89> (12.07.2012)

Ausstellungsansichten, Yohji Yamamoto An Exhibition Triptych, MoMu,
<http://www.flickr.com/photos/revistasintetica/122934661/> (12.08.2012)

Ausstellungsansicht, Waist Down – Skirts by Miuccia Prada,
<http://www.prada.com/de/waist-down/tokyo> (12.08.2012)

Ausstellungsansicht, Waist Down – Skirts by Miuccia Prada,
http://discoveringkorea.files.wordpress.com/2009/05/20090506_skirts.jpg (15.06.2012)

Binlot Ann, Is Fashion Art? Karl Lagerfeld Puts the Debate Back Into the Spotlight by
Dismissing the Notion, für: artinfo.com,
<http://www.artinfo.com/news/story/805583/is-fashion-art-karl-lagerfeld-puts-the-debate-back-into-the-spotlight-by-dismissing-the-notion#>

cfa: Contemporary Fashion Archive,
<http://www.contemporaryfashion.net/index.php/none/more/1823/uk/exhibition.html>
(12.02.2012)

Culture24, Versace Glitters And Stuns At The V & A In London, 23. Oktober 2002,
<http://www.culture24.org.uk/art/design/fashion%20and%20costume/art13996> (12.04.2012)

Fashion Projects 3: Experiments in Fashion Curation—An Interview with Judith Clark by
Sarah Scaturro, <http://www.fashionprojects.org/?p=676>

Fukai, Akiko, Visions of the Body – Body Images and Fashion in the 20th Century.
www.kci.or.jp/exhibitions/ (12.08.2012),

Hype Magazin, <http://www.hype-magazine.com> (14.02.2012)

Internetblog, Anne Feldkamp, Blog Blicablica, www.blicablica.blogspot.com (01.07.2011)

Internetblog, Beata Sievi,
<http://belleepoquecouture.wordpress.com/2011/12/11/die-entwicklung-der-unterkleidung-in-der-belle-epoque/> (14.04.2012)

Internetblog, Canadian Art, <http://www.canadianart.ca/online/features/2008/11/20/banff/>
(12.08.2011)

Internetblog, MA Fashion Curation, <http://lookingtwiceexhibition.blogspot.com> (24. 04.2012)

Internetblog, Metropolitan Museum of Art, Alexander McQueen: Savage Beauty,
<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/video/> (10.08.2012)

Internetblog, Rare Vintage, <http://www.rarevintage.com/>

Internetblog, Steel, Valerie,
<http://valeriesteeefashion.com/blog/category/exhibitions/> (12.04.2012)

Internetblog, Voight, Rebecca, Interview mit dem Kurator Olivier Saillard über die Ausstellung
„Madame Grès. La couture à l'œuvre, Galliera Hors les Murs“,
<http://www.style.com/stylefile/2011/05/the-original-minimalist-a-paris-exhibition-reintroduces-couture-pioneer-madame-grs/> (12.08.2012)

Interview, Judith Clark, <http://www.vam.ac.uk/content/videos/a/video-an-interview-about-spectres-with-curator-judith-clark/> (05.05.2012)

Interview, Judith Clark, <http://vimeo.com/16613876> (05.05.2012)

Interview, Judith Clark, Yale Daily News,
<http://www.yaledailynews.com/news/2011/feb/25/fashion-curator-talks-space> (29.05.2012)

Koda, Harold, Dress Rehearsal: The Origins of the Costume Institute,
http://www.metmuseum.org/toah/hd/dreh/hd_dreh.htm (12.03.2012)

Kyoto Costume Insitute, http://www.kci.or.jp/exhibitions/index_e.html (15.04.2012)

Lee, Albert, Art for Armani's sake. New York's institutions of high culture are unashamedly
selling out to high fashion, <http://www.salon.com/2000/10/18/armani/>

Loschek, Ingrid, Modeszene – Ausbildung/Institution – Goethe-Institut, online Redaktion, Juni
2007, <http://www.goethe.de/kue/des/prj/mod/ain/de3720675.htm> (24.04.2012).

Manchester Art Gallery, <http://www.manchestergalleries.org/> (01.03.2012)

Manchester Art Gallery, Collection, <http://www.manchestergalleries.org/the-collections/about-the-collection-2/history-of-the-collection/> (12.03.2012)

Manovich, Lev, Fashion Sites, 2001. Siehe: http://manovich.net/DOCS/art_fashion.html (10.08.2012)

Metropolitan Museum of Art, Collection, <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections> (12.03.2012)

Metropolitan Museum of Art, Metropolitan Museum to Present Unprecedented Chanel Exhibition, <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/exhibitions/2005/metropolitan-museum-to-present-unprecedented-chanel-exhibition> (12.04.2012)

ModeMuseum Province of Antwerp – MoMu, http://www.momu.be/en/about_momu/ (12.04.2012)

ModeNatie, <http://www.modenatie.com>

Musée des arts Décoratifs, <http://www.lesartsdecoratifs.fr/> (30.09.2012)

Museum at Fashion Institute of Technology, History of the Museum, <http://fitnyc.edu/3399.asp> (12.04.2012)

Oxford Dictionary, <http://oxforddictionaries.com/definition/fashion?q=fashion> (12.04.2012)

Paris, Musée Galliera, <http://www.paris.fr/loisirs/musees-expos/musee-galliera/p5854> (15.02.2012)

Parkin, Clark, Wenn der Laufsteg ins Leere führt. Ausstellungen berühmter Designer werden immer beliebter. Doch auf dem Weg ins Museum verliert die Mode allzu leicht ihre Seele und ihren Sinn. Die Welt, 17.11.2002, <http://www.welt.de/print-wams/article122454/Wenn-der-Laufsteg-ins-Leere-fuehrt.html> (13.02.2012)

Palais du Costume, http://exposition-universelle-paris-1900.com/PALAIS_DU_COSTUME (10.03.2011)

Provinci Antwerpen, Modemuseum, Backstage,
http://www.provant.be/de/freizeit/kultur/museen/modemuseum/ausstellungen/im_archiv/backstage_selektion/ (12.02.2012)

Reichert, Kolja, Traumjob Kurator. Stell die Verbindung her. Der Tagesspiegel, online Ausgabe,
<http://www.tagesspiegel.de/kultur/traumjob-kurator-stell-die-verbinding-her/4395950.html>
(24. 04.2012)

Siegel-Stockman, <http://www.siegel-stockman.com/index.php> (15.08.2012)

SOFTlab video, Paul Poiret: King of Fashion @ the MET,
<http://vimeo.com/5613382> (12.08.2012)

Steel, Valerie: Vortrag „Is fashion art“, 15. Juni 2012,
<http://www.mumok.at/onlineresources/videoarchiv/valerie-steele/> (20.10.2012)

Stephen Jones Millinery, <http://www.stephenjonesmillinery.com> (14.02.2012)

The City Review, <http://www.thecityreview.com/extreme.html> (15.04.2012)

The Costume Insitute, Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/museum-departments/curatorial-departments/the-costume-institute> (12.05.2012)

The Fashion Space Gallery, <http://www.fashionspacegallery.com/exhibition/past/judithclark/>
(29.05.2012)

The ICOM Costume Committee, <http://www.costume-committee.org/> (12.02.1012)

The Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/> (24.09.2012)

The Museum at FIT, <http://fitnyc.edu/3662.asp> (24.09.2012)

University of the Arts London, <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/2385/26/012.JPG>
(12.05.2012)

University of the Arts London, <http://www.fashion.arts.ac.uk/courses/graduate-school/ma-fashion-curation/> (25.05.2012)

Victoria and Albert Museum, <http://www.vam.ac.uk/> (29.09.2012)

Victoria and Albert Museum, Gianni Versace,
http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1154_versace/ (12.04.2012)

Victoria and Albert Museum, Fashion in Motion,
http://www.vam.ac.uk/fashion/fashion_motion/index.html (12.08.2015).

Victoria and Albert Museum, Fashion in Motion, Oktober 2001,
<http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/album-with-nested-carousel12/> (12.05.2012)

Vogue-Interview, Akris-Designer Albert Kriemel, 2. Jänner 2012,
<http://www.vogue.de/people-parties/designer/interview-albert-kriemler> (12.07.2012)

6.2 Andere Quellen

Transkripte, Tonaufnahmen des Symposiums: „Diana Vreeland after Diana Vreeland: The Discipline of Fashion Between Museum and Curating“, 11. März 2012, Venedig.

E-Langenscheidt, Langenscheidt KG, Berlin und München 2000-2009 (Programm).

7 Abkürzungsverzeichnis

CS	Cultural Studies
D.V.	Diana Vreeland
FIT	The Museum at Fashion Institute of Technology
ICOM	The International Council of Museums- ICOM
MET	Metropolitan Museum of Art
NYC	New York City
MoMu	ModeMuseum Provincie Antwerpen
UCAD	Union Centrale des Arts Décoratifs
UFAC	Union Française des Arts du Costume

8 Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Das Magazin ELLE stellt ModekuratorInnen und ihre Ausstellungen vor, S. 5
- Abbildung 2: Blick in die Stephen Jones Retrospektive, S. 6
- Abbildung 3: Blick in die Ausstellung „Dangerous Liaisons“, S. 16
- Abbildung 4: Das Motiv der Sammlung wurde in die Aursstellung integriert, S. 24
- Abbildung 5: Judith Clark, Sketch for Judgement of Paris, S. 38
- Abbildung 6: Judith Clark, Sketch for Judgement of Paris, three heads: Juno, Venus and Minerva, S. 38
- Abbildung 7: Judith Clark, Sketch for Judgement of Paris, digital montage, 2011, S. 39
- Abbildung 8: Diana Vreeland: „If I could say it, I can do it“, S. 41
- Abbildung 9: In „The World of Balenciaga“ setze Vreeland ein ausgestopftes Pferd in Szene, S. 42
- Abbildung 10: Es gab immer einen grünen Raum in Vreelands Ausstellungen, S. 43
- Abbildung 11: Für die YSL-Ausstellung wurde der Kopf des Mannequins mithilfe von Stoffschichten unkenntlich gemacht, S. 44
- Abbildung 12: Cecil Beaton setzte auf eine ‚bewegte‘ Ausstellungsszeneografie, S. 50
- Abbildung 13: Massenware im Museum: Papkarton-Hosen zeugen vom Nicht-Überleben mancher Modelle, S. 54
- Abbildung 14: Blick in das Mannequin-Lager der Platt Hall Gallery of Costume, S. 56

- Abbildung 15: Die Mode von Madame Grès korrespondiert mit den Marmorplastiken Antoine Bourdelles, S. 62
- Abbildung 16: Die Kuratoren der Akris-Schau setzen auf Figurinen in dramatischen Posen, S. 63
- Abbildung 17: BesucherInnen konnten mittels Lupen die Materialstrukturen der Prada-Röcke studieren, S. 65
- Abbildung 18: „Pendulum“ – Am Boden angebrachte Spiegel gewährten einen Blick in das Innere des Rockes, S. 65
- Abbildung 19: Alexander McQueen and Shaun Leane „Fashion in Motion“, S. 67
- Abbildung 20: Das Display unterstützte die Modesprache des Designers und brachte Form und Farbe besonders gut zur Geltung, S. 68
- Abbildung 21: Für die verschiedenartigen neuen Kleider gab es zahlreiche Unterkleider und Korsette, S. 71

Abstract

„What current fashion is wildly popular, enduring, international and pulls in big bucks? It is the museum show“, hielt Suzy Menkes 2011 in der New York Times fest. Aber warum erfreuen sich Modeausstellungen so großer Beliebtheit? Und worin liegen die Potenziale dieser? Anhand Fragen wie dieser wird dem jungen Phänomen Modeausstellung nachgegangen. Die vorliegende Arbeit zeichnet nach, wie zeitgenössische Mode überhaupt ins Museum und es schließlich zur Konstitution von Modemuseen kam. Erfahrungsberichte von Modekuratorinnen und Modekuratoren geben Einblick in die Praxen und Diskurse der „Fashion Curation“ die seit den letzten 30 Jahren zahlreiche Richtungsverschiebungen erfahren haben. Auseinandersetzungen mit dem Modeausstellungsdisplay ergänzen die kuratorischen Strategien. Mithilfe von beweglichen Modeinszenierungen wird auf die besonderen Herausforderungen im Umgang mit Mode bei der musealen Präsentation hingewiesen. Dabei werden Grenzen und Möglichkeiten aufgezeigt. Ziel der Arbeit ist es, weder einen neuen innovativen Modeausstellungstypus zu kreieren, noch zu sagen, wie es besser ginge, sondern vielmehr zu erfassen, was den musealen Raum für Modepräsentationen so attraktiv macht, um letztlich das, was Modeausstellungen kennzeichnet, kritisch reflektieren zu können.

„What current fashion is wildly popular, enduring, international and pulls in big bucks? It is the museum show“, Suzy Menkes stated in the New York Times in 2011. But why are fashion shows so popular? And what are their potentials? It is questions like these that try to explore the young phenomenon of fashion exhibitions. The present thesis investigates how contemporary fashion ended up in museums in the first place to then lead to the establishment of fashion museums. Testimonies by fashion curators provide an insight into the practice and discourses of „Fashion Curation“ which has seen several shifts in direction over the past 30 years. Discussions of the fashion show display supplement the curators' strategies. Mobile fashion staging points out the special challenges arising from the museum presentation of fashion highlighting both limits and possibilities. The thesis does not aim to create a new innovative fashion exhibition type, but rather strives to define what makes museum space so attractive for fashion presentations and finally closes with a critical reflection on what is characteristic of fashion shows.

Lebenslauf

Persönliche Informationen:

Geburtsdatum: 11. Oktober 1982

Kontakt: kerstin.hosa@gmail.com

Ausbildung

- 2002-2008 Magistra der Philosophie: Diplomstudium Geschichte an der Universität Wien
Diplomarbeitsthema: Österreicher und Österreicherinnen im
nationalsozialistischen Konzentrationslager Sachsenhausen 1938 bis 1945
- 2003-2008 Inter- und transdisziplinäres Studium der Kulturwissenschaften / Cultural
Studies an der Universität Wien
- 2010-2012 berufsbegleitender Universitätslehrgang für Ausstellungstheorie und –praxis /
ecm – educating/curating/managing an der Universität für angewandte Kunst
Wien

Beruflicher Werdegang

- seit 2008 Pressereferentin im Kabinett der Bundesministerin für Verkehr, Innovation und
Technologie
- 2010-2012 Editorin beim online Magazin wearona.com
- 2008-2009 Mitarbeiterin im Verein der Geschichte der Arbeiterbewegung VGA
- 2008 Vortrag, Gedenktafel der Republik Österreich zu Ehren der im KZ
Sachsenhausen ermordeten, misshandelten und verfolgten ÖsterreicherInnen
- 2008 Publikation „Nationales Gedenken ist verraussetzungsvoll. Das Beispiel der
österreichischen Häftlinge im NS-Konzentrationslager Sachsenhausen“

Projektbasierte Arbeiten

(Auszug)

2002-2012 „Wenn KünstlerInnen in die Stadt intervenieren“ – Ein Spaziergang im Rahmen des Urbanize Internationales Festival für urbane Erkundungen STADT SELBER MACHEN, KuratorInnen-Vermittlungs-Kollektiv

Ausstellung „Mit sofortiger Wirkung – Künstlerische Eingriffe in den Alltag“, KUNSTHALLE wien, project space karlsplatz, 14.-29. Jänner 2012

Ein Projekt der Universität für angewandte Kunst Wien, kuratiert von den TeilnehmerInnen des /ecm-Lehrgangs 2010-12

Editorin des Internetblogs WEARONA.COM – Fashion, Art and Architecture

Teilnehmerin an FIELD_NOTES – a field lab for theory and practice on art&science work, Kilpisjärvi Biological Station, Lappland, Finnland

ENTER DATAPOLIS /International Art/Science/Technology Biennale Prague, Workshops, Symposium, Performances und Ausstellung, Ausstellungsbetreuung und Workshop-Teilnahme

Wissenschaftliche Arbeit in der KZ-Gedenkstätte Sachsenhausen und dem Museum Sachsenhausen bei Berlin

Kritische Untersuchung von Sprachinseln in Timișoara (Rumänien), Universität Wien