

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades
„Mag.a art.“ (Magistra Artium)

...EBRU...

Auflösung und Wiederentstehung

Eine Transformation verwobener Polaritäten

Am Beispiel der Kollektion Ambimorphous von Hussein Chalayan

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien
am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung
in den Studienrichtungen:

Textil- freie, angewandte und experimentelle künstlerische Gestaltung
(Textiles Gestalten)

&

Design, Architektur und Environment
(Technisches Werken)

bei Univ.-Prof. Mag.phil. Eva Maria Stadler
Institut für Kunst und Gesellschaft - Abteilung Kunst und Wissenstransfer

vorgelegt von Claire Chatel
claire.chatel@gmx.at

Wien, April 2019

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, bei der dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Am 29. April 2019,

Claire Chatel

Danksagung

Meine Danksagung ist ungewöhnlich lang und sprengt den vorgesehen Rahmen. Mir ist es aber ein besonderes Anliegen, Menschen, die mich im Laufe meines langen Studienweges begleitet haben, in dieser Arbeit zu danken.

Als Erstes bedanke ich mich bei meiner Betreuerin **Eva Stadler**, die mich im End-Prozess meines Studiums bei meiner Diplomarbeit begleitet hat. Ich habe ihre wertvolle ermutigende Art und hilfreiches Feedback sehr geschätzt.

Barbara Putz-Plecko danke ich von Herzen für die künstlerischen Räume, die sie während meines Studiums laufend eröffnet hat. Dank ihrer Unterstützung und Begleitung konnte ich zahlreiche prägende und bereichernde Projekte durchführen und Erfahrungen erleben, die mich in meinem persönlichen, künstlerischen und vermittelnden Werdegang gefestigt und weitergebracht haben.

Bis heute erinnere mich an den Moment, wo mir eine liebe Freundin **Eva Lausegger** den Katalog der Textilkasse mit Begeisterung zeigte. Ihr habe ich es zu verdanken, dass ich diesen Weg eingeschlagen habe!

Ute Neuber, Textilkünstlerin und Lehrende der „Textilkasse“ danke ich für die vielen inspirierenden Gespräche im Laufe des Studiums sowie den intensiven und bereichernden Austausch während meiner Auseinandersetzung mit der Kollektion Ambimorphous.

Bei der Leiterin der Kostüm- und Mode Sammlung **Elisabeth Frottier** sowie bei **Carmen Bock** und **Doris Drochter** bedanke ich mich für sehr spannende und hilfreiche Gespräche.

Meiner Cousine **Johanna Elalouf**, Kostümbildnerin und Textilkünstlerin sowie „le Musée des Tissus de Lyon“ in Frankreich, danke ich für spannende Literaturhinweise.

Ein großes Dankeschön gebührt auch meiner lieben Cousine **Heidrun Schaumüller**, die mich intensiv unterstützte für Formulierungen und Korrekturarbeiten. Mit ihrem Blick als Ethnologin konnte sie meine Arbeit, die zum Teil einen anthropologischen Hintergrund hat, sehr gut begleiten.

Ebenso bei meiner lieben Freundin **Marianne Büchinger** bedanke ich mich sehr für ihre intensive Unterstützung mit dem Korrekturlesen! Dein Interesse, Begeisterung sowie stärkendes und wertvolles Feedback ermutigte mich sehr!

Viel Übersetzungsarbeit vom englischen und französischen in die deutsche Sprache war nötig für das Verfassen dieser Arbeit. Dafür führte ich zahlreiche Gespräche mit meiner **Mutter**, die Übersetzerin ist. Vielen Dank für die spannenden und hilfreichen Gespräche und für die kurzfristige und spontane Hilfe bezüglich Formulierungen!

Meiner lieben Freundin **Una Wiplinger** danke ich für ihre Unterstützung der Analyse der Musik der Kollektion, da sie als Musikerin mich bestens beraten konnte. Danke auch für deine seelische Unterstützung!

Für die „Technique Pomodoro“ danke ich **Nicolas**, einem lieben Freund!

Vielen Dank an meine liebe Mitbewohnerin **Teresa Lucena** für die Beratung und technische Unterstützung für das Layout der Arbeit sowie an eine damalige Studienkollegin **Iris Kienesberger** für ihre spontane und super Hilfe!

Im Laufe des Studiums knüpfte ich wertvolle Freundschaften. Ich bedanke mich insbesondere bei **Sandra Herzog, Linnéa Jänen und Kerstin Wiesenmayer**. Mit Sandra teilte ich zahlreiche bereichernde Studienreisen und künstlerische Projekte. Mit Linnéa hat unsere lange erwünschte Kooperation nun gestartet. Viele Projekte stehen uns bevor! Mit Kerstin entwickelte ich das Motto „*Simplement faire*“ und dies begleitet uns weiterhin!

Walter Lunzer, Modedesigner und Kunstpädagoge entdeckte im Laufe eines Nähworkshops meine Leidenschaft fürs Nähen und Kreieren. Daraus entwickelte sich die Möglichkeit, Walter bei seinen Modeprojekten zu assistieren. Ich bedanke mich für die Nähkenntnisse, die ich mir in der Zusammenarbeit aneignen durfte und für die schönen Nähtage, die zu unserer Freundschaft führten.

Florian Ach und Verena Pruksa, meinen langjährigen MitbewohnerInnen, danke ich für ihre tolle Freundschaft und für ihre tägliche Begleitung während meiner Studienzeit.

Meiner lieben Freundin **Lydia**, die ich bei einer Studienreise in Uganda kennengelernt hat, bedanke ich für die schöne Freundschaft und die alltäglichen Kraftgedanken in der Zeit der Diplomarbeit! Vielen Dank auch an die vielen weiteren Freunde, mit denen ich Begeisterung für mein Diplomarbeitsthema teilen konnte.

Meinen lieben Eltern sage ich ein großes MERCI für ihre wertvolle Unterstützung, unter anderem während meiner Studienzeit. Ihre Offenheit und ermutigende Art ermöglichten mir, das zu machen, was mich glücklich macht! **Meinen Schwestern Myriam und Julie, meinen Großeltern und meinen Freunden aus Frankreich** danke ich für ihre Ermutigung sowie seelische Unterstützung. Enfin j'ai mis le point final!!!

Schließlich möchte ich meinem Freund **Doğan Günes** vom Herzen danken! Dank dir Doğanım, schließe ich nun endlich mein Studium ab! Trotz ein paar Unterbrechungen hatte ich immer das Ziel, das Studium abzuschließen. Deine Ermutigung, mich wieder als Studentin zu „identifizieren“, sprich meinen Studienabschluss wieder aufzunehmen, war jedoch der Auslöser, um dies wieder anzugehen und zwar mit schönen gemeinsamen Stunden in der Nationalbibliothek. Ich bewundere dein Durchhaltevermögen! Dies hat mich oft sehr motiviert, dran zu bleiben! Vielen Dank auch für die vielfältige türkische Inspiration: Musik, Tracht Traditionen und vieles mehr!!!

Diese Arbeit widme ich meiner **Oma Nyù**, die uns vor ein paar Monaten verlassen hat und sich unendlich gefreut hätte, den Abschluss meines Studiums mitzufeiern...

»[...] wer sind wir denn, wer ist denn jeder von uns, wenn nicht eine Kombination von Erfahrungen, Informationen, Lektüren und Phantasien? Jedes Leben ist eine Enzyklopädie, eine Bibliothek, ein Inventar von Objekten, eine Musterkollektion von Stilen, worin alles jederzeit auf jede mögliche Weise neu gemischt und neu geordnet werden kann.« (Calvino 1991, 165)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

-A- Einleitung	14
-B- Ambimorphous - Beschreibung der Modenschau.....	17
-C- Hussein Chalayan - Werdegang.....	21
-D- Ursprung und Analyse der Tracht der Kollektion Ambimorphous	
1. Pomaken - Eine ethnische Minderheitsgruppe.....	24
2. Analyse und Beschreibung der Tracht der Pomaken	27
3. Eine dekonstruktivistische Formensprache	44
4. Transformation und Auflösung- von der Tracht bis zum schwarzen Mantel- eine Analyse	46
5. Schwarz als Mittel der Auslöschung	54
6. Vergleich der Kollektionen Kinship Journeys und Ambimorphous von Hussein Chalayan.....	55
-E- Bedeutung der schwarzen Farbe und des schwarzen Mantels der Kollektion Ambimorphous	
1. Schwarz und Weiß als Farben der Moderne bei Loos und Le Corbusier.....	56
2. Bedeutung der Farbe Schwarz	58
3. Vielfältige Wirkung schwarzer Kleidung: Neutralität bei Loos und Le Corbusier versus Trauerkleidung bis hin zum „kleinen Schwarzen“	58
4. Der schwarze Mantel in Ambimorphous.....	60
5. Die Männermode der Moderne: der schwarze Anzug.....	60
6. Die Frauenmode der Moderne.....	62
a. Anachronistisch: „Ein aristokratischer Überrest im bürgerlichen Zeitalter“	
b. Emanzipation der Frauen durch Coco Chaneels Erfindung: Das „kleine Schwarze“	
7. Die Moderne und Ambimorphous.....	64

-F- Raumkonzept bei Ambimorphous

1. Beschreibung des Bühnenbildes.....65
2. Parallelen der Arbeit Chalayans mit der minimalistischen Sprache der Werke
Sol LeWitts.....66
3. Das „White Cube“ als Raumkonzept.....67
4. Vergleich der Kollektionen Medea und Ambimorphous von Chalayan.....69

-G- Dramaturgischer Aufbau der Modenschau- Analyse der Interaktion und Interpretation

1. Ablauf der Musik und der Bewegungsabfolge.....71
2. Beschreibung der einzelnen Outfits des 2. Teils der Modenschau.....76
3. Analyse der „Schlüsselrollen“ zweier Models..... 113
4. Vergleich der Kollektionen Between und Ambimorphous von Chalayan.....116

-H- Transformation und Formensprache

1. Vom schwarzen Kleid zur Tracht - eine Analyse.....118
2. Vergleich der Kollektionen Manifest Destiny und Ambimorphous von
Hussein Chalayan.....123
3. Gegenüberstellung der Formensprache der Transformationsprozesse
des ersten und dritten Teils der Kollektion Ambimorphous.....125

-I- Das „Andere“ in der Mode- Einblick in den theoretischen Diskurs

1. Konzepte des Anderen und der Alterität als Voraussetzung
für Modeerneuerung.....127
2. These von Edward Said: „Orientalismus“128
3. Konstruktion der Begrifflichkeit: „Eigene“ & „Andere“
und „Vertraute“ & Fremde“ im Zusammenhang zur Mode.....129
4. Die „weiße Paranoia“ - Ashwani Sharma und Sanjay Sharma.....130
5. Nachahmung als Merkmal der Mode.....131

-J- Conclusio.....132

Quellen

Vorwort

Wahl des Diplomarbeitsthemas und künstlerische Auseinandersetzung im Studium

Die Kollektion Ambimorphous entdeckte ich im Laufe meines Studiums. Die Vielschichtigkeit der Formensprache sowie der Themen, die sie behandelt, beeindruckte mich, sodass ich Bilder der Kollektion in meinen Inspirationen-Heften sammelte. Sie begleiteten mich während meiner Studienzeit. In der Auseinandersetzung mit meinen künstlerischen Projekten, war ich kontinuierlich auf der Suche nach Auflösungsprozessen.

Sei es auf der Materialebene mit Stoffstrukturen oder auf Kleidungsebene mit Fragmenten.

Auf der Materialebene geschah die Veränderung durch Experimente mit Stoffen. Das Verschieben von Fäden erzeugte Stoffstrukturen, die auf Auflösungs- sowie Verdichtungsprozesse verwiesen.

Auf der Kleidungsebene geschah durch eine Fragmentierung eine neue Zusammensetzung einzelner Fragmente. Dies bot ein Wechselspiel zwischen Vielfalt & Einheit, die immer neue Arrangements ermöglichten und dadurch endlose Möglichkeiten boten.

Diese formale Formensprache, wonach ich stets suchte, war verwoben mit Pluralität und in weiterer Folge mit Themen der kulturellen Identität. Diese Bereiche stellten und stellen bis heute den Auslöser und die Grundlage meiner Arbeitsweise dar. So entwickelte sich meine textile Formensprache. Eine vielschichtige, vieldeutige, transdisziplinäre Arbeitsweise.

Das Thema meiner Diplomarbeit ermöglichte eine vertiefte Auseinandersetzung und Untersuchung dieser Themen, in die ich mich intensiv und genauest vertiefen konnte. Schließlich eröffnete mir die umfassende Beschäftigung mit den verschiedenen Aspekten der Arbeit, die Schärfung meines Blickes auf meine persönliche Geschichte und familiäre Prozesse.

Ursprung der Tracht - eine forschende Herangehensweise

Als erstes fragte ich mich, von welcher Tracht Hussein Chalayan ausgegangen ist? Ist die Tracht nach einer bereits existierenden gebildet oder hat er sich von einer bestehenden Tracht inspirieren lassen? Hat er Elemente von einer traditionellen Tracht entnommen und sie neu zusammengestellt oder hat er Elemente von verschiedenen Trachten kombiniert? Ich fragte mich ebenso, inwiefern es relevant ist, die Herkunft der Tracht zu erfahren.

All diese Fragen beschäftigten mich, somit war es mir ein großes Anliegen dies herauszufinden. Ich vermutete, dass Hussein Chalayan von einer bestehenden Tracht ausging und begab mich auf die Suche. Diverse Presseartikel berichteten über die Kollektion Ambimorphous, welche in der Fashion Week in Paris im Jahr 2002 präsentiert wurde. Unterschiedliche Quellen wurden der Tracht zugeschrieben: Westtürkei, Osttürkei, Anatolien, Himalaya. Diese sind vermutlich Annahmen sowie Interpretationen der JournalistInnen. HC selbst spricht einmal von der Westtürkei, und ein anderes Mal von der Osttürkei als Ort der Inspiration für seine Arbeit.

Anhand von Abbildungen diverser kostümgeschichtlichen Buchbänden stellte ich fest, dass viele Elemente der Tracht, von der Hussein Chalayan ausgegangen ist, in Trachten von Bosnien-Herzegowina und Albanien wieder zu finden sind. Die ähnliche Formensprache zwischen den Trachten der Balkanländer und die der Türkei verweisen auf das Osmanische Reich und somit auf ihre gemeinsame Geschichte.

Die langwierigen Recherchen führten letztendlich zur Entdeckung der Tracht der Pomak-Frauen. Ich gehe in meiner Arbeit davon aus, dass Hussein Chalayan diese Tracht als Ausgangspunkt für seine Kollektion genommen hat. Jedoch muss ich anmerken, dass ich keine schriftlichen Informationen diesbezüglich gefunden habe. Mit den Ausführungen und Beschreibungen meiner Arbeit versuche ich diese Interpretationen darzulegen und zu untermauern. Die gewählte Formensprache der Kollektion und der Einsatz der Tracht erscheinen mir in diesem Zusammenhang als Bestätigung meiner These. HC gibt jedoch den Ursprung der Tracht nicht preis: „After the show, Chalayan revealed that the ethnic costume came from a region of eastern Turkey, but refused any further explanation, saying, "Interpret it as you will." No matter: neither enigmatic pronouncements nor symbolic gestures could obscure the fact that these were stunning—and quite original—clothes.”¹

¹ <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2002-ready-to-wear/chalayan>



Abb. Nr 1



Abb. Nr. 2



1. Herzegowina Herz

Abb. Nr. 3



Abb. Nr. 4 (Mannequin 1)



Abb. Nr. 5



Abb. Nr. 6



Abb. Nr. 7

-A- Einleitung

Die folgende Arbeit setzt sich intensiv mit der Kollektion Ambimorphous von Hussein Chalayan auseinander. Auf den ersten Blick ist es die prunkvolle, reich bestickte und farbige Tracht, die anregt der Frage nach ihrem Ursprung in Bezug auf die Kostümgeschichte nachzugehen. Chalayan gibt weder in seinen Interviews noch Büchern bekannt - beziehungsweise findet sich diesbezüglich keine Literatur – von welcher Gegend und von welcher ethnischen Volksgruppe die Tracht, die er als Ausgangspunkt seiner Arbeit nimmt, abstammt und getragen wird. Auf den zweiten Blick ist es die vielschichtige Formensprache von der Transformation der Tracht zum schwarzen Mantel und vom schwarzen Kleid zur Tracht, die einen Anstoß gibt sich wissenschaftlich mit diesem Kontext auseinanderzusetzen und tiefer in die Kollektion einzutauchen.

Im Laufe der Modenschau von Ambimorphous vollzieht sich ein zirkulärer Transformationsprozess, ausgedrückt bereits durch den Titel der Kollektion, der *„eine Form in zwei Richtungen einnehmen“* bedeutet.²

Zwei verschiedene Einflüsse sind in der Kollektion zu beobachten: einerseits die Tracht, stellvertretend für die Traditionen des „Orients“, wobei in diese Arbeit Südost Europa beziehungsweise der westliche Teil Asiens gemeint ist. Andererseits der schwarze Mantel, stellvertretend für die Moderne und für den „Okzident“, welcher in diese Arbeit das westliche Europa meint. Auf einer Metaebene lässt sich interpretieren, dass es sich um die Begegnung und insbesondere um die Beziehung zwischen „Orient“ und „Okzident“ handelt. Hussein Chalayan eröffnet einen Diskurs über Zuschreibungen von vermeintlichen Gegenpolen: Tradition und Modernität.

Bezieht man sich auf Nietzsches Ansichten, steht Tradition für Rückständigkeit und die Moderne für Aufklärung.³ Zumeist werden Tradition und Modernität im Sinne einer Polarität gegenübergestellt, jedoch korrelieren sie auch miteinander.

In Ambimorphous, zeigt sich diese Dualität durch die Gegensätzlichkeit der starken Ornamentik der Tracht versus der Einfachheit des schwarzen Mantels. Hussein Chalayan dekonstruiert diese

² <https://www.wortbedeutung.info/ambi-/>
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/morphous>

³ Christa Gürtler, Eva Hausbacher (Hg.): Kleiderfragen- Mode und Kulturwissenschaft; transcript Verlag 2015, S. 17.

zwei besonderen Merkmale der Kollektion und eröffnet dabei ein Experimentierfeld, in welchem er eine neue Sprache anhand von formalen Vokabularen entwickelt.

Um diese Dekonstruktionsprozesse vertieft darzulegen, wurde der Ursprung der Tracht der Pomaken anhand der Kostümgeschichte erforscht und der Bedeutung des schwarzen Mantels in der Modegeschichte nachgegangen.

Es erscheint offensichtlich, dass Hussein Chalayan von der Tracht der Pomaken ausgegangen ist. Pomaken sind eine ethnische Minderheitsgruppe von muslimischen Slawen, die unter anderem in Ostthrakien, sprich dem Westen der Türkei, leben.⁴ Durch Chalayans Werdegang ist ersichtlich, wie sehr ihn Themen der kulturellen Identität sowie Grenzen beschäftigen. Das lässt eine Verbindung zu den Pomaken und ihres ethnisch-geschichtlichen Hintergrundes ziehen.

Der schwarze Mantel, als zweites besonderes Merkmal der Kollektion, wird im Zuge einer Auseinandersetzung mit der Frauen- sowie Männermode der Moderne untersucht. Der Bogen spannt sich dabei vom schwarzen Anzug bis zum „kleinen Schwarzen“ von Coco Chanel. Die beiden Kleidungsstücke gelten als große Modeentwicklungen, die zu einer Identität von Mann und Frau der Moderne führten.

Anhand den Schriften von Adolf Loos und Le Corbusier werden Schwarz und Weiß als Farben der Moderne erläutert. Beide nehmen in einer drastischen Art und Weise Stellung zu einer reduzierten Formensprache und somit zum Verbannen von Ornamenten.⁵ Schwarz gilt in der Mode als Farbe der Moderne, das Äquivalent in der Architektur ist die weiße Farbe. Hussein Chalayan wählt Weiß für das Bühnenbild der Modenschau und bezieht sich auf die Minimal Art. Dies lässt sich in Verbindung mit den Arbeiten eines Künstlers des Minimalismus, Sol Lewitt, sowie mit dem Raumkonzept des White Cubes bringen.

Wesentlich für die Analyse der Kollektion Ambimorphous ist es, sich mit den Konzepten von Hybridität und Alterität auseinanderzusetzen. Dabei stehen Konstruktionen des „Eigenen“ und des „Anderen“ sowie des „Vertrauten“ und des „Fremden“ im Mittelpunkt.

⁴ Başaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil: A Reflection on Pomak Culture in Modern-day Turkey: Traditional Female Clothing and the Bride's Wedding Outfit'; *Folklore*, 118:2, 2007

⁵ Steyerl Hito: *Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld*; Verlag Turia + Kant, 2008

Mit Ambimorphous werden kulturelle Zuschreibungen dekonstruiert. Die Transformationsprozesse, sowie der zirkuläre Verlauf der Kollektion veranschaulichen die „verwobenen Polaritäten“⁶ der beiden besonderen Merkmale der Kollektion.

Anhand der umfassenden Analyse der Kollektion Ambimorphous wird versucht, folgende Forschungsfragen zu beantworten:

Welchen Strategien verwendet Hussein Chalayan, um Hierarchisierungen im Kontext gesellschaftspolitischer Rangordnungen abzubauen, während er kulturelle Zuschreibungen dekonstruiert?

Wie zeigt sich Ambimorphous im Hinblick auf die Entstehung einer hybriden Mode?

Wie entsteht die Zusammenstellung der Kollektion, von der aus der Kostüm- und Modegeschichte entnommenen formalen Vokabular, um dies zur Sprache zu bringen?

Wie zeigen sich Auflösungs- und Transformationsprozesse in Hinblick auf die Tradition, die Moderne, die Emanzipation und die Alterität in der Kollektion Ambimorphous?

⁶ Geiger Hanni: Form follows culture Entgrenzungen im Konzept- Design Hussein Chalayans; Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien, 2016, S. 24.

-B- Ambimorphous- Beschreibung der Modenschau



Abb. Nr. 8



Abb. Nr. 9

Die Modenschau der Herbst-Winter Kollektion „Ambimorphous“ des Designers Hussein Chalayan (HC) fand im Jahr 2002 in „la Cité de la musique de la Villette“ in Paris statt und wurde vom „l'Ensemble des musiques nouvelles“ musikalisch begleitet.⁷ Die Show von Ambimorphous gliederte sich in drei Teile und verlief zirkulär. Im ersten Teil steht die Verwandlung einer Tracht zu einem schwarzen Mantel im Mittelpunkt (siehe Abb. Nr. 8). Der zweite Teil der Kollektion gliedert sich in mehrere Phasen. Hussein Chalayan experimentiert dabei mit der Überlagerung

⁷ Article In: Figaro (Le) (n°Ind: 11/03/2002) Titre: Un week-end exceptionnel Auteur: D. Savidan, S.2

unterschiedlicher Formensprachen. Der dritte Teil der Modenschau spiegelt den ersten Teil wieder, verläuft jedoch umgekehrt (siehe Abb. Nr. 9).

Diese Transformationsprozesse geschehen Schritt für Schritt, indem Schichten sich überlagern und Stoffelemente ineinander übergehen. Die Kleidungsstücke, die so entstehen, stellen einen Prozess dar, der vom Designer als „Morphing“ beschrieben wird. Morphing ist eine digitale Technik, die ein erstes Bild in möglichst natürlicher und fließender Weise in ein Endbild transformiert. Es handelt sich dabei um Spezialeffekte, die eine Animation produzieren.⁸ Ambimorphous setzt sich aus zwei Wörtern zusammen: einerseits „Ambi“, vom lateinischen „ambo“, das „beide“ bzw. „zu beiden Seiten“ bedeutet.⁹ Und andererseits „Morphous“, das eine „bestimmte Form/Gestalt“ meint.¹⁰ Ambimorphous heißt somit „eine Form in zwei Richtungen einnehmen“. Dazu ein Zitat: *“The clothes will represent forms that are so-called ‘ambimorphous’: where all forms can morph in two different directions, (...)”*.¹¹ Die Vêtements der Kollektion repräsentieren sogenannte „ambimorphose“ Formen, alle Formen können sich in zwei verschiedene Richtungen verwandeln. „Ambi-Morphous“ beinhaltet eine dualistische Beziehung, die mit Hilfe der Tracht sowie dem schwarzen Mantel dargestellt wird.¹²

Die Modenschau beginnt mit dem Auftreten eines weiblichen Mannequins, ihr Aussehen lässt einen Asiatischen Hintergrund vermuten. In dieser Arbeit werden „asiatisch“, „dunkelhäutig“, „europäisch“ (wenn es sich auf das Aussehen der Models bezieht) Groß geschrieben. Dies dient als Hinweis, um die Problematik von Ethnizität, die oft damit einhergehenden Zuschreibungen, die geschichtliche Unterdrückung und die leider bis heute andauernden Ungerechtigkeiten in Hinblick auf Hautfarben anzudeuten und mitzudenken. So soll der reflektierte Zugang zu diesen Zuordnungen sichtbar gemacht werden.

Das Asiatisch aussehende Model ist in eine farbenprächtige, reich bestickte Tracht gekleidet. Zehn bis fünfzehn Minuten steht sie allein und absolut unbeweglich auf dem Laufsteg. Manche Journalisten beschreiben ihren Blick als traurig, andere als souverän.

⁸ <http://modelab.fr/hussein-chalayan-precursur/>

⁹ <https://www.wortbedeutung.info/ambi/>

¹⁰ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/morphous>

¹¹ <https://www.europeana.eu/portal/de/record/2048208/EXH616.html>

¹² Joshua Parker, Lucie Tunkrova and Mohamed Bakari (Hrsg.): *Metamorphosis and Place*; UK: Cambridge Scholars Publishing, 2009, S. 97.

Sarah Mower, Modejournalistin und Kritikerin in der amerikanischen Vogue berichtete damals, dass eine Unruhe und ein Unbehagen im Publikum zu bemerken war. Sie versucht dieses Verhalten durch Fragen zu interpretieren: „*Was this some sort of silent protest? Was that a tear trickling down the poor girl's face?*“¹³ War dieses Unbehagen eine Art von „stillem“ Protest? Floss eine Träne vom traurigen Gesicht des Models? Als das zweite Model den Laufsteg betritt, wird das Publikum still. Sie trägt ebenso eine Tracht, jedoch ist diese - aufgrund schwarzer Stoffbänder, die sie fragmentarisch überdecken - unvollständig. Dieser Prozess der Fragmentierung setzt sich vom zweiten zum dritten, und vom dritten zum vierten Model fort. Somit kommt es mit Hilfe der schwarzen Stoffelemente zu einer Transformierung der Tracht, bis letztlich die Tracht vollständig verschwindet und das fünfte Model schließlich mit einem schwarzen, schlichten Mantel erscheint. Von Mannequin zu Mannequin wird das „Zierstück“, sprich die Tracht, ein Stück mehr ausgelöscht. HC spricht in dem folgenden Zitat von einer Art „Invasion“: „*Il s'agissait aussi de l'idée d'invasion par un tissu étranger, une matière tout à fait différente qui venait recouvrir le vêtement.*“¹⁴ Hierbei lag die Idee zugrunde, dass ein fremder Stoff in das Kleidungsstück eindringt und es letztlich überdeckt.

Der zweite Teil der Modenschau ist in Phasen unterteilt. Jede zweite bis dritte Minute verändern sich Musik und Vêtements. Das Bühnenbild ist minimalistisch gehalten. In der Zeitung „Libération“ wurde die Kleidung des zweiten Teils der Kollektion als „abstrakt“ beschrieben: „*Entre ces deux tableaux, le créateur londonien fait défiler des robes abstraites (...).*“¹⁵

Hussein Chalayan entwickelt hier eine neue Formensprache, bei der die zwei Vêtements, die als besonderes Merkmal der Kollektion gelten, nur mehr subtil angedeutet werden. Im Gegensatz zum ersten Teil der Kollektion „enthüllt“ sich hier der Körper. Die Mannequins tauchen mit immer kürzeren Kleidern und asymmetrischen Dekolletés auf.

Das erste Mannequin, das den Laufsteg im letzten Teil der Kollektion betritt, ist jenes, welches bereits im ersten Teil der Modenschau mit dem schwarzen Mantel erschien. Jedoch trägt sie dieses Mal ein schwarzes kurzes und ärmelloses „Kleid“. Es sind schwarze Bänder über dem Kleid sichtbar, weitere hängen hinunter. Beim zweiten Mannequin, das den Laufsteg betritt, hängen

¹³ <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2002-ready-to-wear/chalayan>

¹⁴ Paquin Paquita et Saint André Perrin Cédric, (11/03/2002). Gaultier emballe, McQueen se déchaîne, Lutz détourne. *Libération*

¹⁵ Paquin Paquita et Saint André Perrin Cédric, (11/03/2002). Gaultier emballe, McQueen se déchaîne, Lutz détourne. *Libération*

Elemente der Tracht an Schnüren, wodurch Ärmel angedeutet werden. Von Model zu Model löst sich das schwarze „Kleid“ stetig auf, während Elemente der Tracht immer mehr zum Vorschein kommen. Diese Transformation erfolgt so lange, bis sich die schwarzen Kleidungselemente vollkommen auflösen und das Mannequin - mit vermeintlich Asiatischem Background - und einer reichbestickten Tracht als Letztes erscheint. Schließlich endet die Modenschau, wie sie startete. Die Modenschau wird in einem Kreislauf präsentiert, der bereits im Titel der Kollektion angekündigt wird: *„Ambimorphous meaning to morph in both directions.“*

Die Binarität, die sich in Ambimorphous zeigt, spiegelt sich ebenso in Chalayans Namen wider: *„Hussein Chalayan MBE (/huːˌseɪn ˈʃʌləˈdʒɑːn/; given name Hüseyn Çağlayan, Turkish: [hysejin tʃaːlaˈjan]).¹⁶ „Mit der Umformung des türkischen Namens Hüseyn Caglayan in der westliche Schreibung Hussein Chalayan wird die grenzgängerische Aktivität einer mindestens doppelten Identität bekräftigt.“¹⁷*

¹⁶ <https://queens-wardrobe.blog.hu/page/3> Jänner 2019

¹⁷ Geiger Hanni: Form follows culture Entgrenzungen im Konzept- Design Hussein Chalayans; Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien, 2016 S.28

-C- Hussein Chalayan- Werdegang

„(...) Hussein Chalayan est travaillé au corps par le glissement culturel de l’Orient à l’Occident. Il est habité au coeur par une tangente géographique. (...) Un schisme fondateur qui inscrit son histoire personnelle dans un étirement géopolitique et une curiosité devenue emblématique.“¹⁸

In wenigen Sätzen bringt die französische Schriftstellerin A. Villette die Biographie von Hussein Chalayan in einer poetischen Weise zur Sprache. Übersetzt bedeutet dies:

„Hussein Chalayan ist beseelt von Einflüssen orientalischer Kultur auf die westliche Welt. Sein Herz ist erfüllt mit einer geographischen Tangente. Ein fundamentales Schisma, das seine persönliche Geschichte kraft eines geopolitischen Rahmens und einer symbolisch gewordenen Kuriosität prägt.“

Der türkisch-zypriotische Londoner ist einer der innovativsten, experimentellsten und hochgradig konzeptuell arbeitenden Modedesigner der Gegenwart.¹⁹ Seine Arbeit kann man als vielschichtig und multidisziplinär beschreiben. Er behandelt wichtige gesellschaftspolitische und soziokulturelle Themen.

Hussein Chalayan kam 1970 im türkischen Teil von Nikosia, der Hauptstadt der Insel Zypern, zur Welt. In dieser Zeit war die politische Situation Zyperns sehr instabil. Hussein Chalayan wurde maßgeblich vom Kriegsalltag geprägt, in dem er aufwuchs. Die Grenze, die die Stadt Nikosia in einen türkischen und griechischen Teil trennte, faszinierte ihn. Bereits in sehr jungen Jahren fragte er sich, was wohl hinter dieser Grenze liegen könnte. Diese Tatsache weckte schon damals die Neugierde und den forschenden Blick, mit welchem er die Welt bis heute untersucht. Grenzen sind Orte der Trennung, aber auch der Bindung. Hussein Chalayan erlebte dies auf unterschiedlichen Ebenen: geografisch, kulturell und emotional. Ereignisse, wie die Instabilität in Zypern oder die Trennung seiner Eltern, führten zu wiederkehrenden Trennungen und zu einem häufigen Wohnortwechsel zwischen Zypern und England.²⁰ Bereits in seiner Kindheit bis hin zu seinem Studienbeginn bewegte sich Hussein Chalayan somit zwischen unterschiedlichen Kulturkreisen, die wiederum auf verschiedenen kulturellen Kontexten beruhen. Grenzen zu überschreiten war für Hussein Chalayan mit vielfältigen Erfahrungen verbunden, die sich auf seine

¹⁸ Article In: Citizen K International (24/01/2002) Titre: Hussein Chalayan Auteurs: A. Villette p176

¹⁹ Herzog Sandra: Muster-Mal: Dekonstruktion ästhetischer Muster-Bilder am Beispiel Hussein Chalayans; Wien, 2011

²⁰ Geiger Hanni: Form follows culture Entgrenzungen im Konzept- Design Hussein Chalayans; Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien, 2016

Identitätsbildung auswirkten. Dies beschreibt die Autorin Hanni Geiger in einer ähnlichen Weise wie Amartya Sen, die Identität als plurales Wesen²¹ auffasst:

„(...) die grundsätzliche Faszination für Grenzen als Orte permanenten Austausches müssen ein Selbstbild geformt haben, das als „plurale tantum“ zu verstehen ist und andere Identitäten voraussetzt: „Ohne Vielheit keine Einheit, ohne Andersart keine Eigenart (...).“²²

Hussein Chalayan studierte an der „Saint Martin's School of Art“ in London ab dem Jahr 1989. Seine Abschlusskollektion „The Tangent Flows“ wurde 1993 mit großem Erfolg rezipiert. Chalayan sagte in einem Interview für die Modezeitschrift „Crash“, dass er in England aufgewachsen wäre und bis heute in London lebe und arbeitete, sich in seinem Geist jedoch als Türke fühle, genauer gesagt als zypriotischer Türke: *„J'ai été élevé en Angleterre où j'ai grandi, je suis toujours basé à Londres pour le travail mais dans l'esprit je ne me sens pas anglais mais vraiment turc, turc chypriote exactement (...)“²³* Das Oszillieren zwischen dem eigenen kulturellen Erbe, der Tradition und einer Moderne, die sich ständig verändert, spiegelt sich in seiner Arbeit wieder. Die Arbeit mit Kleidung gibt Hussein Chalayan die Möglichkeit, eine Sprache zu entwickeln. Er ist Kleidermacher, und seine Kleidungsstücke erzählt Geschichten.²⁴ Jedoch würde er seine Arbeit nicht als Mode bezeichnen, er „designet“ Ideen, ganz im Sinne eines Konzeptkünstlers. Seine Mode, sowie seine Präsentationen, haben sowohl einen symbolischen als auch einen intellektuellen Anspruch.²⁵ Hussein Chalayan folgt nicht den Modetrends und interessiert sich nicht für Selbstdarstellung. Er ist ein „Créateur“, der keinen Normen folgt, er erfindet eine experimentelle sowie engagierte Mode.²⁶

In seinen Arbeiten beschäftigt er sich - unter anderem - mit Themen aus den Bereichen der Anthropologie, Philosophie, Architektur und mit neuen Technologien. Indem er verschiedene Disziplinen verbindet und multidisziplinär arbeitet, überschreitet Hussein Chalayan Grenzen und eröffnet neue Horizonte. Jede Kollektion reflektiert er intensiv, er setzt sich dabei mit einem Thema auseinander und möchte über Kleidung neue Ideen hervorbringen. Sowohl der

²¹ <http://frkholmberg.com/archives/149>

²² Geiger Hanni: Form follows culture Entgrenzungen im Konzept- Design Hussein Chalayans; Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien, 2016, S. 26.

²³ Anonym, (01/07/2002). Citizen Chalayan. *Crash*

²⁴ Boulay Anne, (02/07/2002). La tête et l'aiguille. *Libération*

²⁵ Loschek Ingrid: Reclams Mode- und Kostümllexikon; Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart, 1987, 2011

²⁶ Anonym, (01/07/2002). Citizen Chalayan. *Crash*

Designprozess, als auch der ästhetische Aspekt sind ihm wichtig. Unter seiner Ästhetik ist eine unsichtbare Sprache, das ist sicherlich mit ein Grund, der seinen Erfolg ausmacht.²⁷

Hussein Chalayans Arbeit ist vielschichtig, sowohl in der Wahl der Themen, als auch der Materialien. Der Körper steht im Zentrum seiner Beschäftigung und wird - je nach Thema - in unterschiedlichen Kontext gebracht.²⁸ Hussein Chalayan setzt sich hauptsächlich mit Fragen der kulturellen Identität, der Migration, des Exils, der Entwurzelung und Entgrenzung auseinander. Diese Themen kehren immer wieder und meistens finden sich formale Elemente einer Kollektion in weiteren Kollektionen wieder. Es zieht sich ein „durchsichtiger Faden“ durch seine Arbeit.

²⁷ Anonym, (01/07/2002). Citizen Chalayan. *Crash*

²⁸ Article In Libération (n° Ind 02/07/2002) Titre: La tête et l'aiguille Auteur: Anne Boulay

-D- Ursprung und Analyse der Tracht der Kollektion Ambimorphous

1. Pomaken- Eine ethnische Minderheitsgruppe



Abb. Nr. 10

Im Kontext von Ambimorphous ist es unumgänglich, sich mit den ethnischen und historischen Hintergründen der Pomaken und ihrer Tracht auseinanderzusetzen. Die Pomaken sind eine Minderheitengruppe von Muslimen aus den Balkanländern.²⁹

Die Ethnologinnen Fatma Nur Başaran & Banu Tipigil Gürcüm berichten, dass diese ethnische Volksgruppe hauptsächlich in Thrakien lebt. Thrakien ist ein Gebiet, das auf Teilbereiche Griechenlands, der Türkei und Bulgariens aufgeteilt ist (siehe Abb. Nr. 10). Gemäß den Ethnologinnen sind die Pomaken, jedoch in geringerer Anzahl, in Bulgarien angesiedelt. Diese ethnische Volksgruppe erlebte zahlreiche Migrationen im Laufe der Geschichte. Ihre Anwesenheit in den verschiedenen Städten und Gebieten der Türkei (Çanakkale, Edirne, Eskişehir, Ehir, Bursa, und Balıkesir...) erklärt sich zum Beispiel mit dem osmanisch-russischen Krieg (1877-78). In den 1950er Jahren emigrierten außerdem zahlreiche Pomaken aus Bulgarien in die Türkei.³⁰

Die zwei Ethnologinnen berichten des Weiteren, dass Pomaken eine eigene slawische Sprache haben. Diese heißt Pomakika, die aber von den meisten Sprachwissenschaftlern „Pomak“ genannt

²⁹ Başaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil: A Reflection on Pomak Culture in Modern-day Turkey: Traditional Female Clothing and the Bride's Wedding Outfit'; *Folklore*, 118:2, 2007

³⁰ Başaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil, (2007) 'A Reflection on Pomak Culture in Modern-day Turkey: Traditional Female Clothing and the Bride's Wedding Outfit', *Folklore*, 118:2, 217 - 228

wird. Sie gehört zu der südlichen slawischen Sprachgruppe, die im südlichen Balkan gesprochen wird. Diese wird weder geschrieben, noch in der Schule unterrichtet, daher spricht die Mehrheit der Pomaken ebenso fließend türkisch und/oder griechisch.³¹

Die Geschichte der Herkunft der Pomaken ist bis heute unklar, da weitere Quellen besagen, dass Pomaken aus Bulgarien, Griechenland, Türkei sowie der Republik Makedonien stammen.³² Ulrich Büchsenschütz schrieb eine wissenschaftliche Arbeit mit dem Titel „Minderheitenpolitik in Bulgarien“ und bezog sich hier unter anderem auf die Pomaken: *„Die Pomaken sind eine der Bevölkerungsgruppen in Südosteuropa, die einen Teil des historischen Erbes des Osmanischen Reiches darstellen. Sie sind - aller Wahrscheinlichkeit nach - die Nachfahren derjenigen Bevölkerung der südlichen Balkanhalbinsel, die im Verlauf der jahrhundertelangen osmanischen Herrschaft aus verschiedenen Gründen zum islamischen Glauben übergetreten ist, aber heute einen bulgarischen Dialekt spricht und Teile ihrer ursprünglichen Kultur beibehalten hat.“*³³

Der Name dieser Minderheitengruppe veränderte sich über die Zeit und unterschied sich damals von Land zu Land. Das Wort „Pomak“ tauchte erst im 19. Jahrhundert in osmanischen Quellen auf.³⁴ In seinem Buch „Gebirgsgesellschaften auf dem Balkan“ schrieb Ulf Brunnbauer: *„Die Etymologie des Wortes „Pomak“ wurde unterschiedlich erklärt. Die populärsten Varianten waren und sind: von bulg. „pomAC(accent)en“ (gequält), „pomohamedanci“ („Mohammedanisierte“) oder „pomagaC“ („Helfer“- gemeint ist Kollaborateur der Osmanen).“*³⁵

Der Name der Pomaken hat verschiedene negative Konnotationen. Daraus wird ersichtlich, dass ihre ethnische Herkunft bestritten ist und zu Kontroversen führte. Dies zeigt sich insbesondere in Aussagen griechischer, türkischer und bulgarischer HistorikerInnen, die behaupten, dass Pomaken aus jeweils ihren Ländern stammen bzw. ihrer jeweiligen ethnischen Gruppen angehören.³⁶

³¹ Başaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil , (2007) , S.217.

³² <https://epub.ub.uni-muenchen.de/554/1/buechsenschuetz-minderheiten.pdf>

³³ <https://epub.ub.uni-muenchen.de/554/1/buechsenschuetz-minderheiten.pdf>

³⁴ p70 <https://epub.ub.uni-muenchen.de/554/1/buechsenschuetz-minderheiten.pdf>

³⁵ Ulf Brunnbauer Gebirgsgesellschaften auf dem Balkan, 2004 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. und Co. KG, Wien-Köln-Weimar, S.88

³⁶ Başaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil , (2007) ‚A Reflection on Pomak Culture in Modern-day Turkey: Traditional Female Clothing and the Bride's Wedding Outfit‘, Folklore, 118:2, 217 - 228

Wie würde sich diese ethnische Gruppe selbst identifizieren?

Die zwei Ethnologinnen Fatma Nur Bařaran und Banu Tipigil Gürcüm führten eine Studie über eine Pomak-Gemeinschaft des östlichen Thrakiens durch. Gemäß den Wissenschaftlerinnen sehen sich die Pomaken nicht als Bulgaren. Diese hatten in den Jahren 1878, 1918 bzw. 1946 versucht die Pomaken zu unterwerfen, worauf jedoch letztere mehrmals Widerstand leisteten. Sie behaupten ebenso, dass sie sich nicht als Griechen sehen würden, da sie nie eine hellenistische und christliche Gesinnung hatten. Meistens beschreiben sie sich als muslimische Türken, die ursprünglich im osmanischen Reich auf dem Südbalkan beheimatet waren.³⁷ In der Türkei lebende Pomaken sowie ein Großteil der muslimischen Minderheit, die in Griechenland (West-Thrakien) lebt, sehen sich zumeist als Türken. Viele Traditionen der Türken sind auch bei den Pomaken wieder zu finden, wie zum Beispiel Geburtszeremonien, Schutz vor „evil eye“ usw.

Bis heute zelebriert diese Minderheitengruppe ihre Traditionen in ihrer Gemeinschaft. Traditionelle Zeremonien verstärken ihr Zugehörigkeitsgefühl, sowie ihre ethnische Identität. Dadurch werden Kulturerbe sowie wichtige kulturelle Werte in ihrer Gemeinschaft tiefer verwurzelt. Pomaken verfügen über das Wissen verschiedener Kunsthandwerke, die von Generation zu Generation weitergegeben werden. Das Kunsthandwerk spielt eine große Rolle bei Hochzeitszeremonien. Diese sind wiederum sehr wichtig, denn sie festigen so auch das traditionelle Kunsthandwerk und ebenso den Gemeinschaftssinn für Religion. Sie bieten außerdem die Möglichkeit die persönliche Identität durch, insbesondere traditionelle Musik und überliefertem Tanz, auszudrücken.³⁸

³⁷ Bařaran, Fatma Nur and Gürcüm Banu Hatice: Pomak Weaving Tradition, a Brief History; Folk life: journal of ethnological studies, Vol. 48 No.2, 2010, 112-26

³⁸ Bařaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil , (2007) ‚A Reflection on Pomak Culture in Modern-day Turkey: Traditional Female Clothing and the Bride's Wedding Outfit', Folklore, 118:2, 217 - 228

2. Analyse und Beschreibung der Tracht der Pomaken



Abb. Nr. 11

In der internationalen Zeitschrift „Folklore“ werden Artikel über volkskundliche Themen veröffentlicht. Fatma Nur Başaran & Banu Tipigil Gürcüm schrieben einen Beitrag mit dem Titel „A Reflexion on Pomak Culture in Modern-day Turkey: Traditional Female Clothing and the Bride’s Wedding Outfit“ in dem „Folklore, Volume 118, Number 1“ von April 2007. Sie berichteten über ihre Forschung, die sie über eine Pomaken-Gemeinschaft der Provinz Çanakkale in der Region Marmara der Türkei durchgeführt haben.³⁹ Im Fokus ihrer Forschung lagen die Hochzeitszeremonien der Pomaken und in diesem Zusammenhang die traditionelle Kleidung und hier insbesondere die Hochzeitskleidung der Pomak-Frauen (siehe Abb. Nr. 11). Diese ist ein spezielles Merkmal dieser Minderheitengruppe. Die Traditionen der Pomak bestehen in einigen Bergdörfern fort, daher führten sie ihre Feldforschung in Elmall, Işıkeli, Kaynarca, Ilıcabaşı, Yolindi,

³⁹ Başaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil , (2007) S, 217 - 228



Abb. Nr. 12, 13 & 14

Arabaalan und Camalian durch, sieben Bergdörfer, die sich in der Nähe der Stadt Biga befinden (siehe Abb. Nr. 12, 13 & 14).⁴⁰

Die Hochzeitskleidung wurde von den beiden Ethnologinnen genau analysiert und das Ergebnis im Artikel zusammengefasst. Um diese Hochzeitszeremonien zu untersuchen, wurden Fragebögen an ehemündige junge Frauen (meistens 17 Jahre alt) und auch an ältere, bereits verheiratete Frauen ausgeteilt. Letztere hatten besonders viel Erfahrung und Wissen rund um die Hochzeitstraditionen. Die Intention der Ethnologinnen war es, durch die Befragung von älteren und jüngeren Frauen, den Wandel der Überlieferung sichtbar zu machen.⁴¹

⁴⁰ Başaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil, (2007) 'A Reflection on Pomak Culture in Modern-day Turkey: Traditional Female Clothing and the Bride's Wedding Outfit', *Folklore*, 118:2, 217 - 228

⁴¹ Başaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil, (2007), 217 - 228

Die Pomaken sind stolz auf ihre reiche Kulturgeschichte, und obwohl sich nicht alle traditionell kleiden, wählen viele von ihnen individuelle Merkmale, die ihrer Meinung nach die bestehenden Traditionen am besten symbolisieren und erhalten.⁴²

Die nachstehende Beschreibung der Kleidung der Pomaken habe ich diesem Artikel entnommen. Die Pomaken haben zwei Kategorien traditioneller Kleidung: Eine Alltagskleidung, sowie eine Festtracht. Kleidung, Kopfbedeckung, Schmuck sowie Stickereien haben meistens eine Bedeutung. Die gesellschaftliche Stellung bzw. Position der einzelnen Pomaken wird durch die Kopfbedeckung und den Kopfschmuck ausgedrückt. Auch der Beziehungsstatus und vorhandene oder nicht vorhandene Kinder werden anhand dieser Kleidungsstücke sichtbar gemacht. Ebenso haben die Stickereien der männlichen und weiblichen Kleidung sowie der Schmuck, der getragen wird, Bedeutung. Sie vermitteln die ökonomischen Unterschiede und dienen der lokalen Zuordnung der Person. Veränderungen der persönlichen Lebenssituation (z.B Heirat) sowie des sozialen Status werden anhand von Änderungen in Stil und Verzierung der Tracht sichtbar gemacht.⁴³

Nachdem Pomak-Frauen geheiratet haben, tragen sie eine Tracht, die vereinfacht und wesentlich weniger verziert ist als zuvor. Sie setzt sich aus verschiedenen Teilen zusammen. Als Kopfbedeckung wird ein kegelstumpfförmiger Hut getragen, türkisch „Fes“ genannt. Dieser ist nicht verziert jedoch wird ein großes Kopftuch darübergelegt und fixiert. Als Kleidung tragen sie ein gewöhnliches Kleid mit einer traditionellen Schürze.⁴⁴

Die traditionelle Alltagstracht eines jungen Mädchens ist im Gegensatz dazu reichhaltig verziert und setzt sich aus mehreren übereinander getragenen Kleidungsstücken zusammen. Dazu gehört ein langer Rock „Riza“ oder ein Kleid „Entari“, eine dreieckige Schärpe „Sash“ die darüber getragen wird, eine taillenlange Jacke „Cepken“ oder ebenso „Salta“ genannt, Überärmel „Rakave“, ein Gürtel „Upasalka“, der mit Perlen verziert ist sowie der „Fes“, der reichhaltig verziert ist.⁴⁵ Eine genaue Beschreibung der einzelnen Kleidungsstücke sowie ein Glossar folgt nachstehend (siehe Abb. Nr. 15, 16 & 17).

⁴² Başaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil , (2007), 217 - 228

⁴³ Başaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil , (2007) ‚A Reflection on Pomak Culture in Modern-day Turkey: Traditional Female Clothing and the Bride's Wedding Outfit‘, Folklore, 118+ 224

⁴⁴ Başaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil , (2007) ‚A Reflection on Pomak Culture in Modern-day Turkey: Traditional Female Clothing and the Bride's Wedding Outfit‘, Folklore, 118:2, 217 - 228

⁴⁵ Başaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil , (2007)

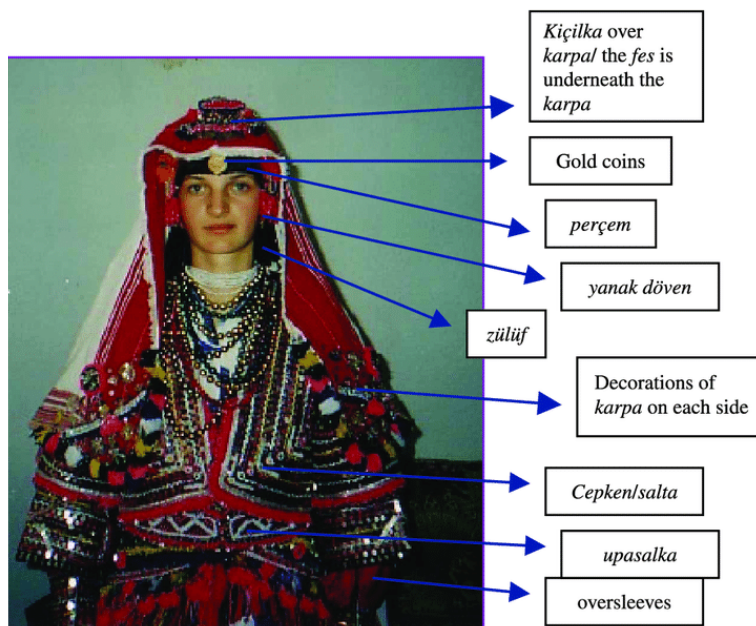


Abb. Nr. 15

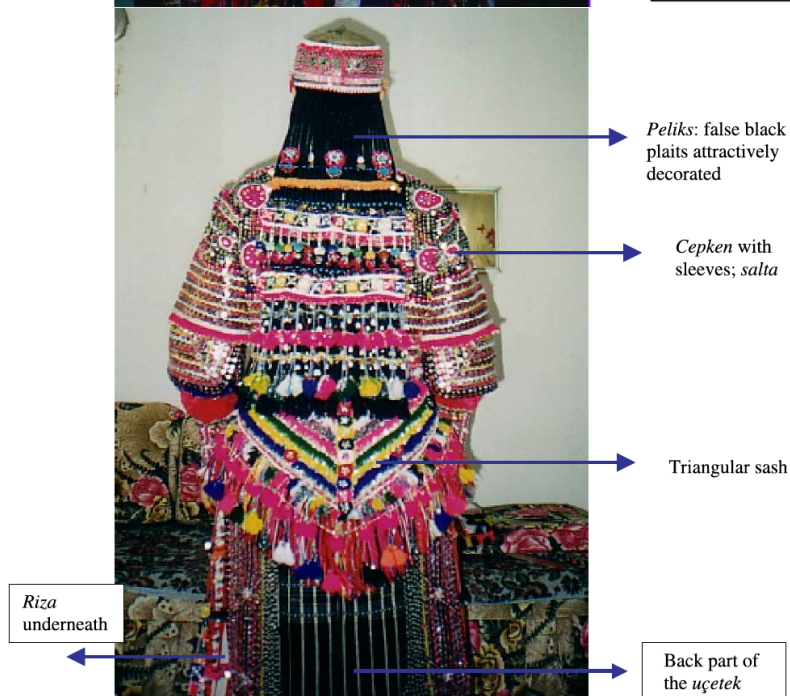


Abb. Nr. 16

Glossary

- Aba* (Turkish): coarse black woollen fabric.
Baklava (Turkish): rhombus-shaped.
Cepken (Turkish): waistcoat, vest.
Entari (Turkish): dress made from three pieces of fabric.
Fes (Turkish): cap, hat.
Fita (Pomak): apron.
Karpa (Pomak): large white kerchief woven on handlooms in two sections with red borders on three sides. Worn on the head.
Kiçilka (Pomak): beaded and embroidered ornament on the top of the kerchief.
Kolluk (Turkish): oversleeves.
Kulufe (Pomak): ornaments tied to the fes.
Mendil (Turkish): apron.
Oya (Turkish): ornaments made of yarn and metallic sequins.
Pelik (Turkish): decorated false hair plaits which are fastened onto the back of the fes.
Perçem (Turkish): fringe of hair on forehead.
Rakave (Pomak): oversleeves.
Riza (Pomak): skirt.
Salta (Turkish): waistcoat or short jacket with short sleeves.
Tepelik (Turkish): the metal crown (usually silver) of the fes.
Uçetek (Turkish): dress made from three pieces of fabric.
Upasalka (Pomak): decorated belt.
Yanak döven (Turkish): ornaments tied to the fes.
Zülüf (Turkish): hair locks on either side of the face.

Abb. Nr. 17

Für die Herstellung der traditionellen Tracht werden Stoffe aus natürlichen Fasern gewebt. Diese werden von den verheirateten Pomak-Frauen angefertigt. Es ist eine Tradition, dass unverheiratete Mädchen im Alter von vierzehn bis fünfzehn Jahren ihre traditionelle Tracht selbst händisch oder maschinell besticken und verzieren. Die so fertiggestellte Kleidung ist ein öffentlicher Ausdruck ihrer künstlerischen Fähigkeiten. Es ist ein langer Prozess, denn allein die Verzierungen und das Besticken der verschiedenen Kleidungsstücke werden sechs bis zwölf Monate Zeit in Anspruch nehmen, wobei der Zeitaufwand für Zuschnitt und Nähen der Kleidungsstücke hier noch gar nicht mit eingerechnet wurde. Diese Tracht wird bei besonderen Anlässen wie Hochzeiten, traditionellen Zeremonien und möglicherweise bei der eigenen Hochzeit getragen. Die gesamte Tracht besteht aus zwölf Teilen inklusive Schuhe, Socken, Haube, Schürze, Kleid und Kopftuch. Diese Teile werden übereinander getragen. Die untere Schicht kann sich aus verschiedenen Kleidungsstücken zusammensetzen: ein eng anliegendes Mieder in Kombination mit einem Rock, eventuell auch ein ärmelloses Kleid, das mit einer Baumwollbluse getragen wird, aber auch hochgeschlossen und langärmelig sein kann (siehe Abb. Nr. 18).⁴⁶



Abb. Nr. 18

⁴⁶ Bařaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil , (2007)

- Der Rock, „Riza“ auf pomak, wird aus einem rot und weiß gestreiften Baumwollstoff genäht. Sowohl der Saum als auch die Seitennähte des Rockes werden reich bestickt (siehe Abb. Nr. 19, 20 & 21). Als Alternative zum Rock kann auch ein Kleid mit langen Ärmeln getragen werden. Dieses Kleid wird am Ausschnitt und an den Ärmelaufschlägen verziert (siehe Abb. Nr. 19).



Abb. Nr. 19



Abb. Nr. 20



Abb. Nr. 21

- „Entari“, „Üçetek“ auf türkisch, ist ein Kleid, das aus einem handgewebten Wollstoff mit vertikalen Streifen genäht ist. Es besteht aus drei Schnittteilen (einer hinten und zwei vorne), daher wird es „Üçetek“ genannt, was „drei Röcke“ bedeutet. Die hinteren und vorderen Schnittteile, die Seitennähte (Schlitze) sowie der Ausschnitt werden an den Säumen mit bunten Perlen sowie metallenen Pailletten (metallic sequins) bestickt. Diese bilden die Form eines „U“ (siehe Abb. Nr. 22 & 23). Der „Entari“/„Üçetek“ wird über den Rock „Riza“ getragen und ist kürzer als dieser, damit die Stickereien sowie Verzierungen sichtbar bleiben. Der Rock „Riza“ und seine Verzierungen kommen ebenso durch die zwei Seitenschlitze des „Entaris“ gut zum Vorschein.



Abb. Nr. 22



Abb. Nr. 23

- Die „Überärmel“, „Rakave“ auf pomak, werden über die Ärmel vom „Riza“ getragen und bestehen aus pinkem Kordsamt oder aus Futterstoff. Sie haben die Länge der Unterarme und werden mit Gummibändern an den Handgelenken und Ellbogen fixiert. Die Manschetten werden mit bunten Perlen und Metallpailletten verziert (siehe Abb. Nr. 24 & 25).



Abb. Nr. 24



Abb. Nr. 25

- Eine Schürze, „Mendil“ auf türkisch und „Fita“ auf pomak, wird über das „Entari“ (siehe Abb. Nr. 22) getragen. Sie wird meist aus einem Wollstoff mit rot-schwarz-grün kariertem, eingewebtem Muster gefertigt und hat meistens einen gelben Streifen an beiden Seitenrändern (siehe Abb. Nr. 26). Wird die Schürze nicht im Alltag getragen, so wird der Saum mit einem Band von baumelnden Zierden, „Oya“, verziert. Der restliche Teil der Schürze ist schlichter gehalten und wird mittels einer schmalen Borte hinten gebunden. Die Schürze ist wegen ihrer Funktionalität der im Alltag gebräuchlichste Teil der Tracht.



Abb. Nr. 26

- Ein dreieckiges Hüfttuch „Sash“ wird über der Schürze „Mendil“ (siehe Abb. Nr. 26) getragen und hinten gebunden. Der Saum des „Sash“ ist mit bunten wollenen Fransen sowie mit baumelnden Quasten verziert, während ihn zugleich mehrere Reihen von bunten Perlen und Metallpailletten umrahmen (siehe Abb. Nr. 27 & 28). Eine Stelle nahe der Taille bleibt unverziert, um das Verknoten des „Sash“ zu erleichtern und um an der Taille nicht aufzutragen. Die unverzierten Stellen sind aufgrund der Länge des „Peliks“ (siehe Abb. Nr. 16) nicht sichtbar.



Abb. Nr. 27



Abb. Nr. 28

- „Upasalka“ auf pomak, ist ein Gürtel, der über das „Sash“ getragen wird und vollkommen mit Perlen und Metallpailletten bedeckt ist. Meist ist der Untergrund des Gürtels mit weißen Perlen verziert, worauf dreieckige Motive mit bunten Perlen gestickt werden. Der bestickte Teil ist von einem mit Metallpailletten verzierten Band umrandet und der Gürtel mit baumelnden Zierden, „Oya“ an allen Seiten eingefasst. Die „Oya“ werden aus pinken Garnen und Metallpailletten hergestellt (siehe Abb. Nr. 15).
- Die Jacke, „Cepken“ oder „Salta“ auf türkisch, wird aus einem rauen, schwarzen Wollstoff, „Aba“ auf türkisch, gemacht. Laut den Forscherinnen Fatma Nur Başaran und Banu Tipigil Gürcüm ist es das schönste und wichtigste Kleidungsstück der Tracht (siehe Abb. Nr. 29 & 30). Die Jacke ist kurz, nicht ganz taillenlang, die Ärmel knapp über dem Ellbogen. Somit gehen die Verzierungen des „Entari“, dass unter der Jacke getragen wird, nicht unter. Die Vorderteile der Jacke und deren Ärmel sind reichhaltig verziert. Die Verzierungen bestehen aus Pailletten, die in parallelen Linien angebracht werden sowie aus verschiedenen ornamentgeschmückten Borten. Auf Brust und Nacken sind Blumenmuster und auf Rückenteil bzw. Ärmeln sind Sonnenmuster erkennbar. Diese werden mit bunten Garnen bestickt. Auf Saum und Manschetten des „Jelek“ baumeln meistens auffällige Zierden (Schmuck), die aus pinken Garnen sowie metallenen Pailletten hergestellt werden. Sie werden „Oya“ genannt und sind eine autochthone anatolische Art von Nadelarbeit. Diese sind jedoch nicht auf den unten stehenden Abbildungen zu sehen.



Abb. Nr. 29

Abb. Nr. 30

- Socken gehören auch zum Hochzeitsoutfit. Sie wurden früher aus handgesponnener, gefärbter Wolle gestrickt. Heute werden bunte, synthetische Strickgarne auf dem Markt gekauft. Die gestrickten Socken haben einen pinken und rotfarbigen Hintergrund, während Schuhsolen und Fersen schwarz sind. Ein Rautenmuster „Baklava“ in gelber, dunkelblauer, grüner und weißer Farbe ist eingestrickt (siehe Abb. Nr. 31). Diese Socken werden auch von verheirateten Pomak-Frauen getragen.



Abb. Nr. 31

- „Fes“ ist ein kegelstumpfförmiger Hut, an welchem verschiedene Elemente angebunden werden. Der obere, metallene Teil wird auf türkisch „Tepelik“ genannt und wurde früher aus Silber gefertigt (siehe Abb. Nr. 32 & 33). Eine alte Tradition wollte, dass der „potenzielle“ Bräutigam den Eltern der zukünftigen Braut einen silbernen „Tepelik“ überreichte. Damit erhielt er die Erlaubnis sie zu heiraten. Oft akzeptieren Familien heutzutage einen „Tepelik“ aus Aluminium, da sich nicht alle Menschen einen silbernen leisten können. Auf den „Tepelik“ werden vom Bräutigam oder dessen Familie geometrische Motive mit Hilfe eines Messers eingraviert und bunte Garne, Perlen und Pailletten daran befestigt. Der restliche Teil des „Fes“ besteht aus einer weißen und pinken „Maschenware“, die bestickt ist und an welcher zwölf goldenen Münzen (zwei große in der Mitte und zehn kleine, jeweils fünf pro Seite) im Stirnbereich angebunden werden. „Kulufe“ auf pomak oder „Yanak döven“ auf türkisch sind Zierden, die an beiden Seiten des Fes befestigt werden (siehe Abb. Nr. 34 & 35). Verheiratete Frauen tragen den Fes ohne Verzierungen.



Abb. Nr. 32



Abb. Nr. 33



Abb. Nr. 34



Abb. Nr. 35

- „Peliks“ sind kleine Zöpfe, die aus dünnen schwarzen und synthetischen Fäden gemacht sind. Sie werden an der Rückseite des „Fes“ fixiert und hängen bis zur Taille hinab. Pomak-Frauen haben meist schwarzes Haar und wollen mit den „Peliks“ den Eindruck erwecken, dass diese ihre echten langen und schwarzen Haare sind. Pomak-Mädchen können sich Zierden (Quasten, Perlen und Pailletten) aussuchen, die an den „Peliks“ befestigt werden (siehe Abb. Nr. 36).



Abb. Nr. 36

- Ein breites Kopftuch, „Karpa“ auf pomak, ist das letzte Element der Kopfbedeckung. Es wird über den „Fes“ getragen und sorgfältig mit einer großen Nadel aufgesteckt. Es ist ein weißes, auf einem Handwebstuhl gewebtes Tuch, das aus zwei Teilen besteht. Diese werden zusammengenäht und besitzen rote Ränder an drei Seiten (siehe Abb. Nr. 38). Nur bei den „Karpas“, die von jungen unverheirateten Pomak-Frauen getragen werden, sind die Ecken des „Kopftuches“ verziert. Es werden Motive mittels Perlen, Metallpailletten, bunten Fäden und Borten gestickt sowie viele Quasten angenäht (siehe Abb. Nr. 37 & 38). Wenn die Tracht im Alltag getragen wird, sieht das Kopftuch gewöhnlich aus und hat keine Verzierungen an den Ecken.



Abb. Nr. 37



Abb. Nr. 38

- „Kıçılka“ auf pomak ist ein „Metallschmuck“, der auf das Kopftuch „Karpa“ gesteckt wird. Dieser ist mit Perlen, Pailletten sowie kleinen bunten Bommeln und Glocken verziert (siehe Abb. Nr. 39). Die Jungfräulichkeit der unverheirateten Pomak-Frauen und die der Bräute wird damit versinnbildlicht. Das „Kıçılka“ wird vor der Hochzeitszeremonie getragen.

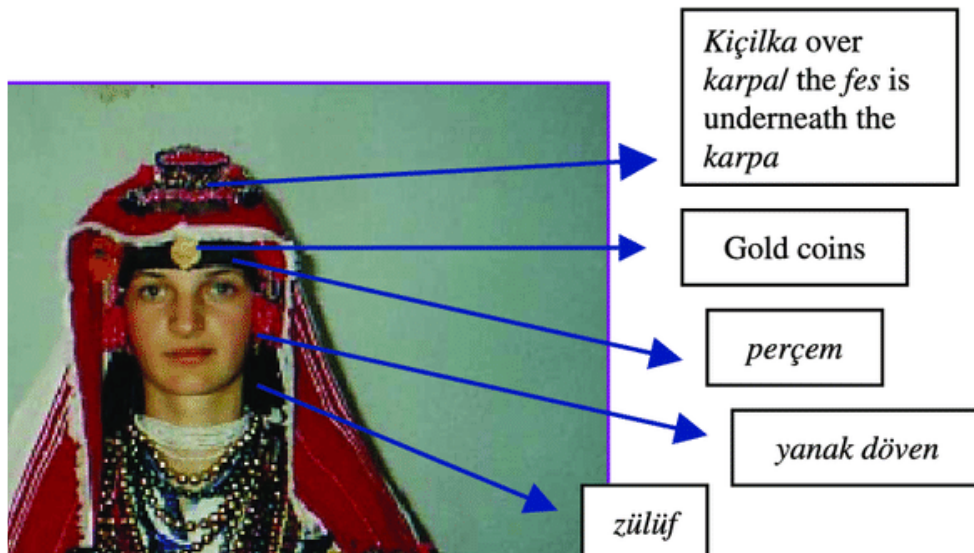


Abb. Nr. 39

- „Perçem„ bedeutet Stirnfranse und ist ein besonderes Merkmal der Pomak-Frauen. Sie wird von verheirateten und unverheirateten Frauen getragen und soll die Haube „Fes“, zur Geltung bringen (siehe Abb. Nr. 39 oben).
- „Zülüf“ auf türkisch sind Haarsträhnen, die auf etwas länger als Kinnhöhe abgeschnitten werden, wenn die Mädchen heiraten (siehe Abb. Nr. 39). Bei den Pomaken, sowie bei Frauen anderer ethnischen Gemeinschaften in Anatolien, wird diese Frisur „Zülüf“ nach der Hochzeit weiterhin in dieser Weise getragen. Über dem echten Haar wird der mit „Peliks“ verzierte „Fes“ getragen (siehe Abb. Nr. 36). An den Verzierungen der Kopfbedeckung („Yanak döven“, „Kıçılka“ und „Peliks“) sowie an der Frisur („Perçem“ und „Zülüf“) ist sichtbar, ob eine Frau ledig oder verheiratet ist.

- **Perlenketten** gehören auch zu dieser Tracht. Sie haben verschiedene Längen und setzen sich aus unterschiedlichen Perlen zusammen. Der Halsreif besteht aus zahlreichen Einzelketten, die aus kleinen weißen Perlen gemacht sind. Die weiteren Ketten werden bis zum Halsausschnitt getragen. Diese bestehen aus Perlen beiger, brauner, grauer und schwarzer Farbe. Außerdem haben sie einen Glanz und sind größer als die Perlen, die für den Halsreif verwendet werden (siehe Abb. Nr. 40). Diese Halsketten werden von jungen Mädchen gestaltet, dennoch tragen sie nur eine ganz einfache Halskette, während verheiratete Frauen eine oder mehrere Reihen von Gold- oder Perlenketten tragen. Die Anzahl der Reihen ist vom Lebensstandard der Familie abhängig. Der Reichtum wird sowohl anhand der Perlenketten als auch der Verzierungen der traditionellen Stoffe ausgedrückt. Auch Ohringe sowie Armbänder, die an beiden Armen getragen werden, gehören zum Schmuck der Pomak-Frauen. Diese bestehen aus goldenen oder bunten Perlen und werden von den zukünftigen jungen Bräuten selbst hergestellt.



Abb. Nr. 40

3. Eine dekonstruktivistische Formensprache

Hussein Chalayans Arbeiten leben von der Dekonstruktion. Auflösungsprozesse ziehen sich durch seine Kollektionen. Die zweite Haut, die Hülle um den Körper - seien es Stoffe oder sonstige Materialien - lösen sich auf, transformieren sich und lassen dabei etwas Neues entstehen. Hussein Chalayan bewegt sich an der Grenze zwischen Kunst und Mode. Er entwickelt Prêt à Porter Kollektionen, die zugleich gesellschaftspolitische Themen behandeln. Diese Themen werden insbesondere durch seine Modenschauen sichtbar. Seine dekonstruktivistische Formensprache kommt von der Kunstströmung des Dekonstruktivismus. Der Ursprung des „Dekonstruktivismus“ ist eine philosophisch-literarische Strömung: „la déconstruction“, die in den 1960er Jahren von dem französischen Philosophen Jacques Derrida, entwickelt wurde.⁴⁷

Mit dem Zitat „In philosophy, deconstruction reveals the instability of meaning of words and phrases“⁴⁸ wird ersichtlich, dass „etablierte Formen“ durch die Dekonstruktion hinterfragt werden. Die Dekonstruktion offenbart, dass die Bedeutung von einem Wort oder Satz unstetig ist. Im weitesten Sinn stehen: „etablierten Formen“ für Konventionen und Grenzen. Sie werden ebenso dekonstruiert, aufgelöst.⁴⁹ Der Philosoph Derrida möchte mit dieser neuen Strömung der universalen Wahrheit widersprechen, sie hinterfragen und ins Schwanken bringen. Mit dem Ansatz der „Dekonstruktion“ hat er viele Künstler aus diversen Richtungen, unter anderem der Architektur sowie der Mode, inspiriert. Sie nannten diese Bewegung „Déconstructivisme“/ „Dekonstruktivismus“, jedoch nahmen sie immer Bezug auf Derrida.⁵⁰ Es war Anfang der achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts, dass diese Bewegung seinen Platz in der Architektur und schließlich in der Mode festigte und zu einer internationalen Strömung wurde.⁵¹

Mit dem Titel des Buches: „Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-Assembled Clothes“ entnimmt die Autorin Alison Gill, den philosophischen Ansatz „la déconstruction“ von Derrida.⁵² Sie beschreibt die Auswirkung vom Dekonstruktivismus auf die

⁴⁷ <http://fashionartdaily.blogspot.co.at/2009/09/deconstruction-part-object.html#.WpVaFa2X-Rs>

⁴⁸ <https://makingtheunfinished.wordpress.com/2012/05/28/deconstruction-fashion-anti-fashion-5-2/>

⁴⁹ <http://fashionartdaily.blogspot.co.at/2009/09/deconstruction-part-object.html#.WpVaFa2X-Rs>

⁵⁰ <https://makingtheunfinished.wordpress.com/2012/05/28/deconstruction-fashion-anti-fashion-5-2/>

⁵¹ <https://deavita.com/style/mode/dekonstruktivismus-mode-kunst-koerper.html>

⁵² <http://fashionartdaily.blogspot.co.at/2009/09/deconstruction-part-object.html#.WpVaFa2X-Rs>

Mode. Es ist eine Mode, die unvollendet ist, Kleidungen werden nicht als Komplettes angefertigt, sie werden fragmentiert und neu zusammengesetzt. Der Designer ist noch mitten im Prozess des Experimentierens.⁵³ Ästhetische Gewohnheiten bezüglich Körperproportionen, Schönheitskriterien sowie herkömmliche Schnittkonstruktionen werden in Frage gestellt.⁵⁴

Eine dekonstruktivistische Mode, beispielweise die von Modedesignern Hussein Chalayan, Martin Margiela und Ann Demeulemeester, vermittelt eine Botschaft, die oft über den Verkauf hinausgeht. So wird Mode verstärkt als Kunstwerk verstanden, weniger als Geschäft. Die Grenze zwischen Mode und Kunst verschwindet. Diese Mode wird oft als nicht funktional und nicht tragbar bezeichnet.⁵⁵

In Ambimorphous zeigt sich Hussein Chalayans dekonstruktivistisches Vorgehen anhand zweier Kleidungsstücke, die stellvertretend für „Tradition“ und „Modernität“ stehen. Eine Tracht und ein schwarzer, schlichter Mantel werden als Ausgangspunkt genommen, um einerseits das rituelle, traditionelle und andererseits das moderne, konventionelle aufzulösen. Diese zwei Kleidungsstücke werden nicht unabhängig voneinander, sondern zugunsten vom anderen aufgelöst. Sowohl die Tracht als auch der schwarze Mantel „drängt“ sich im Laufe der Modenschau auf und nimmt den anderen in „Besitz“.

⁵³ <https://makingtheunfinished.wordpress.com/2012/05/28/deconstruction-fashion-anti-fashion-5-2/>

⁵⁴ Buch „Zweite Haut -Zur Kulturgeschichte der Kleidung-“Kapitel -Ingrid Loschek-

⁵⁵ <http://fashionartdaily.blogspot.co.at/2009/09/deconstruction-part-object.html#.WpVaFa2X-Rs>

4. Transformation und Auflösung- von der Tracht bis zum schwarzen Mantel- eine Analyse

Vom ersten zum zweiten Mannequin



Mannequin 1



Mannequin 2



Abb. Nr. 41: „Peliks“

Die Analyse der Auflösungs- und Transformationsprozesse der Tracht hin zum schwarzen Mantel dient dazu, die dekonstruktivistische Formensprache von Hussein Chalayan zu erforschen. Außerdem legt sie eine Grundlage für die Analyse weiterer Transformationsprozesse.

Die Bezeichnung „Mannequin“ mit einer anschließenden Zahl wird in dieser Arbeit so verwendet, dass jede Auftritt eines Models dokumentiert und fortlaufend nummeriert wird. Dies dient zur Erhöhung der Les- und Begreifbarkeit der Bilder im Zusammenhang mit dem Text. Wenn bei den Beschreibungen der einzelnen Outfits von links oder rechts die Rede ist, ist dies aus der Sicht des Betrachters gemeint.

Beim ersten Model der Kollektion ist kein offensichtliches Zeichen von Auflösungen bemerkbar. Ausschließlich eine Schnur hängt hinunter und zwar vom Rock „Riza“. Man könnte denken, dass die Auflösungsprozesse, die in der Kollektion Ambimorphous stattfinden, bereits beim ersten Mannequin anhand dieser Schnur, angedeutet werden.

Hussein Chalayan dekonstruiert die Tracht der Kollektion, während zugleich schwarze Bänder und Stofffragmente auftauchen. Zusätzlich experimentiert er mit verschiedenen Kleidungsstücken und Accessoires der Tracht der Pomaken, indem er Elemente auslässt, weitere „anderswo“ platziert oder neue kombiniert.

Die Transformationsprozesse, die Hussein Chalayan anhand seiner Tracht in Ambimorphous demonstriert, existieren ebenso in Veränderungen an der pomakischen Tracht.

Diese variieren von Land zu Land- hier sind die Länder Türkei, Bulgarien und Griechenland gemeint. Sie sind aber auch von den einzelnen Regionen des Landes abhängig, in welchem die Pomaken leben. Es ist anzunehmen, dass sich aufgrund kulturerhaltender Praktiken ihre Bräuche und somit auch die Kleidung verändert haben und vielfältiger wurden. Schließlich sind die Pomaken in Kontakt mit der modernen Welt gekommen, das mit hoher Wahrscheinlichkeit auch ihre Bräuche beeinflusst hat. Die Tracht der Pomak-Mädchen sowie der Bräute ist also vermutlich nicht in einer einzigen Weise zu tragen.

Im Mittelpunkt dieser Analyse steht die Transformation der Tracht von Hussein Chalayan mit seiner experimentellen und dekonstruktivistischen Herangehensweise in Bezug auf die Veränderung der Tracht der Pomaken sowie in Bezug auf die „fremden“, schwarzen Elemente, die zugleich auftauchen. Die Transformation der Tracht von Ambimorphous in ihre einzelnen Elemente wird dabei in engen Bezug mit der Tracht der Pomaken gesetzt. Wesentlich in diesem Zusammenhang ist die präzise Analyse der Dekonstruktionsprozesse, die im Rahmen der Kollektion von der Tracht zum schwarzen Mantel führen - stückweise von Mannequin zu Mannequin.

Am Anfang, wie auch am Ende der Modenschau, erscheint das Asiatisch aussehende Mannequin mit der Tracht, die der vorhin beschriebenen pomakischen Tracht beinahe gleicht. Mit „beinahe gleichartig“ ist gemeint, dass wesentliche Teile der Tracht der jungen Pomak-Mädchen und -Bräute zum Vorschein kommen. Jedoch fehlt ein wichtiges Element der Kopfbedeckung und zwar das Kopftuch „Karpa“. Auch weitere Accessoires, die ebenso zur Tracht gehören wie Perlenketten, Ohrringe und Armbänder - sind nicht vorhanden. Diese erscheinen auch nicht im Laufe der Modenschau. Der Schmuck „Kıçılka“, der vor der Hochzeitszeremonie auf das Kopftuch „Karpa“ gesteckt wird, ist beim Asiatisch aussehenden ersten Mannequin nicht zu sehen, allerdings erscheint er später. Das dreieckige Hüfttuch „Sash“ der zwei ersten Mannequins der Kollektion

unterscheidet sich in der Farb- und Mustergebung. Laut dem Forschungsbericht der zwei bereits zitierten Ethnologinnen, wird das Hüfttuch der Pomak-Frauen der Provinz Çanakkale hinten, wohingegen es in Ambimorphous seitlich getragen wird.

Beim zweiten Model ist das Kleid „Entari“ kürzer als zuvor. Der Gürtel „Upasalka“ ist nicht mehr vorhanden. Jedoch ist die Jacke „Cepken"/"Salta“ etwas länger wie üblich, da die untere Schnittkante diesmal in einer geraden Linie und nicht in der gewohnten Schräge endet (*siehe oben Mannequins 1 & 2*).

Eine weitere Veränderung ist das Auftauchen des Schmuckes „Kıçılka“, der in der Tradition der Pomaken die Jungfräulichkeit der jungen Mädchen vermittelt. Üblicherweise wird das „Kıçılka“ auf das Kopftuch gesteckt, diesmal ist es am „Fes“ vorne befestigt und bewirkt, dass das Gesicht des zweiten Models kaum sichtbar ist. Trotzdem kann man erkennen, dass dieses nicht Asiatisch aussieht. Ein weiteres Merkmal, das beide Models unterscheidet, sind die „Peliks“. Dies sind die kleinen Zöpfe aus dünnen, schwarzen und synthetischen Fäden, die am „Fes“ hinten fixiert sind und bis zur Taille hinunter hängen. Die des zweiten Models sind nicht verziert, wohingegen die vom Asiatisch aussehenden Model verziert sind (*siehe oben Abb. Nr. 41: „Peliks“*).

Wie erwähnt, beschreiben die zwei Ethnologinnen in ihrem Forschungsbericht, dass die verheirateten Pomak-Frauen den „Fes“ ohne Verzierungen tragen. Die Zierden werden von den Pomak-Mädchen ausgesucht und getragen. Durch das Ausbleiben vom Gürtel „Upasalka“ und der Zierden des „Peliks“ wird die Tracht des zweiten Mannequins vereinfacht. Durch die Reduzierung könnten man meinen, dass sie sich zur wesentlichen geringer verzierten Tracht der verheirateten Pomak-Frauen verwandelt. Beim zweiten Model taucht aber das Zierstück „Kıçılka“ auf, das die Jungfräulichkeit der jungen unverheirateten Frauen aufzeigt. Das spricht also nicht dafür, dass sich die Tracht in die, der verheirateten Pomak-Frauen umwandelt.

Setzt man den Fokus der Analyse auf die Transformation der Tracht von Ambimorphous in Bezug auf die „fremden“, schwarzen Elementen, so ist zu beobachten, dass während sich die Tracht vom ersten zum zweiten Mannequin verändert, Fragmente schwarzer Kleidung sowie schwarzer Stoffbänder auftauchen (*siehe oben Mannequins 1 & 2*).

Die linke Körperseite des zweiten Models wird von der Hüfte bis zum Brustkorb mit schwarzen Stoffbändern überdeckt. Diese gehen über die rechte Seite Richtung Schulter. Außerdem umschließen sie teilweise den linken Arm. Körperstellen, die beim ersten Model von der Tracht

bedeckt waren, werden beim zweiten Model durch Kleidungsfragmente schwarzer Farbe ersetzt. Sie erscheinen am linken Arm, im Halsbereich sowie am Brustkorb (siehe oben *Mannequin 2*). Die oben erwähnten schwarzen Stoffbänder heben sich farblich von den schwarzen Kleidungsfragmenten die unterhalb der Tracht angedeutet werden, ab. Die Struktur der Stoffbänder sowie die Tatsache, dass diese wirr übereinander gelegt sind, könnten erklären warum diese farbliche „Abhebung“ bemerkbar ist. Außerdem ist der Stoff, aus welchem die Stoffbänder gemacht sind, möglicherweise aus einer anderen schwarzen Nuance.

Vom zweiten zum dritten Mannequin



Mannequin 2 (rechts)



Mannequin 3 (rechts)

Vom zweiten zum dritten Model geschieht ein größerer Schritt der Transformation als zuvor. Bisher war der gesamte Körper der vorherigen Models -bis auf Hände und Gesicht- bedeckt, wohingegen nun die Beine des dritten Mannequins zu sehen sind. Es verschwinden weiterhin Elemente der Tracht, während Stoffbänder und Kleidungsfragmente schwarzer Farbe zum Vorschein kommen. Das dritte Mannequin trägt weder den Rock „Riza“ noch Socken. Aufgrund ihrer blonden Haare könnte man außerdem mutmaßen, dass es Europäischen (Westeuropäischen) Ursprungs ist, also aus dem „Westen“ kommt (siehe *Mannequin 3*).

Hussein Chalayan beschreibt die Türkei als einen Hybrid, wo verschiedene „Kulturen“ miteinander verschmelzen. Er schreibt weiter, dass die Geschichte der Türkei und was dort passiert, anhand der Gesichter der Menschen erzählt wird. Beide Aspekte finden sich in der Modenschau wieder - sowohl der Wandel bzw. das „Verschmelzen“ der Kleidungsstücke, als auch die Abfolge vom Asiatischen zum Europäischen Model, der vorab beschrieben wurde:

„...And even the face of the model changed from more Asian looking to more European looking, which is what Turkey is. If you look at the whole region, people's faces even tell you the story of what has happened there. It is really a hybrid.“⁵⁶

All diese Veränderungen, sowie das Auftauchen von Schnallen an den Schuhen, zeigen, dass die Tradition, für die die Tracht steht und in Chalayans Formensprache den Osten bzw. „das Orientalische“ repräsentiert, durch Elemente westeuropäischer Kulturen abgelöst wird.

Elemente der Tracht werden transformiert: das Kleid „Entari“ wirkt zerrissen, ein Teil davon hängt herunter und lässt eine schwarze „Schicht“ auftauchen. Die Jacke „Cepken“/„Salta“ verschwindet ein Stück mehr, sodass zwei Drittel des Oberkörpers vom Model schwarz gekleidet ist. Die Überärmel „Rakave“ sind nicht mehr sichtbar und das Hüfttuch „Sash“ wird von der Taille ab mit schwarzen Stoffbändern bedeckt. Außerdem ist es kürzer als zuvor.

Die Kopfbedeckung der Pomaken wird beim dritten Model komplett ausgelassen, wobei subtile Einzelheiten bzw. „Spuren“ bei der Frisur des Models bemerkbar sind. Die Frisur deutet Elemente der Kopfbedeckung an: die Haare der Stirnfransen sind gescheitelt und rechts und links so gekämmt, dass die Mitte der Stirn frei ist. Diese freie Stelle ist jene, wo das „Kıçılka“ beim vorherigen Model platziert war. Ein weiteres Element der Kopfbedeckung, „Yanak döven“ wird mit Hilfe der Haare des Models subtil angedeutet. Auf einer nasenlangen Haarsträhne auf der rechten Seite des Gesichts ist auf Augenhöhe einen Knoten sichtbar. Er wird aus den eigenen Haaren geformt und befindet sich an der Stelle, wo eine „Yanak döven“ vom „Fes“ runterhängen würde (siehe Abb. Nr. 42 & 43).

⁵⁶ Fottier Elisabeth, Bock Carmen, Drochter Doris, Werkner Patrick: Fashion - Aus der Kostüm- und Modesammlung der Universität für angewandte Kunst Wien; Wirkhäuser Verlag GmbH, 2017



Abb. Nr. 42



Abb. Nr. 43 (Mannequin 3)

Hussein Chalayan arbeitet bis ins kleinste Detail mit dem Ansatz des Dekonstruktivismus. Nicht nur die verschiedenen Elemente der Tracht werden „dekonstruiert“, sondern ebenso Schuhe und Frisuren.

Vom dritten zum vierten Mannequin



Mannequin 3 (rechts)



Mannequin 4 (rechts)

Beim Auftreten des vierten Models wird ersichtlich, dass die schwarze Farbe auf der Tracht überhand nimmt (*siehe Mannequin 4*). Nur mehr wenige Elemente der Tracht sind sichtbar. Während auf Kniehöhe des dritten Models (*siehe Mannequin 3*) eine schwarze „Schicht“ unter der Tracht noch sichtbar ist, wird beim vierten Model plötzlich klar, dass diese Schicht zum Mantel wurde. Die schwarzen Stofffragmente löschen die Tracht aus und werden zugleich zu einem schwarzen Mantel.

Auch bei den Stirnfransen ist ein dekonstruktivistisches Vorgehen festzustellen. Sie sind asymmetrisch und kürzer als die des vorherigen Models. Wie vorhin beschrieben sind die Stirnfransen „Perçem“ (*siehe Abb. Nr. 15, S.30*) ein Merkmal der ver- und unverheirateten Pomak-Frauen. Diese sind allerdings in einer geraden Linie abgeschnitten und sollen die Haube -den „Fes“- zur Geltung bringen. Beim vierten Model sind weder Elemente der Kopfbedeckung sichtbar, noch werden sie, wie beim dritten Model, angedeutet. Die rechte Haarsträhne ist weiterhin zu sehen, jedoch scheint sie - im Gegensatz zu der des dritten Models - kein „Yanak döven“ darzustellen. Man könnte meinen, dass diese Haarsträhne eine „Zülüf“ andeutet. „Zülüf“ sind Haarsträhnen die auf etwas länger als Kinnhöhe abgeschnitten werden, wenn Pomak-Mädchen heiraten. Die Haarsträhne vom vierten Model ist allerdings nicht auf Kinn- aber Nasenhöhe abgeschnitten.

Die Schuhe, die bisher „orientalisch“ aussahen, - also in Hussein Chalayans Sprache für das Traditionelle stehen - verändern sich ebenso. Übrig geblieben ist die bestickte „Leiste“, die auf der rechten Schulter schräg platziert ist sowie der Ärmelabschluss auf Ellbogenhöhe, die die Jacke „Cepken“/„Salta“ andeuten. Auf der linken Seite ist eine Manschette der Überärmel „Rakave“ zu sehen und unter der rechten Hüfte ist ein Stück vom dreieckigen Hüfttuch „Sash“ zu erkennen. Ein paar wenige schwarze Stoffbänder überdecken den schwarzen Mantel von der linken Hüfte in Richtung rechte Schulter (*siehe Mannequin 4*).

Vom vierten zum fünften Mannequin



Mannequin 4 (rechts)



Mannequin 5

Beim fünften Model ist die Tracht völlig verschwunden. Es ist kein einziges buntes oder besticktes Element mehr zu sehen. Das Model erscheint mit einem schlichten, schwarzen Mantel (siehe Mannequin 5).

Die schwarzen Bänder, die die Tracht der vorherigen Modeln stückweise überdeckten, sind nur mehr minimal vorhanden. Sie sind so platziert, dass sie eine „klare Linie“ definieren. Diese fängt beim Halsausschnitt mittig an und geht bis zum Brustkorb hinunter, dann schräg über die linke Brust zur Hüfte. Kaum zu sehen ist ein Knopf auf Brusthöhe. Dieser assoziiert eine „Knopfleiste“. Die Linie geht allerdings auf Brusthöhe in eine Schräge über und nicht hinunter an jene Stelle, wo die Öffnung des Mantels zu erwarten ist. Es ist also fraglich, was sie und ob sie etwas Bestimmtes darstellen soll. Sie könnte eine Parallelität zum zweiten Mannequin darstellen, deren linker Körperteil von schwarzen Bändern überdeckt war. Diesmal geschieht dies nur mehr angedeutet. Auch die Bein- und Fußbekleidung verliert an traditionellen Merkmalen, z.B. wird auf die gestrickten Socken verzichtet. Die Schuhe sind nach oben gewachsen, sodass der Knöchel fast umwickelt wird. Der Schnitt des Schuhs verändert sich in Richtung eines klassischen Damenpumps, und damit hin zu einem Klassiker der westeuropäischen Schuhmode. Außerdem kann man einen Absatz vermuten.

Die Gesichtszüge des vierten und fünften Models zeigen große Ähnlichkeit (*siehe Mannequins 4 & 5*). Das fünfte Model trägt die Haare halb offen, ein Teil davon scheint hinten gebunden zu sein. Die Stirnfransen sind kurz und asymmetrisch, ähnlich der des vierten Mannequins.

5. Schwarz als Mittel der Auslöschung



Mannequin 2 (rechts)



Mannequin 3 (rechts)

In *Ambimorphous* drückt sich Hussein Chalayans dekonstruktivistisches Vorgehen sowohl in Prozessen der Auslösung als auch des Auslöschens aus.

Im ersten Teil der Kollektion überdecken die schwarzen Bänder nicht nur die Tracht, sondern sie löschen sie Stück für Stück in einer fragmentarischen Weise aus (*siehe Mannequins 2 & 3*).

Der „Auslösch“-Vorgang geschieht, indem Elemente der Tracht sukzessive von der schwarzen Farbe „absorbiert“ werden. Dies ist beim dritten Model mit Elementen zweier unterschiedlicher Schwarztöne ganz besonders ersichtlich (*siehe Mannequin 3*). Körperteile, die beim zweiten Model (*siehe Mannequin 2*) von den schwarzen Bändern überdeckt waren, sind beim dritten Model ebenso schwarz. Jedoch ist diese schwarze Fläche glatt, keine Nähte und Schichten sind erkennbar.

Es ist ein tiefes Schwarz, das nichts mehr erblicken lässt. Die schwarze Farbe entsteht, indem „Körper“ Lichtstrahlen gänzlich aufsaugen bzw. absorbieren. In der Farbpsychologie wird sie somit als Farbe des absoluten „Nichts“ bezeichnet.⁵⁷ Sowohl die Tracht, als auch die schwarzen Stoffbänder, werden wegradiert, bis eine schwarze „glatte“ Fläche auftaucht. Sie vermittelt das „Nichts“ und lässt schließlich ein schwarzer Mantel erscheinen. Dieser ist schlicht, wobei noch Spuren der schwarzen Bänder zu sehen sind (siehe oben Mannequin 5).

6. Vergleich der Kollektionen Kinship Journeys und Ambimorphous von Hussein Chalayan

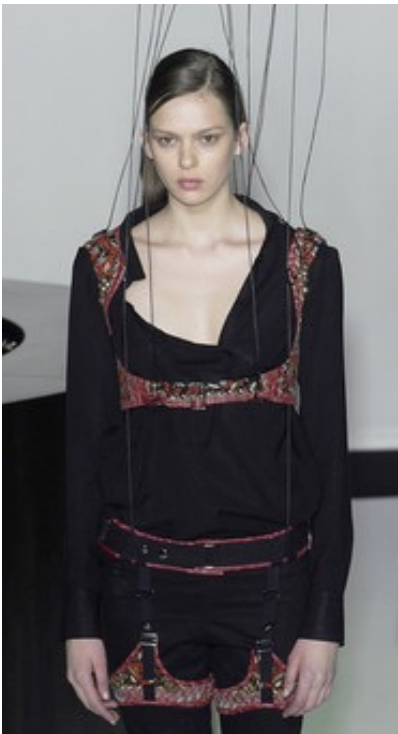


Abb. Nr. 44



Abb. Nr. 45 (Mannequin 4)

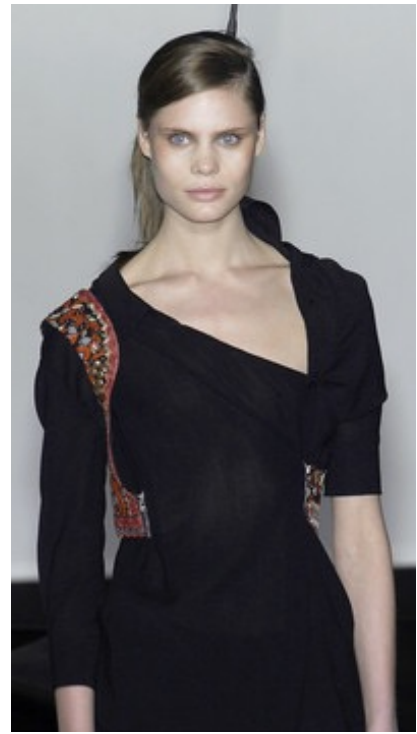


Abb. Nr. 46

Die Kollektion **Kinship Journeys** wurde im H/W 2003-04 herausgebracht und folgt **Manifest Destiny** (F/S 2003), die wiederum nach **Ambimorphous** (H/W 2002-03) herauskam.

In der Modenschau **Kinship Journeys** tragen die fünf ersten Models schwarze Kleidung und verschiedene bunte Kleidungsfragmente, die offensichtlich folkloristische Einflüsse haben (siehe *Abb. Nr. 44 & 46*).

⁵⁷ www.grafixerin.com-bilder-Farbpsychologie.pdf

Diese Fragmente sind, je nach Model, unterschiedlich am Körper platziert, eines ist in Höhe der Hüfte sichtbar und weist auf einen Gürtel hin, andere sind an den Oberschenkeln ersichtlich. Weitere befinden sich am Oberkörper und deuten ein „Jelek“ an. Dies ein wichtiges Kleidungselement von Trachten des osmanischen Reiches. Die bunten „Kleidungsfragmente“ scheinen aus roten, gelben, blauen und goldenen Stickereien zu bestehen und lassen sich mit denjenigen, die in *Ambimorphous* im Zuge der Tracht-Auflösung aufscheinen, vergleichen (siehe Abb. Nr. 45). Diese Fragmente ähneln sich sowohl in der Farbgebung als auch in der Formgebung: in *Kinship Journeys* deuten sie ein „Jelek“ und in *Ambimorphous* eine „Cepken“ an. „Jelek“ und „Cepken“ sind traditionelle Gilets oder Jacken.

Die Kollektion *Kinship Journeys* scheint auf den ersten Blick keineswegs Themen der kulturellen Identität oder Herkunft zu behandeln. Jedoch sind folkloristische Elemente vorhanden. Sowohl in der Formensprache der Kleidungsfragmente, als auch in der Schnittgebung des „Jelek“, wird der Aspekt der „Tradition“ angedeutet. Den Titel der Kollektion „*Kinship Journeys*“ könnte man mit „Reise in die Sippschaft“ übersetzen. Er beinhaltet das Wort „Kinship“, welches auf Konzepte wie „Verwandtschaft“, „Herkunft“, „Sippschaft“, „Vertrautheit“ hinzuweisen scheint. „Verwandtschaft“ könnte man auch mit „von gleicher Abstammung sein“ definieren. Dies würde wiederum den Kreis zur Tradition schließen. So betrachtet ergäbe dies Sinn, warum folkloristische Kleidungselemente in dieser Kollektion aufscheinen. Diese sind subtil eingesetzt und interpretieren während der Kollektion „*Kinship Journeys*“ Begriffe der Hoffnung, Sünde und des Heils und möglicherweise versuchen sie, den menschlichen Lebenszyklus neu zu symbolisieren.

-E- Bedeutung der schwarzen Farbe und des schwarzen Mantels der Kollektion *Ambimorphous*

1. Schwarz und Weiß als Farben der Moderne bei Loos und Le Corbusier

Wie ist die Farbe Weiß zum universellen Maßstab der modernen Ästhetik und als Zeichen für „Zivilisation“ geworden? Bekannte Schriften von Architekturkritikern und -Theoretikern wie Adolf Loos mit *„Ornament und Verbrechen“* (1908) und Le Corbusier mit *„L'art décoratif d'aujourd'hui“* (1925) waren entscheidende Beiträge, um durchgreifende Veränderung in der architektonischen Ästhetik des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts einzuleiten und voranzutreiben. Die moderne Ästhetik wurde neu definiert, und auch wenn die weiße Farbe

bereits Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts eingeführt wurde, so brauchte es jahrzehntelange Debatten, bevor sie sich 1930 endgültig einen Platz in der modernen Architektur verschaffte.

Le Corbusier argumentiert in seiner Schrift *„L'art décoratif d'aujourd'hui“*, dass Architektur nur dann modern sei, wenn sie weiß ist. Er betrachtet den Begriff der „Weißheit“ über die Frage der Ästhetik hinaus - „Weißheit“ bekommt zusätzliche Dimensionen:

*„Die weiße Farbe wird als moralisch bezeichnet, als Insignium der Reinheit und hochstehender Sittlichkeit.“*⁵⁸

Loos und Le Corbusier strebten nach „Neutralität“, wollten eine klare Formensprache und assoziierten die weißen Wände der modernen Architektur mit Reinheit, Moral und Modernität.

Im Gegenzug dazu ist es in der Mode der Moderne die schwarze Farbe, die solche Werte vermittelt. Der schwarze Anzug und das „Kleine Schwarze“ sind Beispiele für große Modeentwicklungen, die zu den vorherigen Modeentwicklungen völlig entgegengesetzt sind. Auch sie strebten nach einer klaren Formensprache und wurden das Zeichen für Modernität.

Adolf Loos entwickelt ein binäres Vokabular in seiner Schrift *„Ornament und Verbrechen“*. Er stellt der „Zivilisation“ - also „der Evolution der Kultur“ - die „Rückständigkeit“ gegenüber.

Ornamente bezeichnet er als primitiv, wohingegen er die Verbannung von Ornamenten als Zeichen der Zivilisation wertet. Diese Argumentation nimmt Le Corbusier in seiner Schrift *„L'art décoratif d'aujourd'hui“* wieder auf. Er ist ebenso der Meinung, dass das „Dekorative“ und das „Überflüssige“ eliminiert gehören, damit „Zivilisation“ entsteht: *„Die Weißheit der Wände wird somit zu einem Merkmal von Zivilisation an sich-(...)“*⁵⁹

Führt man diesen Gedanken weiter aus und setzt ihn in Bezug mit der Ambimorphous Kollektion, so sieht man, dass hier anhand der reich verzierten Tracht und des schlichten, ornamentlosen, schwarzen Mantels ebenso ein binäres „Vokabular“ dargestellt wird. Der Tradition wird wieder der Modernität entgegengesetzt. Die Tracht wird durch die schwarze Farbe „ausgelöscht“ und so gewinnt letztlich die „Modernität“ die Überhand.

*„Während die Tracht, meint Nietzsche, „hinterwälderisch-rückständig örtliche Eigenheiten bewahre, drücke die Mode die Tugenden des modernen, aufgeklärten, industriellen Europas aus.“*⁶⁰

⁵⁸ Steyerl Hito: Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld; Verlag Turia + Kant, 2008

⁵⁹ Steyerl Hito: Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld; Verlag Turia + Kant, 2008

⁶⁰ Gürtler Christa, Hausbacher Eva (Hg.): Kleiderfragen- Mode und Kulturwissenschaft; transcript Verlag, Bielfeld, 2015

2. Bedeutung der Farbe Schwarz

In vielen Gesellschaften wird die Farbe Schwarz negativ assoziiert: die Unterwelt, die Hölle, die Gewalt.⁶¹ Auch Mystik, Zauberei und Sünde werden mit Schwarz in Verbindung gebracht.⁶² Die Farbe drückt Bedrohung aus und wird auch immer wieder bewusst eingesetzt, um Angst zu erzeugen, so z.B. auch in der faschistischen Bewegung „die schwarzen Hemden“ im Italien des zwanzigsten Jahrhunderts.

Schwarz ist zudem vor allem in westlichen Gesellschaften die Farbe der Trauer und findet Verwendung bei Begräbnissen. Zudem vermittelt die Farbe Autorität, die Kleidung der Herrscher und des Klerus waren schwarz, Richter sind bis heute schwarz gekleidet.

Schwarz ist die Farbe der Enthaltsamkeit, der Bescheidenheit, der Reformation und die benediktinischen Mönche. Fromme Menschen, zum Beispiel Nonnen, wählen für ihre Kleidung oft schwarz, um Demut widerzuspiegeln.

Schwarz war sehr lange schwierig zu färben, die Herstellung von schwarzer Kleidung war somit kostspielig und den Eliten vorbehalten. Es wurde bereits in der Urgeschichte schwarz gefärbt, die Technik benötigte allerdings bis zu der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, bis sie Perfektion erlangte.

Michel Pastoureau, ein französischer Historiker, schrieb über die Mehrdeutigkeit der schwarzen Farbe, dass schwarz morbide und raffiniert, unheilverkündend und elegant zugleich sei. Es symbolisiert den Luxus (Smoking & das Kleine Schwarze) und ebenso die Armut (Ruß, Schmutz...).

3. Vielfältige Wirkung schwarzer Kleidung: Neutralität bei Loos und Le Corbusier versus Trauerkleidung bis hin zum „kleinen Schwarzen“

Mode war, und ist, ein Instrument, mit dem Klassenunterschiede sichtbar gemacht werden können: „Jahrhundertlang fungierten die Frauen als eine Art Barometer, an dem man den gesellschaftlichen Status der Familie ablesen konnte. Diese Funktion wurde nebensächlich, als sie sich in ein formloses, schwarzes Gewand hüllten.“ Die Funktion der Frauen als „Barometer“ wurde somit durch die schwarze Kleidung gemindert, ihr Tragen „neutralisierte“ den sozialen Status und verlieh ein gewisses Maß an Anonymität.

An dem Beispiel der Trauerkleidung oder dem des kleinen Schwarzen wird jedoch ersichtlich, dass auch schwarze Kleidung eine hohe Aussagekraft hat. Die schwarze Trauerkleidung signalisierte,

⁶¹ Elalouf Johanna, Musée des tissus de Lyon

⁶² Edelman Amy Holman: Das kleine Schwarze; Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 2000

dass eine Frau Witwe ist, es vermittelte ihre Unerreichbarkeit. Als Witwe war es ihr nicht erlaubt, eine neue Beziehung einzugehen. Laut Karl Lagerfeld entwickelte sich „das kleine Schwarze“ aus dem Trauerlook des ersten Weltkriegs.

Kleiderentwicklungen waren eng mit geschichtlichen und politischen Ereignissen verbunden. Bereits während des ersten Weltkrieges gab es Veränderungen in der Kleiderordnung. Auf sich allein gestellt, mussten viele Frauen Aufgaben, die ihre Männer früher tätigten, durchführen, und somit ihren Lebensunterhalt selbst sichern. Dafür waren Kleider, die mehr Bewegungsfreiheit boten, eine Notwendigkeit. Es wurden einfachere und funktionalere Kleider als die der Vorkriegszeit getragen. Zudem wurden Millionen von Frauen Witwen. Sie verfügten aber weder über die Zeit noch über die Mittel, um sich einer so genannten „fashionable mourning“ (trauernde Mode), wie sie im 19. Jahrhundert in angesehenen Kreisen praktiziert wurde, zu widmen. Anstatt dessen wurden einfache, funktionale, schwarze und kürzere Kleider getragen.

Damit wird ersichtlich, dass das „kleine Schwarze“, das Coco Chanel im Jahr 1926 herausbrachte, an der bereits stattgefundenen Modeentwicklung der Kriegszeit ansetzte. Das so genannte „kleine Schwarze“, das mit Erfolg rezipiert wurde, war ein schlichtes, knielanges, schwarzes, langärmeliges, elegantes Kleid. Das kleine Schwarze wurde weiterhin stark mit Trauer assoziiert, was ihm zusätzlich den Reiz des Verbotenen verlieh. Es hatte eine große Verführungskraft, denn es strahlte Reife, Erfahrung und Sexualität aus. Das kleine Schwarze war die Eleganz per se. Dies war treffend für die Nachkriegszeit, denn die Gesellschaft befand sich in einer Phase des Wiederauflebens, die so genannten „Roaring Twenties“, die Goldenen Zwanziger Jahre. Die Frauen kleideten sich gerne in schwarz für diverse Festliche Anlässe. All dies zeigt, dass der Krieg zu gesellschaftlichen Wandlungen, Modeentwicklungen sowie zur Emanzipation der Frauen seinen Beitrag leistete. Coco Chaneles „Erfindung“ kam zum richtigen Zeitpunkt, nämlich zu dem des kriegsbedingten Umbruchs der Frauenrolle, sowie der Frauenmode: *„Auch wenn Coco als geniale Erfinderin dieses Outfits gilt, wäre der Erfolg ihrer Innovation ohne die historisch-politischen Umstände vermutlich undenkbar geblieben.“*⁶³

⁶³ Edelman Amy Holman: Das kleine Schwarze; Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 2000

4. Der schwarze Mantel in Ambimorphous

Der schwarze Mantel stellt, genauso wie die Tracht, ein wichtiges Merkmal in Ambimorphous dar. Während die Tracht für Tradition steht, verkörpert der schwarze Mantel die moderne, westliche Welt. Der schwarze Mantel erinnert, aufgrund seiner Schlichtheit sowie seines westlichen Schnittes, an „das kleine Schwarze“.

Die Farbe Schwarz ist vieldeutig, somit kann die Wahl dieser Farbe entsprechend vielfältig interpretiert werden. Diente die Kleidung der Frauen in vorherigen Jahrhunderten als „Barometer“ ihres gesellschaftlichen Status, so kann man diese Funktion auch bei der Tracht der Pomak-Frauen erkennen. Der schwarze Mantel in der Kollektion schafft die Funktion der Möglichkeit des „Lesens“ der Tracht ab, er neutralisiert und verleiht Anonymität. Die Mehrdeutigkeit der schwarzen Farbe lässt auch den Schluss zu, dass der schwarze Mantel die Trauer um die verlorene Tradition verkörpert. Der schwarze Mantel erscheint nämlich unmittelbar, nachdem die Tracht im ersten Teil der Kollektion stückweise verschwand. Auf dem Mantel sind keine Elemente der Tracht mehr sichtbar, somit sind alle Zeichen der Tradition ausgelöscht.

Der schlichte, knielange und langärmlige schwarze Mantel ist so ein Symbol der Emanzipation der Frau geworden. Zum ersten Mal in der Kollektion werden die Beine eines Mannequins sichtbar. Dadurch wird die „Enthüllung“ des Körpers suggeriert und die Emanzipation der Frau in der Kollektion eingeleitet. Auch das Auftreten des schwarzen Anzuges und die Verwendung militärischer Stilelemente thematisieren diese Emanzipation.

5. Die Männermode der Moderne: der schwarze Anzug

Die Mode der Moderne brachte in der Zeit der französischen Revolution (1789-1799) massive Veränderungen in der Kleiderordnung. Es sind nicht mehr die Stände und die Klassen (Adelige und Klerus versus dritter Stand), sondern die Geschlechter, die durch unterschiedliche Kleidung voneinander getrennt werden. Die Männermode, die sich bisher kaum verändert hatte, durchlebte mit der französischen Revolution einen großen Wandel. Die Männer positionierten sich mit Vehemenz gegen die adelige Mode vom „Ancien Régime“ und überließen sie den Frauen, „Prachtentfaltung und Körperbetontheit sind verpönt: „Der bürgerliche Mann macht sich nicht zum Spektakel.“ (...) „Aristokratische Zurschaustellung des Körpers und seiner erotischen Reize ist nach der Revolution Privileg oder Bürde- der Frauen geworden.“⁶⁴ Friedrich Theodor Vischer,

⁶⁴ Gürtler Christa, Hausbacher Eva (Hg.): Kleiderfragen- Mode und Kulturwissenschaft; transcript Verlag, Bielfeld, 2015

deutscher Literaturwissenschaftler und Philosoph des 19. Jahrhunderts, bringt mit folgendem Zitat den radikalen Umbruch der männlichen Mode im Zeitraum der französischen Revolution zur Sprache: „Das männliche Kleid soll überhaupt nicht für sich schon etwas sagen, nur der Mann selbst, der darin steckt, mag durch seine Züge, Haltung, Gesicht, Worte und Taten seine Persönlichkeiten geltend machen.“ „Die Mode sollte die Person und das Individuum unterstreichen (...)“.⁶⁵ Im Gegensatz zum Streben nach dem „Prunkvollen, Schönen, Reizenden“, das bisher Gang und Gebe war, hieß es nun, sich möglichst schlicht und unauffällig zu kleiden. Die Männermode wurde funktional, die Männer schminkten und schmückten sich nicht mehr. Es ist die Schlichtheit, die den modernen Mann ausmachte und ihn als „stark“ erscheinen ließ: „Männlichkeit, richtige Männlichkeit tritt von nun an betont antitheatralisch in Erscheinung (...). Sich als Mann anzuziehen hieß, sich wie alle bürgerlichen Männer als selbstbestimmte und bewusste Subjekte, als Bürger anzuziehen (...)“. Sie befreiten sich von den glänzenden seidigen Kleidern der Adligen und lassen sich inspirierten von den aus Leinen und Wolle hergestellten Kleidern des „tiers-état“ (Dritter Stand) inspirieren. Daraus entwickelte sich letztendlich der schwarze Anzug - dieser wurde zum Kleidungsstück der Moderne. Er bedeckte den Körper und ließ nur Gesicht und Hände erscheinen. Durch die schwarze Farbe sowie den Schnitt des Anzuges, wurde der gewünschten „Unsichtbarkeit“ entsprochen. Gesäß und Geschlecht wurden bedeckt, die Hüften wirkten schmal, ausschließlich die Schulter waren betont. Der Oberkörper bildete eine „V. Form“ was die „neuen“ Männer als „athletisch-antiken Helden“ erscheinen ließ. Die männliche Kleidung dieser Zeit setzte auf Vereinheitlichung und Nivellierung. All die Männer kleideten sich ähnlich, bis auf minimale Variationen, die anhand von Manschettenknöpfen und Hemdkrägen sichtbar wurden. Durch die Uniformierung war der bürgerliche männliche Körper in einem Kollektivkörper eingebunden und verkörperte die Institution, sprich den Staatskörper. Obwohl der schwarze Anzug alles andere als die ostentative Kleidung der Adligen war, hatte er eine politisch-repräsentative Funktion. Er stand für das postrevolutionäre Bürgertum und für eine Ordnung der Demokratie.⁶⁶

⁶⁵ Gürtler Christa, Hausbacher Eva (Hg.): Kleiderfragen- Mode und Kulturwissenschaft; transcript Verlag, Bielfeld, 2015

⁶⁶ Gürtler Christa, Hausbacher Eva (Hg.): Kleiderfragen- Mode und Kulturwissenschaft; transcript Verlag, Bielfeld, 2015

6. Die Frauenmode der Moderne

a. Anachronistisch: „Ein aristokratischer Überrest im bürgerlichen Zeitalter“⁶⁷

Während die Männermode einen großen Wandel durchlebte, verlief die Entwicklung der Frauenmode anachronistisch. Sie wird als ein „*aristokratischer Überrest im bürgerlichen Zeitalter*“ bezeichnet. Laut Nietzsche erlebte die Männermode eine vereinheitlichende Durchgeistigung, während die Frauenmode, aufgrund ihres Exotismus, Anachronismus und universalen Eklektizismus, keine souveräne und zeitgemäße Form fand. Frauen trugen Kleidung ähnlich der der Adelligen, die ihre erotischen Reize weiterhin in den Vordergrund stellten. Die Suche nach einem immer reizenderen Aussehen war der Motor für die Modeentwicklung der Frauen. Wie Nietzsche setzte Le Corbusier die „leere Frivolität der Frauenmode“ dem Anzug entgegen. Adolf Loos bringt seine Ansichten über die Frauenmode der Moderne auf eine sehr direkte und radikale Weise zur Sprache: *„Obszön grotesk, anachronisitisch unreformierbar, hoffnungslos zurückgeblieben findet er die weibliche Mode, kurz, ein „grässliches Kapitel der Kulturgeschichte“.* Laut Loos sei die „Damenmode“ ein Verstoß gegen die ästhetischen Prinzipien der Moderne sowie ein ästhetisches Verbrechen. Er schreibt, dass Frauen das Ornamentale ablegen müssen, um den Weg in die Moderne einschlagen zu können. Adolf Loos beschuldigt die Geschlechterordnung. Frauen hatten keinen Zugang zu den gelehrteren und geistigeren Berufen, was zu der ostentativ-erotischen Frauenmode dieser Zeit führte.

Adolf Loos ist der Meinung, dass eine Reformation der Frauenkleider erst durch eine weibliche Emanzipation geschehen kann: *„Nicht mehr die durch den Appell an die Sinnlichkeit, sondern die durch Arbeit erworbene wirtschaftliche Unabhängigkeit der Frau wird eine Gleichstellung mit dem Manne hervorrufen (...).“*⁶⁸

b. Emanzipation der Frauen durch Coco Channels Erfindung: Das „kleine Schwarze“

Die weibliche Emanzipation in der Kleidung geschieht jedoch erst später- durch Coco Chanel. Sie war Pionierin der Mode der „modernen Frau“. Durch die Übertragung von Männerkleidern in Frauenkleidern entwickelte sie Mode: *„Mein Leben lang habe ich nichts getan, als Männerkleider Stück für Stück in Frauenkleider zu übersetzen.“* Die neue Frauenmode führte zu Veränderungen in der „Allure“ des weiblichen Körpers. Das Korsett wurde abgelegt und Sport & Gymnastik

⁶⁷ Gürtler Christa, Hausbacher Eva (Hg.): Kleiderfragen- Mode und Kulturwissenschaft; transcript Verlag, Bielfeld, 2015

⁶⁸ Loos Adolf: Ornament und Verbrechen; Georg Prachner Verlag Wien, 2000

wurden wichtig. Die Kleider wirkten statt drei- nun zweidimensional, Frauen trugen kurze Haare, diese wurden offen getragen. Ein neues Frauenbild entstand- die „Garçonne“. Coco Chanel übersetzte dieses Frauenbild in ihr „kleines Schwarzes“. Es ist ein Beispiel für die Übertragung der männlichen in die weibliche Mode. Sowohl beim Anzug als auch beim „kleinen Schwarzen“ liegt der Fokus nicht auf der Kleidung, sondern auf der Person und dem Gesicht. Coco Chaneels Absicht war es, Frauen elegant und raffiniert zu kleiden. Obwohl sie Männermode in Frauenmode transformierte, wollte sie die kollektive Uniformität (sichtbar z.B. anhand des Herrenanzugs) vermeiden. Uniformierung, Indifferenz als Distinktionsmerkmal und Egalisierung sind, was Nietzsche und Loos als Merkmal der Moderne definieren. Der Körper soll sich im Kollektiv auflösen. Das ist, was die Herrenmode charakterisiert. Es war jedoch nicht Chaneels Absicht den Weg der Kollektivierung einzuschlagen.

Die Mode der Moderne ist keine Unisexmode. Die so genannte „Unisexmode“ schuf das Gegenteil von dem, was sie erfüllen sollte. Gegensätze zwischen Mann und Frau wurden verschärft, die Geschlechter eher mehr getrennt als verbunden.

Männer setzten sich im bürgerlichen Zeitalter nicht mehr erotisch in Szene, der weibliche Körper wurde jedoch weiterhin erotisiert: *„Das Korsett fiel nur weg, um den nackten Busen unter einer Crêpe-de-Chine-Bluse durchschimmern zu lassen.“*⁶⁹ Außerdem wurden die Beine der Frauen anhand von Hosen sowie der Röcke, die immer kürzer wurden, zum ersten Mal gezeigt.

In der aristokratischen Herrenmode war es üblich, seine Beine zur Schau zu stellen, während es bei den Frauen streng verboten war. Sei es in der prä-revolutionären Frauenmode oder in der Frauenmode der Moderne, es ging immer darum, sich in irgendeiner Weise zu zeigen und zu präsentieren. Das verschleierte Zeigen wurde durch das ostentative Zeigen ersetzt.

Das „ostentative Zeigen“, die Zurschaustellung der körperlichen Stärke und Schönheit, war vor der Revolution Privileg der Männer. In der Herrenmode der Moderne erlangten sie wiederum Macht, indem sie auf dies verzichteten. Nun waren die Frauen an der Reihe, ihren Körper zu zeigen. Sie offenbarten ihn allerdings mit einer anderen Haltung wie zuvor. Ihr Körper war schön, weil er „fähig“ war: *„Solche Frauen werden nicht Beute des männlichen Blicks - sie stechen ihm eher in die Augen. Souverän stehen sie für sich selbst.“*⁷⁰

Die weibliche Mode der Moderne schuf ein neues Frauenbild - und zwar das einer emanzipierten, selbstbewussten und unabhängigen Frau.

⁶⁹ Gürtler Christa, Hausbacher Eva (Hg.): Kleiderfragen- Mode und Kulturwissenschaft; transcript Verlag, Bielefeld, 2015

⁷⁰ Gürtler Christa, Hausbacher Eva (Hg.): Kleiderfragen- Mode und Kulturwissenschaft; transcript Verlag, Bielefeld, 2015

7. Die Moderne und Ambimorphous

Die Moderne etablierte sich sowohl in der Mode als auch in der Kunst im gesamten zwanzigsten Jahrhundert. Die Devise war die Forderung nach ständiger Erneuerung und die Ablehnung jeglicher Tradition. In Ambimorphous findet sich diese Devise der Moderne wieder. Die ständige Erneuerung zeigt sich durch das dekonstruktivistische Vorgehen von Hussein Chalayan.

Die Strömung des Dekonstruktivismus ist zudem ebenso ein Teil der Moderne. Kleidungsstücke werden stetig unter unterschiedlichen Aspekten betrachtet und neu erfunden.

Chalayan spielt mit Symbolen der Modegeschichte, wie zum Beispiel mit dem schwarzen Anzug und dem „kleinen Schwarzen“. Zu einem weiteren Bestandteil der Moderne zählt die Ablehnung jeglicher Tradition. Diese findet symbolisch im ersten Teil der Modenschau von Ambimorphous statt, wenn die Tracht mit schwarzen Stoffbändern „ausgelöscht“ wird.

Es werden keine Informationen mehr über die Person gegeben, sodass sie schließlich - ganz im Sinne der Mode der Moderne - „unsichtbar“ wird.

Dieses Merkmal der Moderne wird mit folgendem Zitat illustriert: *„In der endlich modernen, europäischen Mode drücken sich, im Gegensatz zur Tracht, weder Nation noch Klasse oder individuelle Schönheit aus.“*⁷¹

Nach dem ersten Teil der Modenschau kommen eine Folge von schwarzen Outfits zum Vorschein. Die Tradition ist verschwunden und lässt Raum für die „Moderne“, welche sich durch die schlichten, schwarzen Outfits zeigt. Hussein Chalayan spielt mit der Formsprache sowie mit der Symbolik des „kleinen Schwarzen“ und des schwarzen Anzuges. Diese zwei Kleidungsstücke der Moderne werden augenscheinlich als Ausgangspunkt genommen, schließlich dekonstruiert sowie neu erfunden.

⁷¹ Gürtler Christa, Hausbacher Eva (Hg.): Kleiderfragen- Mode und Kulturwissenschaft; transcript Verlag, Bielfeld, 2015

-F- Raumkonzept bei Ambimorphous

1. Beschreibung des Bühnenbildes

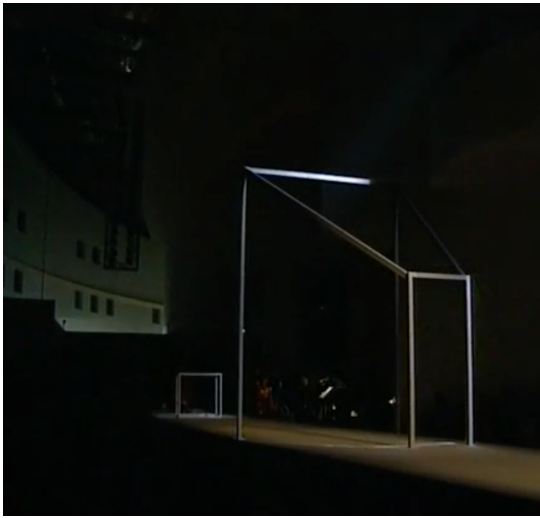


Abb. Nr. 47



Abb. Nr. 48

In einem abgedunkelten „Raum“ des Parisers „Cité de la musique“ sind im Hintergrund und schräg zum Laufsteg hohe weiße Wände mit quadratischen Ausschnitten sichtbar, die wie Fenster in einer architektonisch schlichten weißen Fassade wirken. Dies erzeugt beim Beobachter eine monumentale Wirkung.

Der Journalist Savidan D. beschreibt den Laufsteg als eine Installation wo das „Dekor“ sich aus geometrischen Modulen zusammensetzt.⁷² Es sind drei weiß-metallisch glänzende Elemente unterschiedlicher Größe. Zwei davon sind Kuben. Sie stehen am Anfang und am Ende des Laufstegs. Der erste Kubus – aus Sicht des auftretenden Models – hat eine Seitenlänge von circa 1,0 - 1,5 Meter, der letzte circa 30-40 Zentimeter. Dazwischen steht ein polyedrisches Element, dessen parallele Seitenkanten geschätzt 2,0 - 2,5 bzw. 4,0 - 4,5 Meter betragen.

Diese Form deutet ein Tor an, bei dessen Eintritt sich ein durch ein Rahmenwerk begrenzter, geometrischer Raum öffnet. Die Sichtachsen laufen in Richtung der monumental wirkenden weißen Fassade (siehe Abb. Nr. 47 & 48). Diese drei geometrischen Elemente sind ohne Seitenfläche, sie präsentieren sich als offene Formen. Die metallisch glänzenden Seitenkanten stehen wie Gerüste auf dem Laufsteg. Die Formensprache dieses Bühnenbildes lässt an Werke des amerikanischen Künstlers Sol LeWitt denken.

⁷² Article In: Figaro (Le) (n°Ind: 11/03/2002) Titre: Un week-end exceptionnel Auteur: D. Savidan

2. Parallelen der Arbeit Chalayans mit der minimalistischen Sprache der Werke Sol LeWitts

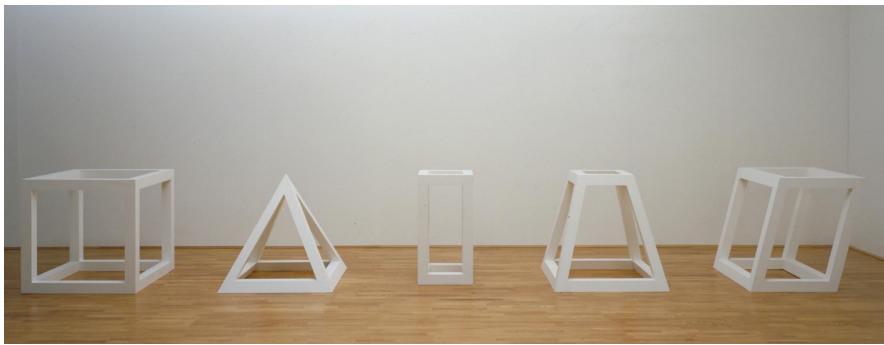


Abb. Nr. 49: Sol LeWitt Five Open Geometric Structures 1979



Abb. Nr. 50: Ambimorphous

Sol LeWitt (1928/2007) ist ein amerikanischer Künstler, der bis Ende der 1950er Jahre mit abstrakt-expressionistischer Malerei tätig war. 1960 begann er im Museum of Modern Art zu arbeiten, wo er Künstlern - wie Dan Flavin und Robert Mangold - begegnete. Es war der Anfang für eine beachtliche Veränderung in Sol LeWitts künstlerischer Arbeit. Er entwickelte 1961-62 „Wall Structures“, seine ersten streng geometrischen Monochromen, die aus bemaltem Holz bestanden. Diese Arbeiten waren Wandobjekte, die sich zwischen Malerei und Relief bewegten. In den darauffolgenden Jahren entwickelten sich seine Arbeiten immer mehr in die dritte Dimension weiter. Die entstandenen „Objekten/Structure“ wurden aufgrund ihrer Schlichtheit einer reduzierten „minimalistischen“ Formsprache zugeordnet. Nach den Kuben, die Sol LeWitt als offene Form 1965 präsentierte, entwickelte er 1966 eine seriell konzeptuelle Arbeitsweise. Seine Kunstwerke wurden somit nicht mehr handwerklich, sondern industriell gefertigt. 1967 definierte er die Grundsätze seiner konzeptuellen Arbeit in „Paragraphs on Conceptual Art“, das erste wichtige Manifest der Konzeptkunst. Im Laufe seiner Karriere bewegte sich Sol LeWitt von der Malerei zu Minimal Art, bis er sich als „serieller“ Künstler bezeichnete und schließlich zum Konzeptkünstler wurde.⁷³

Sol LeWitts Werke „Wooden Structure“ & „Untitled“ von 1965 und die geometrischen Module von Ambimorphous haben eine gleichartige Formsprache (siehe Abb. Nr. 49 & 50). Die beiden 1965 entstandenen Arbeiten von Sol LeWitt brachten eine merkliche Veränderung in seinem Werk, in denen er Kuben ohne Seitenfläche - als offene Form - präsentierte. Ausschließlich die Kanten, das Skelett der geometrischen Formen, das Gerüst ist sichtbar.

⁷³ Grosenick Uta (Hg.), Marzona Daniel: Minimal Art; Taschen GmbH, 2009

*„Einem architektonischen Gebäude gleich, lassen die teilweise geöffneten Oberflächen der frühen Structures von Sol LeWitt Einblicke in das Innere des ummantelten Raumes zu. Mit zunehmender Entkleidung ab Mitte der 1960er-Jahre werden diese „nackt“ und zeigen ihr Skelett, das darunter liegende Gitter.“*⁷⁴ Der oben beschriebene Vorgang von Michael Rottman weist auf eine Reduktion hin, die sich auch in den weiteren Werken von Sol LeWitt vollzog. Diese Reduktion zeigt eine Tendenz zur „Entmaterialisierung“. Der materielle Zustand löst sich auf und wird unsichtbar. Nur mehr die reduzierte Form eines Kubus ist vorhanden, wie bei den geometrischen Modulen von Ambimorphous.

3. Das „White Cube“ als Raumkonzept

Das White Cube ist ein Raumkonzept, das am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts (1910/20) entstanden ist.

Es handelt sich dabei um weiße und leere modernen Galerie-, Museum- oder Ausstellungsräume. Die „Weißheit“ dieser Räumlichkeiten ist vorgesehen, um das Kunstwerk in den Vordergrund zu stellen und seine Wirkung zu verstärken. Durch sein Streben nach „Neutralität“ unterscheidet sich das White Cube Konzept von den vorherigen Ausstellungsmodellen. Die Neutralität dieses Raumkonzepts wird aber in Frage gestellt: ist das White Cube tatsächlich ein Hilfsmittel, um Kunstwerke zur Geltung zu bringen oder funktioniert es eigentlich als eine Produktionsstätte von Kunst?

Es wird mit „autoritativen Raumkonzepten“ wie Kirchen, Gerichtssälen und Laboratorien verglichen. Die Weißheit dieser Räume strahlt Reinheit, Künstlichkeit und eine gewisse „Kälte“ aus. Die Ausstellungen, die in einem White Cube präsentiert werden, besucht meistens ein elitäres Publikum.⁷⁵

Der eigentlichen Absicht des White Cubes wird in dem unten stehenden Zitat widersprochen: *„Anstatt eines neutralen, im Dienste der Werke stehenden leeren Containers, funktioniert der White Cube also als Maßstab der Kunst, als Technik ihrer Sakralisierung und als Produktionsort ihres Kanons.“*⁷⁶ Diese Aussage zeigt, dass die vorgesehene Neutralität nicht erfüllt wird, sondern sie das Gegenteil auslöst.

⁷⁴ Grosenick Uta (Hg.), Marzona Daniel: Minimal Art; Taschen GmbH, 2009

⁷⁵ Steyerl Hito: Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld; Verlag Turia + Kant, 2008

⁷⁶ Eggers Maureen Maisha, Kilomba Grada, Piesche Peggy, Arndt Susan (Hrsg.): Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland; Unrast. Verlag, Münster, 2005

Die Weißheit und die minimalistische Formensprache des Bühnenbildes von Ambimorphous spricht dafür, dass Hussein Chalayan mit dem Ansatz des White Cubes arbeitet. Die Kollektion ist nicht in einem White Cube im „klassischen Sinn“, sprich in einem geschlossenen Raum wie einer Galerie oder eines Museums, aber der „geschaffene Raum“ ist weiß und wirkt „neutral“, der Blick des Publikums ist somit auf die Models fokussiert. Die Kollektion Ambimorphous wird durch das White Cube in einen „künstlerischen Kontext“ gebracht.

4. Vergleich der Kollektionen Medea und Ambimorphous von Chalayan



Abb. Nr. 51: „Medea“



Abb. Nr. 52: „Medea“



Abb. Nr. 53: „Ambimorphous“

Medea ist der Name der Kollektion, die Hussein Chalayan vor Ambimorphous (2002-03) im Frühling/Sommer 2002 herausbrachte.

Diese Kollektion hat, wie Ambimorphous ein minimalistisches Bühnenbild. Hussein Chalayan wählt durchsichtige „Trennwände“, die hintereinander und mit Abständen auf den Laufsteg positioniert sind (siehe Abb. Nr. 51 & 52), während in Ambimorphous „Gerüste“ weiß-metallisch glänzende geometrische Formen versetzt und mit Abständen auf den Laufsteg positioniert sind (siehe Abb. Nr. 53). Beide Bühnenbilder erzeugen einen Raum, in welchem die Models verschiedene Wege gehen und sich unterschiedlich darin einordnen.

Im Laufe der Kollektion Medea bilden historische Kleider eine konzeptuelle Basis. Diese werden zerschnitten und lassen stetig neue Aspekte erscheinen, sodass verschiedene historische Perioden auftauchen und so zum Vorschein kommen. Hussein Chalayan sagt im folgenden Zitat, dass alles auf die Geschichte aufbaut und nichts neu ist:

(...)„Rien n'est brillant et nouveau; tout a une histoire... Ainsi, une robe des années 1960 est découpée pour révéler son passé de robe médiévale; ou, à l'inverse, un corset victorien est découpé pour révéler une veste moderne en jersey; une robe des années 1930 est découpée pour dévoiler son passé de robe Edouardienne.“ (...)»⁷⁷

Ein Kleid der sechziger Jahre wird zerschnitten und enthüllt seine Vergangenheit als mittelalterliches Kleid. Ein viktorianisches Korsett wird zerlegt, dies lässt den Blick auf eine moderne Jersey-Weste sowie ein Kleid der dreißiger Jahre zu, das wiederum zerteilt wird und ein Kleid der Epoche „Edouardienne“ (Anfang des zwanzigen Jahrhundert in England) ans Licht bringt.



Abb. Nr. 54



Abb. Nr. 55 (Mannequin 47)

In beiden Modenschauen „Medea“ & „Ambimorphous“ erscheint ein Asiatisch aussehendes Model als erstes. In Ambimorphous spielt die Ethnizität eine wesentliche Rolle, um die Botschaft der Kollektion zu transportieren, wohingegen die Absicht bei der Kollektion Medea nicht offensichtlich wird.

⁷⁷ <http://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/expositions/expositions-terminees/hussein-chalayan-recits-de-mode/extraits-d-un-guide-synoptique-par>

Die Formensprache der zwei schwarzen Kleider hingegen ist verwandt (siehe Abb. Nr. 54 & 55). Sie zeigt eine Asymmetrie in der Schnittkonstruktion auf und vor allem ziehen die schwarzen Schnüre und Bänder, die an beiden Kleidern hängen, die Blicke auf sich. Diese Formensprache deutet Auflösungs- und Transformationsprozesse an, die die jeweiligen Themen der Kollektionen sichtbar machen und untermauern sollen, da Medea die Transformation von historischen Kleidern, und in Ambimorphous um die Transformation einer traditionellen Tracht in einen schlichten schwarzen Mantel - und umgekehrt – in den Mittelpunkt stellt.

-G- Dramaturgischer Aufbau der Modenschau- Analyse der Interaktion und Interpretation

1. Ablauf der Musik und der Bewegungsabfolge

Der belgische Komponist, Dirigent und Cellist Jean-Paul Dessy komponierte ein circa 20 minütiges Musikstück, speziell für die Modenschau von Ambimorphous. Das „Ensemble des musiques nouvelles“ setzt sich aus sechs Geigen, zwei Cellos, einem Bass und einem Piano zusammen. Der Journalist Godfrey Deeny schreibt, dass die Mischung von „Osten“ und „Westen“ die in der Kleidung sichtbar ist, sich auch in der Musik fortsetzt. Laut seiner Beschreibung spielt das Ensemble „disharmonische Musik mit Asiatischem Einfluss“.⁷⁸

Im Laufe der Modenschau werden fünfzig unterschiedliche Vêtements von weiblichen Mannequins unterschiedlicher ethnischer Hintergründe und Hautfarben präsentiert. Sie gehen auf dem Laufsteg auf unterschiedlichen Wegen. Sie bewegen sich innerhalb des Bühnenbildes, sprich zwischen den „Objekten“, die versetzt und mit Abständen auf den Laufsteg positioniert sind. Die Mannequins treten zumeist drei Mal in unterschiedlichen Outfits auf. Beim genauen Betrachten des circa 20 minütigen Videos wird es immer klarer, dass Hussein Chalayan sehr bewusst die Art und den Zeitpunkt, in welchen die verschiedenen Mannequins den Laufsteg betreten, auswählt. Die Musik spielt eine große Rolle in der Modenschau, da sie meistens Hinweise auf Veränderungen gibt. Beispielweise werden die unterschiedlichen Phasen im zweiten Teil der Modenschau damit signalisiert.

Die folgenden Bildserien mit den Musikbeschreibungen zeigen die unterschiedlichen Phasen des Auftretens der Models.

⁷⁸ Anonym, (01/07/2002). Citizen Chalayan. *Crash*



Abb. Serie Nr. 56

Vom Beginn bis Minute 3

Anfang: „Geräuschkulisse“

Streiche spielen glissando-artige Töne, Klavier kommt dazu mit einzelnen Tönen, kleinen Intervallen und Melodiefragmenten. Baut sich auf/nimmt zu und wieder ab.



Abb. Serie Nr. 57

Minute 3 bis Minute 4,45

Kontrabass Solo: zuerst gezupft, dann auch gestrichen.

Kleine Tonschritte und Glissandis von oben. Klavier kommt dazu mit einzelnen Tönen



Abb. Serie Nr. 58

Circa Minute 4,45 bis Minute 6

Klavier spielt schnelle kleine Sekunden/Halbtonschritte nach oben. Steigert sich und nimmt an Lautstärke zu (crescendo).



Abb. Serie Nr. 59

Circa Minute 6 bis Minute 7,40

Klavier und Kontrabass beginnt weicher, beruhigter, harmonischer.



Abb. Nr. 60

Minute 7,40 bis Minute 8

Unruhe kommt auf, bewegter, schneller, hektischer.



Abb. Serie Nr. 61

Minute 8 bis Minute 10

Lange Töne von den Streichern. Könnte an eine „traditionelle Weise“ erinnern.
Dann verdichten sich einzelne Stimmen.



Abb. Serie Nr. 62

Minute 10 bis Minute 11,45

Härter, Streicher sehr hohe Töne. „Wie eine Maschine, die sich erschöpft.“



Abb. Serie Nr. 63

Circa Minute 11,45 bis Minute 14

Kontrabass schnelle Triolen. Erinnert ein bisschen an die Musikströmung des „minimal music“, (Z.B Philip Glass)

Minute 14: eine Art Höhepunkt.



Abb. Serie Nr. 64

Circa Minute 14 bis Minute 17

Plötzlicher Wechsel. Ruhiger Kontrabass, harmonische Melodieführung (harmonischster Teil im ganzen Stück). Melodie baut sich auf, wird „leidenschaftlich“ und beginnt von neuem (zuerst zart, dann aufbauend)

Dann: Streicher lange Töne, Klavier einzelne Töne, eher schnell.



Abb. Serie Nr. 65

Circa Minute 17 bis Ende

Klavier beruhigt mit langsamen Sekunden nach unten.

Schluss: Absteigende Glissandis der Streicher und Klavier.

2. Beschreibung der einzelnen Outfits des 2. Teils der Modenschau

Ambimorphous ist, wie bereits beschrieben, in unterschiedliche Teile, aber auch in einzelne Phasen gegliedert. Diese können insbesondere über Veränderungen am Schnitt, der Farbe, der Tiefe der Dekonstruktion bzw. Transformation der einzelnen Vêtements festgemacht werden.

Daher kommt der Analyse jedes einzelnen Outfits besonderer Stellenwert zu.

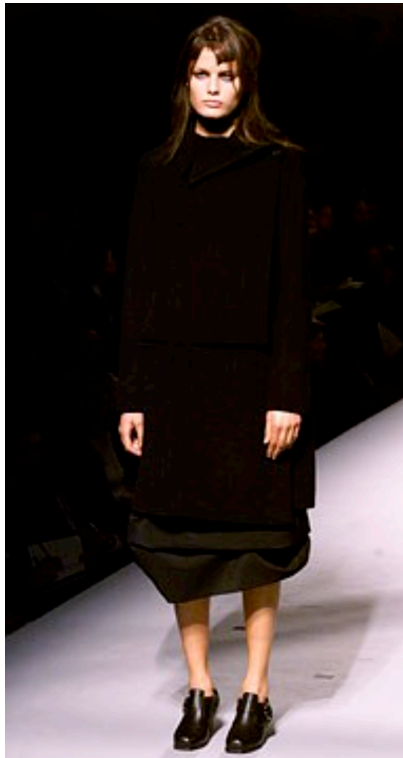
In der ersten Phase handelt es sich um acht schwarze Outfits. Es sind teils Anzüge, teils Kostüme, die auf den ersten Blick westeuropäisch und konventionell wirken. Bei genauerer Betrachtung sind jedoch häufig Bänder, Auflösungsspuren und Schichten bemerkbar. Außerdem tauchen graue und braune Farben vereinzelt auf, die schwarze Farbe wirkt am Ende fast bräunlich. Z.B. bei Mannequin 11 erinnern Elemente des Oberteils an die Jacke „Cepken“/„Salta“. Manchmal ist der Körper der Models völlig bedeckt, manchmal sind aber auch Beine, Arme und Ausschnitt zum Teil sichtbar.

Teil 2 Phase 1 der Modenschau

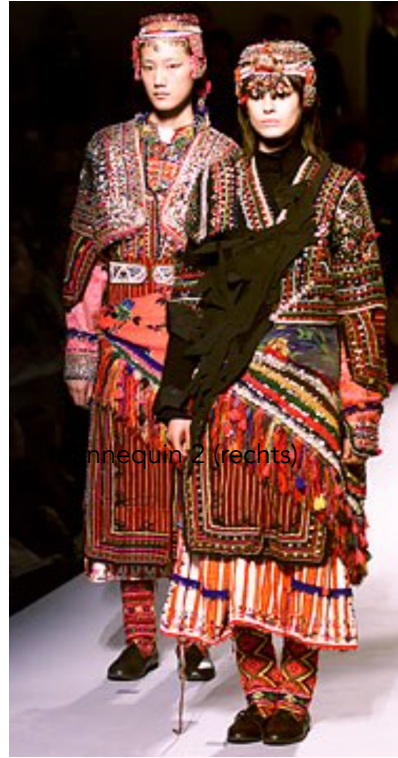


Mannequin 5

Mannequin 5 ist das letzte Model von Teil 1 der Kollektion, und trägt einen schwarzen Mantel. Das Vêtement hat keine Spuren von Auflösung. Die „schwarzen Stoffbänder“, die die Tracht bei dem Auflösungsprozess stark überdeckten, sind nur mehr in einer reduzierten Form existent. Sehr strukturiert führen sie wie eine „Knopfleiste“ Richtung Brustkorb hinab und dann in die Schräge. Ein Knopf ist sichtbar, scheint aber keinen Zweck zu erfüllen. Der Verschluss des Mantels ist asymmetrisch.



Mannequin 6



Mannequin 2

Mannequin 6 ist das erste Model von Teil 2 Phase1 der Kollektion. Dieses Vêtement hat keine Spuren von Auflösung. Das Model trägt ein schwarzes Outfit, das auf den ersten Blick schwer einzuordnen ist. Man könnte es mit einem Mantel assoziieren, an welchem eine Patte angebracht ist. Dies wäre eine Erklärung für die Überlappung an der Taille. Darunter sind schwarze drapierte Stoffschichten sichtbar, welche einen legeren Stil vermitteln. Sie bilden verschiedene Längen und weisen auf einen Rock oder ein Kleid hin. Die Qualität des Stoffes erinnert an das Gewebe der schwarzen Stoffbänder, welche die Tracht überdecken (siehe Abb. Nr. 78).



Mannequin 7

Mannequin 7 trägt eine Kostümjacke, welche sich im Stil dem konventionellen europäischen Kostüm annähert, jedoch ist ein dekonstruktivistisches Vorgehen in der Formensprache des Schnittes leicht bemerkbar. Die Jacke ist hochgeschlossen und lässt dadurch kein Hemd erblicken. Bänder hängen vom Rock hinab und deuten eine Auflösung an. Der Rock könnte ein Wickel- oder Lagenrock sein.



Mannequin 8

Mannequin 8 trägt einen sehr engen und schmal geschnittenen Hosenanzug, der den ganzen Körper bedeckt. Gesicht und Hände sind die einzig sichtbaren Körperteile. Dieser Hosenanzug wirkt wie ein konventioneller europäischer Frauen-Smoking. Eines der zwei Revers der Kostümjacke scheint zurückgeklappt zu sein. Das Hemd ist somit kaum sichtbar. Die Kostümjacke ist so lang, dass sie das Gesäß des Models zu überdecken scheint. Dieses Vêtement hat keine Spuren von Auflösung.



Mannequin 9

Mannequin 9 trägt ein zweiteiliges Outfit. Hier ist das schwarze Hemd unter der Kostümjacke sichtbar. Das Model trägt einen Rock mit originellem Schnitt. Darunter kommt ein graufarbiges Stoffteil zum Vorschein. Es ist fraglich, ob es sich um Rockfutter oder einen anderen Rock, der darunter „hervorwächst“, handelt. Auflösungsspuren sind auf Kostümjacke sowie schwarzem Rock sichtbar. Sie sind ebenso grauer Farbe.



Mannequin 10

Mannequin 10 trägt ein Kleidungsstück, das zum ersten Mal ganz eindeutig wie ein Kleid aussieht. Der Schnitt lässt mehr Körperteile erblicken als beim Outfit des vorherigen Models, da es über den Knien endet. Die Beine sind somit sichtbar wie auch die Unterarme, aufgrund der Dreiviertelärmel. Ein Schlitz im Stoff deutet ein Revers an. Es ist asymmetrisch und lässt Haut am Ausschnitt erscheinen. Vereinzelt graue Auflösungsspuren sind auf dem Kleid zu sehen. Sie sind am Arm, an der Taille und vor allem am Saum platziert.



Mannequin 11

Mannequin 11 trägt einen „Hosenanzug“, der - wie bei Model 8 - den Körper beinahe sämtlich bedeckt. Im Brustbereich ist allerdings Haut wie bei Model 10 zu sehen. Die Revers sind hier jedoch nicht nur mit einem Schlitz im Stoff angedeutet, sondern tatsächlich vorhanden. Sie werden durch die kurze Jacke geformt, welche an eine „Cepken“ erinnert. „Cepken“ ist eine traditionelle Jacke, die in der Tracht der Pomak-Frauen getragen wird. Der Ansatz des Dekonstruktivismus ist ganz besonders bei diesem Oberteil sichtbar, da der Schnitt asymmetrisch ist. Außerdem sind Teile gerafft. Es lässt dabei schwer erblicken, ob es sich um ein Oberteil mit kurzer Jacke handelt, oder um ein einziges, aus Schichtenbestehendes, drapiertes Oberteil.



Mannequin 12

Mannequin 12 trägt – ebenso wie Mannequins 8 & 11 - einen Hosenanzug, wobei alle drei unterschiedlich aussehen. Dieser Hosenanzug bedeckt den gesamten Körper. Gesicht und Hände sind wie bei Model 8 die einzig sichtbaren Körperteile. Die Kostümjacke ist jedoch kürzer als bei Model 8. Außerdem lässt sie im Brust- und Halsbereich sowie an den Manschetten ein braunes Hemd erblicken. Vereinzelt braune Auflösungsspuren sind an der Jacke zu sehen. Trotz allem wirkt diese Kostümjacke förmlicher als bei Model 11, wo keinerlei Spuren einer konventionellen Jacke mehr zu erkennen sind. Die Hose hingegen ist außergewöhnlicher als die des vorherigen Models. Sie fällt mit ihren aufgenähten Bändern auf. Die auf Kniehöhe angebrachten Taschen könnten Elemente einer Militärkleidung andeuten.



Mannequin 13

Mannequin 13 trägt einen Rock. Der verspielte Tellerrock verleiht dem Model einen lockeren, unkonventionellen Eindruck. Die Jacke sieht auf den ersten Blick wie eine ziemlich gewöhnliche Kostümjacke aus. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch ihre asymmetrische, fragmentarische und vielschichtige Formensprache auf. Hussein Chalayans dekonstruktivistische Herangehensweise ist dabei besonders erkennbar.

Eine wichtige Veränderung ist hier der Schwarzton, der leicht zum Bräunlichen neigt.

Teil 2 Phase 2 der Modenschau

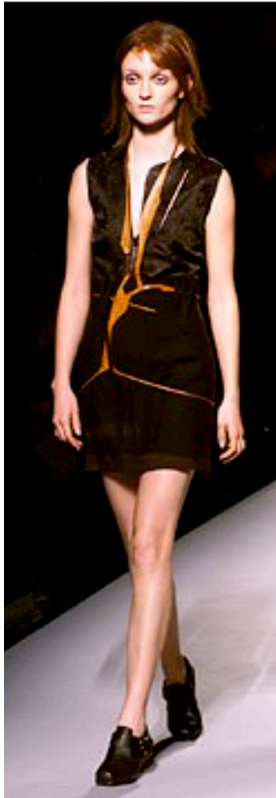


Mannequin 14



Mannequin 10

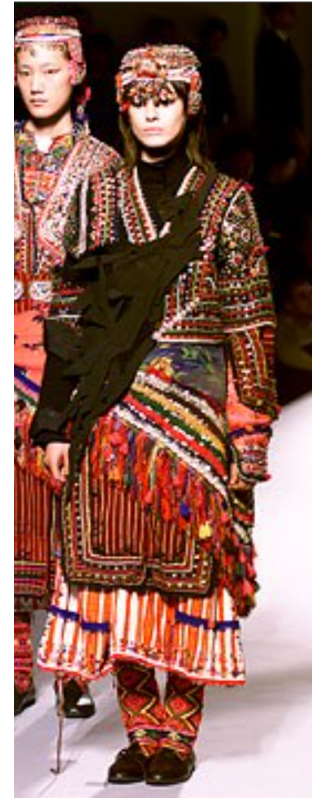
Mannequin 14 eröffnet Phase 2 des zweiten Teils der Modenschau. Es trägt ein Kleid mit gleichem Schnitt wie Mannequin 10. Es endet über den Knien, hat Dreiviertelärmel und den selben Ausschnitt. Dieses Kleid unterscheidet sich aufgrund von Farbe und Material. Der schwarze Stoff ist in sich gemustert, hat eine bräunliche Färbung und schimmert. Die vereinzelt grauen Auflösungsspuren am Saum des Kleides von Mannequin 10 sind auch hier vorhanden, jedoch in einer leuchtenden Ockerfarbe, welche zum ersten Mal in der Kollektion auftaucht. Der schimmernde und in sich gemusterte Stoff erinnert an Asiatische Seide und lässt daran denken, dass Hussein Chalayan „Kimonotradition“ zitiert.



Mannequin 15



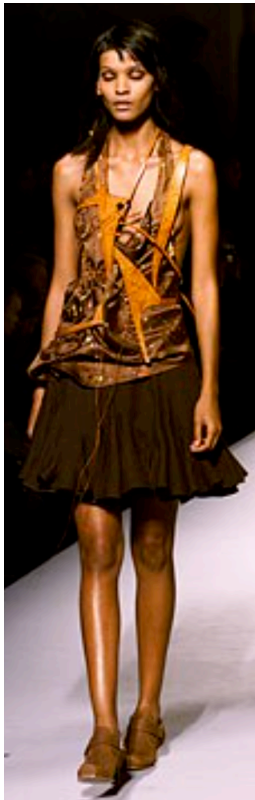
Mannequin 14



Mannequin 2 (rechts)

Mannequin 15 trägt ein Kleid, das wesentlich kürzer ist als das vorherige. Außerdem ist es ärmellos. Ausschnitt, schimmernder Stoff sowie Auflösungs Spuren sind hier noch vorhanden. Bei genauer Betrachtung ist jedoch ersichtlich, dass nur der obere Teil des Kleides schimmert und eine bräunliche Färbung hat. Ab der Taille bis zum Saum ist das Kleid schwarz. Hingegen sind zwei Spuren mit braunem Ton sichtbar: eine ist, wie bei den vorherigen Mannequins (13 und 14), am Saum platziert, die andere leicht darüber und seitenverkehrt. Ein auffälliges ockerfarbenes, filigranes Gebilde „wächst“ über das Kleid. Es wurde möglicherweise aus Leder gefertigt, denn das Material scheint stabil zu sein.

Dieses Gebilde formt zum Teil sehr schmale Linien. Sie verlaufen in unterschiedliche Richtungen, sind asymmetrisch und wirken organisch. Das Gebilde gibt den Eindruck, Nähte nachbilden beziehungsweise Gebiete eingrenzen zu wollen. Diese Nähte gehen vom Hals oder vielmehr von der rechten Schulter aus und verlaufen bis unterhalb der linken Hüfte. Von hier verläuft ein sehr schmales Band bis zur rechten Seite des Körpers Richtung Gesäß, und könnte möglicherweise eine der diagonalen Linien des Hüfttuches „Sash“ andeuten (siehe Mannequin 2). Das Gebilde überdeckt vor allem die linke Körperseite des Models. Aufgrund dieser Platzierung könnte man dieses Kleid mit den schwarzen Stoffbändern, welche die Tracht des zweiten Mannequins linksseitig bedecken, in Verbindung bringen (siehe Mannequin 2). Die diagonale Platzierung dieses Gebildes lässt außerdem an einen eventuellen Waffengurt denken.



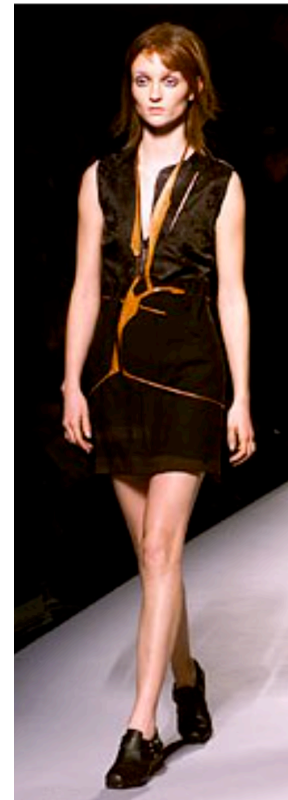
Mannequin 16



Mannequin 14



Mannequin 13



Mannequin 15

Mannequin 16 ist Dunkelhäutig und trägt ein braunes Outfit. Es ist das erste Mal, dass ein Model bis zu den Schuhen in braun gekleidet ist. Braune Farbe war bisher nur vereinzelt vorhanden. Hier ist eine braune Farbpalette von dunkelbraun bis hin zu ocker präsent. Das Oberteil besteht aus einem hellbraunen, leuchtenden, schimmernden Stoff, der in sich gemustert ist. Bereits zuvor konnte man Spuren dieses Stoffes am Saum des Kleides von Model 14 erkennen (siehe oben). Der Rock besitzt den selben Schnitt wie Model 13 (siehe oben), die Farbe wirkt jedoch bei dem Dunkelhäutigen Mannequin intensiver. Das Oberteil scheint gerafft/drapiert zu sein und macht einen wirren Eindruck. Ein ockerfarbenes „Gebilde“ gleicher Formensprache wie bei vorherigem Model ist auch hier vorhanden. Während das „Gebilde“ bei Mannequin 15 systematisch platziert zu sein scheint, tritt es bei Mannequin 16 vermehrt auf und ist zum Teil miteinander verwickelt und überschneidet sich teilweise. Der Körper ist dabei partiell bedeckt.

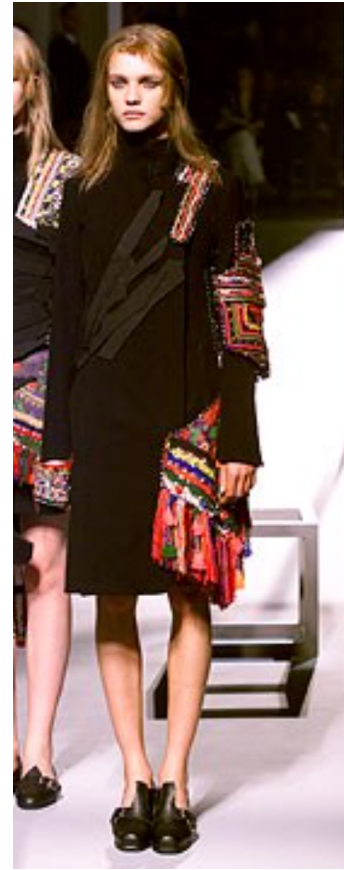
Bänder unterschiedlicher Breite bilden teils einzelne „Flächen“, die an „Dreiecke“ erinnern. Des Weiteren könnte man Verschlüsse am Gebilde erraten, wie etwa einen dunklen Knopf im Brustbereich oder kleine Laschen an der linken Seite des unteren „Dreiecks“. Kordeln scheinen von den Laschen zu hängen. Dieses Gebilde lässt an ein Korsett in aufgelöstem Zustand denken. Das Mannequin verlässt den Laufsteg als letzte (Phase 2).



Mannequin 17



Mannequin 5



Mannequin 4

Mannequin 17 trägt ein einziges und einfarbiges Kleidungsstück, und zwar einen leuchtenden ockerfarbenen Mantel. Während unterschiedliche Brauntöne beim vorherigen Model ersichtlich waren, tritt zum ersten Mal ein Model mit einem einfarbigen, aber nicht schwarzen Kleidungsstück auf. Der Mantel ist einfarbig und zugleich in sich schattiert. Er vermittelt somit eine organische und lebendige Formensprache. Die Schuhe sind braun, der Mantel hat die selbe Farbe wie die zuvor beschriebenen Gebilde. Das Material scheint gleichartig zu sein. Vermutlich handelt es sich um Leder. Der Schnitt des Mantels erinnert zum Teil an den Mantel von Model 5 (Ende 1. Teil der Modenschau). Er ist hoch geschlossen, knielang, schlicht und die Öffnung ist asymmetrisch. Der Mantel ist leicht tailliert, im Gegensatz zu Mannequin 5. Auf Höhe des unteren Manteldrittels scheint ein Winkel auf. Diese kantige Linie deutet womöglich auf eine Dekonstruktion hin. Das Outfit des vierten Models weist einen ähnlichen Winkel in seinem unteren Drittel auf (siehe Mannequin 5). Dieser Winkel wird anhand des schwarzen Mantels gebildet, indem er die Tracht sukzessiv überdeckt. Diese kantige Linie entsteht an der Stelle, wo sich diese zwei Kleidungsstücke, Tracht und schwarzer Mantel, treffen (siehe Mannequin 4).



Mannequin 18



Mannequin 14



Mannequin 13

Mannequin 18 trägt einen ockerfarbenen Rock, der knielang und gerade geschnitten ist. Er scheint hier aus Latex zu bestehen. Im unteren Bereich des Rockes fällt ein schräg horizontaler Streifen auf. Er erinnert an unterschiedliche farbige Auflösungsspuren, die schon auf den Kleidern von Mannequins 10, 14 & 15 zu sehen waren. Hier ist der Streifen jedoch durchsichtig und lässt die Beine durchblicken. Die Auflösung wird, nicht wie zuvor, durch eine bloße Farbänderung angedeutet, sondern die Oberfläche des Rocks scheint sich aufzulösen, die farbige Schicht schwindet, sodass schließlich nur mehr ein durchbrochenes Gewebe übrig bleibt. Das Model trägt braune Schuhe und eine grauschwarze Jacke. Die Jacke ist mit ihrer asymmetrischen und fragmentarischen Formensprache quasi identisch mit Jacke von Model 13 (siehe oben). Jedoch kommt der Schnitt aufgrund der „grauen“ Farbe sowie der am Brustkorb sichtbaren schmalen schwarzen Linien, die sich zum Teil überlappen, besser zum Vorschein. Auf Taillenhöhe, schräg rechts hinabgehend scheint ein halb loses Stoffteil zur rechten Seite hin zurückgeklappt zu sein. Dies könnte auf eine Wickeljacke hinweisen.



Mannequin 19



Mannequin 18



Mannequin 4

Mannequin 19 trägt auch einen ockerfarbenen Rock. Dieser ist allerdings kürzer als die vorherigen. Man könnte denken, dass er in der Höhe des durchsichtigen Streifens abgeschnitten wurde. Die Schuhe sind weiterhin braun, und die Jacke ist auffallend andersartig als die zuvor gezeigten. Eine kaki-grüne Farbe erscheint erstmalig, die graue Farbe ist hier anhand von Elementen wie Kragen, Manschetten und einzelnen Teilen im unteren Bereich der Jacke, erneut zu sehen. Aufgrund des Reisverschlusses macht die Jacke einen sportlichen Eindruck, zugleich wirkt sie aber elegant, eigenartig und ungewöhnlich. Hussein Chalayan dekonstruktivistisches Vorgehen ist hier durch seine asymmetrische und fragmentarische Formensprache besonders frappierend. Nur der linke Kragen ist vorhanden, der untere Teil der Jacke sieht andersartig als der obere Teil aus, der bis auf den einseitigen Kragen relativ konventionell wirkt. Eine schmale graue Fläche taucht an der linken Hüfte auf. Daneben führt eine kaki-grüne Fläche von rechts nach unten und bildet dabei eine kantige Form. An der rechten Seite des Reißverschlusses ist eine größere graue Fläche ersichtlich. Aufgrund ihrer Formgebung könnte man behaupten, dass sie den zuvor erwähnten halb losen Stoffteil von Model 18 symbolisiert. Dennoch scheint der graue Stoffteil nicht lose zu sein. Die Platzierung dieses Stofffragments lässt an das Hüfttuch „Sash“ von Mannequin 4 denken, welches nur mehr fragmentarisch angedeutet ist. Es befindet sich unterhalb der Hüfte, im Gegensatz zu Mannequin 19, bei dem es an der Hüfte sitzt. (siehe oben). Die sowohl linksseitigen als auch rechtsseitigen kaki-grünen und grauen Stofffragmente scheinen die Jacke in einer asymmetrischen Art und Weise zu verlängern. Sie deuten eine Veränderung an. Die Verbindung einer sozusagen „konventionellen“ Jacke mit Elementen, die einer dekonstruktivistischen Formensprache zugeordnet werden können, scheint eine gewisse „Disharmonie“ zu vermitteln.



Mannequin 20

Mannequin 20 ist bis auf die braunen Schuhe völlig in Grün gekleidet. Das Kaki-grün wurde anhand der Jacke des vorherigen Models im zweiten Teil der Kollektion eingeführt. Hier ist das gesamte Outfit, das aus einem kurzen Rock und zwei T-Shirts besteht, in grün gehalten. Das erste T-Shirt ist langärmelig und gleichfarbig wie der Rock. Das zweite T-Shirt ist kurzärmelig und wird über das langärmelige getragen. Es ist andersfarbig, das Grün hat einen braunen Stich. Es hebt sich somit vom darunter liegenden T-Shirt ab. Die Kleidung des Models ist nicht tailliert und vermittelt einen legeren, saloppen Stil. Sie scheint aus dünnen Baumwollstoffen (Voile & Jersey) gemacht zu sein.



Mannequin 21



Mannequin 17

Mannequin 21 trägt eine dunkle, grüne Hose, eine hüftlange ockerfarbige Jacke und braune Schuhe. Am rechten Hosenbein sind einzelne schmale, vertikale und braunfarbige Spuren erkennbar. Ein Stoffteil fällt an der linken Hüfte lose schwingend bis knapp über die untere Oberschenkelhälfte. Es bedeckt das linke Hosenbein leicht und geht dann in einer Rundung nach oben zur rechten Hüfte über, wobei sich die Länge verkürzt. Dieses Stück Stoff ist vermutlich an der Taille der Hose angenäht. Es wirkt wie ein kurzer Rock, der die Hose vorne halbseitig umwickelt, es könnte aber auch an eine Hüfttasche erinnern. Die ockerfarbene Jacke ist hoch geschlossen und leicht tailliert. Sie besteht aus dem gleichen Material wie die Gebilde von Mannequins 15 & 16, der Mantel von Mannequin 17 und der Rock von Mannequin 19. Die Jacke ist auch schattiert, weshalb Bereiche, wie zum Beispiel die Öffnung heller erscheint. Diese Öffnung verläuft gerade bis zur Taille, dann biegt sie sehr minimal in eine Rundung nach rechts und zugleich gerade nach unten. Diese leichte Rundung wird durch den helleren Farbton noch deutlicher. Schließlich bildet die Öffnung der Jacke sehr minimal einen scharfen Winkel nach links und endet in einer leichten Schräge am Saum.



Mannequin 22



Mannequin 20

Mannequin 22 eröffnete die erste Phase von Teil 2 der Modenschau mit einem schwarzen Kleidungsstück. Nun trägt sie ein orange-rot farbiges Outfit und beendet die zweite Phase des zweiten Teils der Modenschau. Dieses Outfit war bereits zuvor bei Model 20 in Kaki-grün zu sehen. Es handelt sich um einen Rock, der hier jedoch kürzer ist und zwei T-Shirts, die übereinander getragen werden. Die Schuhe sind weiterhin braun. Diese Outfits von Mannequins 20 & 22 sind die zwei einzigen von neun, die weder Spuren von lederartigem Material noch von Ockerfarbe haben. Sie sind beide einfarbig und vermitteln einen legeren Stil. Bei den anderen Mannequins kann man die Ockerfarbe teils anhand eines Gebildes, aber auch anhand von Kleidungselementen bis hin zu ganzen Kleidungsstücken beobachten.

Bei den Vêtements der Mannequins 14 bis 22 kommen „Farben“ wieder auf. Man könnte sogar behaupten, dass sie stellvertretend für die Tracht stehen. Die Tracht ist bunt und besteht aus zahlreichen Farben. Die grünen und orange-roten Farben, die bei den vorherigen Outfits zu sehen waren, sind eindeutig in der Tracht wiederzufinden.

Das Kleid von Mannequin 14 zeigt, dass die Tracht nicht nur durch Farbgebung angedeutet wird. Auch mit dem schimmernden und in sich gemusterten Stoff, aus welchem das Kleid besteht, wird subtil auf die Tracht hingedeutet. Damit zitiert Hussein Chalayan Kimonotraditionen.

Bei den zwei darauffolgenden Mannequins ist dieser in sich gemusterte und schimmernde Stoff ebenso vorhanden. Man kann ihn bei Mannequin 15 am oberen Teil des Kleides beobachten. Mannequin 16 trägt ein Oberteil mit anderer Formsprache, es besteht jedoch auch aus einem Stoff, der schimmert und in sich gemustert ist.

Teil 2 Phase 3 der Modenschau



Mannequin 23



Mannequin 20



Mannequin 22

Mannequin 23 eröffnet Phase 3 des zweiten Teils der Modenschau, in welcher acht Mannequins in Töne von schwarz bis hin zu braun, grau und violett gekleidet sind. Im Gegensatz zur vorher beschriebenen Kleidungsserie sind die Schuhe dabei schwarz. Das Model trägt ein schwarzes und einfärbiges dreiteiliges Outfit, welches bis auf die Farbe, mit den Modellen von Mannequins 20 & 22 identisch zu sein scheint. Hier ist jedoch der Rock etwas länger. Dieses Outfit vermittelt, ebenso wie die anderen, einen legeren Stil.



Mannequin 24

Mannequin 24 beendete den ersten Teil der Modenschau mit einem schwarzen und schlichten Kleid, welches als das zweite besondere Merkmal der Kollektion gilt (erstes besonderes Merkmal der Kollektion ist die Tracht).

Hier trägt es, ebenso wie vorheriges Mannequin, ein schwarzes, dreiteiliges Outfit. Es besteht aus einem Oberteil (zwei T-Shirts übereinander) sowie einem Rock, der jedoch anders aussieht. Er ist kurz und gerade geschnitten. Kordel-ähnliche Schnüre hängen vom Rock und, ähnlich wie bei einer Militärkleidung, sind Taschen auf den Rock aufgenäht. Sie vermitteln einen kämpferischen Eindruck.



Mannequin 25

Mannequin 25 trägt ebenso ein schwarzes, dreiteiliges Outfit.

Hier aber sieht das Oberteil andersartig aus. Es handelt sich um eine schwarze Jacke mit asymmetrischem silberfarbenem Reißverschluss. Darunter ist ein hochgeschlossenes Oberteil zu erraten. Der Rock scheint identisch mit dem von Model 24 zu sein, wobei man aber einen silbernen, glänzenden Knopf am Bund wahrnehmen kann. Womöglich war er schon bei vorherigem Model vorhanden, aufgrund des längeren T-Shirts aber nicht sichtbar. Auch hier hängen kordel-ähnliche Schnüre vom Rock hinunter. Dieses Mannequin ist schwarzhaarig, das vorherige war brünett, und Mannequin 23 blond. Die Kombination von schwarzem Haar und schwarzer Kleidung wirkt bei diesem Mannequin noch militanter. Eine andere Erklärung dafür könnte auch das hochgeschlossene Oberteil sein, das keine Haut erblicken lässt, sowie die etwas sportliche Jacke.



Mannequin 26

Mannequin 26 trägt den selben Rock wie die zwei vorherigen Models. Es hängen also weiterhin kordel-ähnliche Schnüre vom Rock hinunter. Der Bund ist jedoch vollkommen sichtbar, da das Oberteil hier in den Rock gesteckt getragen wird. Vier silberne, glänzende Knöpfe sind am Bund des Rockes angebracht sowie ein weiterer, der auf dem Oberteil über der linken Brust platziert ist. Das Oberteil ist in sich gemustert und lässt ein Tarnmuster in grau-violetten Tönen erraten. Das Model hat braunfarbiges Haar, sein Hals ist sichtbar.



Mannequin 27



Mannequin 19



Mannequin 13



Mannequin 18

Mannequin 27 trägt ein Outfit, das den ganzen Körper bedeckt, sodass Gesicht und Hände die einzig sichtbaren Körperteile sind. Das Outfit ist schwarz und hat einen leichten „Gelbstich“. Es ist das erste Model von Phase 3 des zweiten Teils der Kollektion, das eine Hose trägt. Beim linken Hosenbein scheint ein schmaler Streifen nach unten zu verlaufen. Es ist nicht klar ersichtlich, ob es sich um ein loses Band handelt oder es an der Hose angenäht ist. Die Jacke ist die gleiche wie von Mannequin 19. Diese beiden Modelle unterscheiden sich nur in der Farbe. Das vorherige Model ist in grün gekleidet mit grauen Fragmenten, dieses hier ausschließlich in schwarz. Dennoch sind zwei verschiedene Schwarztöne bemerkbar. Manschetten, Rollkragen sowie ein Fragment, das unten rechtsseitig vom Reißverschluss platziert ist, besitzen das gleiche tiefe Schwarz. Höchstwahrscheinlich trägt das Model ein langärmeliges Oberteil unter der Jacke. Manschetten und Rollkragen deuten dies an. Bei Mannequin 19 fällt linksseitig am Saum der Jacke ein schmaler, grauer, horizontaler Streifen auf, welcher bei Mannequin 27 auf der Hose schwarzfarbig erscheint. Bei genauer Betrachtung ist erkennbar, dass die Jacke von Mannequin 27 kürzer ist als bei Model 19. Bis auf ein paar wenige tiefschwarze Fragmente besitzt die restliche Jacke - wie auch die Hose - einen leichten Gelbstich. Der silberne, glänzende Reißverschluss ist, wie bei der anderen Jacke des Models 19, in der Mitte platziert.



Mannequin 28

Mannequin 15

Mannequin 28 war im ersten Teil der Modenschau als viertes Model aufgetreten. Es trug ein Kleidungsstück, welches eine Verbindung zwischen Elementen der Tracht und Elementen des schwarzen Mantels zeigte. Jetzt trägt es ein völlig anderes Kleidungsstück, und zwar ein schwarzes Kleid, das wie bei Mannequin 26 ein Tarnmuster besitzt. Diesmal ist es jedoch schwärzer gehalten als zuvor, und es scheint kein Anzeichen von einem etwaigen lilafarbenen Ton zu geben. Das Muster scheint ins Braune zu gehen. Hals, Ausschnitt sowie die Beine sind frei. Das Kleid hat besonders lange Ärmel, die Falten im Bereich der Handgelenke bilden. Der Rock hat einen asymmetrischen Saum. Die rechte Seite ist kurz, wird aber schräg nach links immer länger, bis leicht unterhalb des linken Knies. Die längere Seite des Rocks fällt faltig nach unten. An bestimmten Stellen des Kleides, insbesondere im Bauchbereich, scheint es faltig und gerafft zu sein. Ein feines, schwarzes, trägerartiges Band ist an der rechten Schulter des Mannequins sichtbar und lässt daran denken, dass es ein anderes Teil darunter trägt. Eine andere Erklärung dafür wäre, dass dieser schwarze „Träger“ zum Kleid gehört und mit dem schwarzen schmalen Band, das auf Brustmitte des Kleides erkennbar ist, in Verbindung steht. Das schwarze Band hat eine andere Stoffqualität als der Stoff, aus welchem das Kleid besteht. Man könnte denken, dass die gerafften Stellen, die man im Bauchbereich sehen kann, anhand von unterschiedlichen Eigenschaften der beiden Stoffe erzeugt werden. Weiters könnte man das beschriebene Band mit dem ockerfarbenen filigranen Gebilde von Mannequin 15 in Verbindung bringen, da es, unter anderem, auch hier von der rechten Schulter aus in Richtung Brustmitte nach links unten geht.



Mannequin 29

Mannequin 15

Mannequin 2

Mannequin 29 trägt ein Kleid, welches die gleiche Stofffarbe und Stoffstruktur als das vorherige hat: ein schwarzes, ins braune gehende Tarnmuster sowie eine geraffte, drapierte Formensprache. Das Faltige wird weniger, das Geraffte nimmt zu.

Die Asymmetrie in der Länge des Kleides ist geringer als zuvor. Das Kleid ist ärmellos und hat breitere Träger, die einen asymmetrischen Ausschnitt mit einer ausgeprägten V- Form ergeben. Zusätzliche „Träger“ sind sichtbar, jedoch sind sie unregelmäßig, zum Teil breiter und asymmetrisch. Diesmal scheint klar, dass die Träger nicht ein etwaiges Kleidungsstück andeuten sollen, sondern Zusatzelemente sind, welche über das Kleid „wachsen“ beziehungsweise das Kleid gezielt und minimal überdecken. Wiederholt lässt sich eine Verbindung zu dem ockerfarbenen filigranen Gebilde von Mannequin 15 ziehen. Hier aber deutlicher, da die „Träger“ sowohl links als auch rechts vorhanden sind und mit einer minimalen Tendenz leicht nach links zur Körpermitte übergehen. All dies wird sehr subtil und minimal angedeutet. Die Platzierung der schwarzen trägerförmigen Elemente lässt an die schwarzen Bänder, welche den Körper von Mannequin 2 im ersten Teil der Modenschau partiell überdecken, denken.



Mannequin 30



Mannequin 26

Mannequin 30 trägt ein Oberteil mit Tarnmuster, in der gleichen Farbe wie die Kleider von Mannequins 28 & 29. Der Ausschnitt ist beinahe identisch mit dem bei Model 28, wobei dieser eine ausgeprägte V-Form besitzt und somit einen tieferen Ausschnitt bildet. Am Oberkörper gibt es keine Anzeichen von „Bändern“ welche über die Kleider „wachsen“, wie bei Mannequins 28 & 29 beschrieben. Der Rock ist knielang und hat eine dunkle Graufarbe mit leicht violetterm Stich. Er fällt locker und formt dabei leichte Falten. Vermutlich ist er aus dünnem Stoff (Voile) gemacht. Bei Mannequins 24, 25 & 26 hängen dünne schwarze Kordeln (oder ähnliches) von den Rücken hinunter. Diesmal ist die Formensprache eine andere. Hier handelt es sich um Bänder, die vermutlich am Oberteil angenäht sind. Mannequin 26 trug ebenso ein tarngemustertes Oberteil, jedoch unterscheiden sich beide Oberteile durch Farbton und Schnittgebung.



Mannequin 31



Abb. Nr. 66

Mannequin 31 trägt ein ähnliches Kleid wie die Modelle 28 & 29. Es besitzt ein Tarnmuster mit gleichartigem Farbton. Die Asymmetrie in der Rocklänge (der asymmetrische Saum) ist jedoch so gut wie nicht mehr vorhanden. Das Kleid hat, wie bei Mannequin 29, keine langen Ärmel. Der ärmellose Schnitt ist jedoch anders, mit breiteren Trägern. Der Ausschnitt ist tiefer und die -V-Form ausgeprägter als zuvor. Erneut ist ein schwarzes, trägerartiges Band sichtbar, welches von der rechten Schulter bis zur linken Körperseite über den Brustkorb verläuft. Genauer gesagt geht das Band von der rechten Schulter aus in einer parallelen Linie zum Saum, welcher den Ausschnitt bildet, hinüber. Die geraffte und drapierte Formensprache, die zuvor bei einzelnen Modellen zu sehen waren, ist auch bei diesem Mannequin weiterhin vorhanden. Außerdem taucht ein neues Element auf. Das Kleid besitzt eine faltig gerafft aussehende Stoffleiste, die vom linksseitigen Brustkorb zur rechten Körperseite hinunterführt. Dieses neue Element taucht zum ersten Mal auf. Es besteht aus Schlaufen und scheint aus dünnem Stoff gemacht zu sein. Man könnte dies mit einem Patronengurt in Verbindung bringen (siehe Abbildung Nr. 66). Es verleiht dem Mannequin einen kämpferischen Ausdruck. Man kann sich vorstellen, dass Hussein Chalayan damit die Emanzipation thematisiert.

Teil 2 Phase 4 der Modenschau

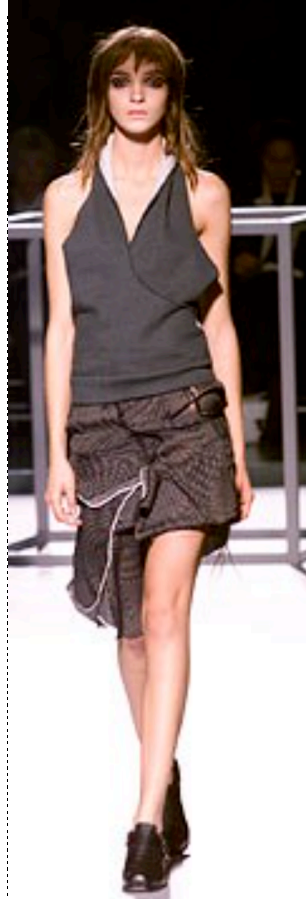


Mannequin 32



Mannequin 28

Mannequin 32 eröffnet die 4. Phase des zweiten Teils der Kollektion und trägt ein Outfit, welches den Körper sehr freizügig bedeckt. Es ist das erste Mal in dieser Kollektion, dass ein „Vêtement“ präsentiert wird, wo so viel Haut sichtbar ist. Das Oberteil besteht ausschließlich aus zwei graugrünen Streifen Stoff, welche sich in Hüfthöhe unterhalb des Nabels in einem gemeinsamen Bund vereinen. Im Schulter- und Nackenbereich ist ein schmaler weißer Streifen an der inneren Stoffkante zu sehen und lässt an einen weißfarbigen Futterstoff denken. Das Model trägt einen faltig gezogenen „zerschnittenen“ Rock. Dieser ist hellgrau mit lilafarbenem Stich. Möglicherweise ist er am Bund des Oberteils angenäht, da Oberteil und Rock ein einziges Kleidungsstück zu bilden scheinen. Der Rock hat unterschiedliche Längen: links- und rechtsseitig ist er circa knielang, vorne hat er die Länge eines Minirocks, bis auf einen längeren Streifen am linken Bein, der bis zum halben Schienbein hinunter reicht. Dieses Mannequin trägt ein Outfit mit drei Farben: Graugrün für das Oberteil, lila-grau für den Rock und braun für Schuhe und Hautfarbe des Models. Die faltige Formensprache des Rockes erinnert an das Kleid von Model 28, das jedoch nur einseitig faltig fällt.



Mannequin 33

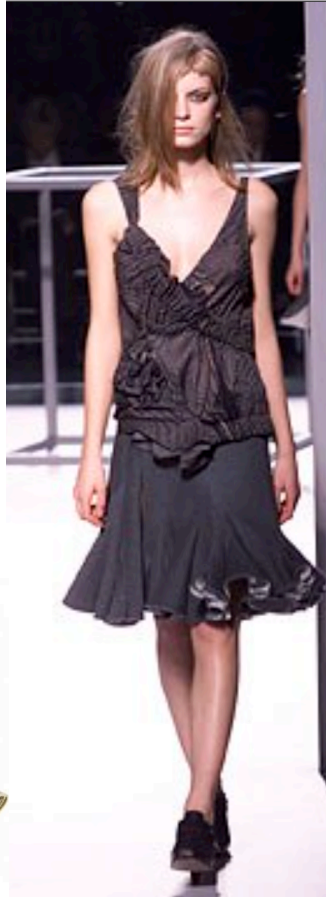
Mannequin 33 trägt ein zweiteiliges Outfit, das den Körper etwas mehr bedeckt als bei dem vorherigen Model. Die Farbe des Oberteils ist ähnlich wie bei dem Dunkelhäutigen Model. Außerdem hat es eine gewisse Ähnlichkeit in der Formensprache: nicht tailliert, hüftlang und ärmellos mit "Neckholder". Von der Spitze des V-Ausschnittes geht eine Naht schräg zur rechten Taille hinüber. Diese Naht erinnert an ein Top in Wickelform. Wie bei vorherigem Mannequin ist ein weißes Stoffband im Halsbereich zu sehen. Auch am Rock ist weiße Farbe zu sehen, in Form einer Ziernaht, die eine schmale Borte einsäumt. Der Rock zeigt eine Asymmetrie: die linke Seite ist knielang, die andere Seite viel kürzer. Der Stoff erinnert an ein Tarnmuster. Jedoch wird bei genauer Betrachtung deutlich, dass es sich um ein Hahnentrittmuster handelt. Ab diesem Model sind die Schuhe wieder schwarz.



Mannequin 34 (Vergrößerung)



Abb. Nr. 67



Mannequin 34



Abb. Nr. 68

Mannequin 34 trägt ein dunkles, graues Outfit mit leicht blau- und lilafarbenem Stich. Es hat eine ähnliche Formensprache wie bei vorherigem Model, jedoch umgekehrt, da der Stoff des Oberteils dem des Rocks ähnelt, und der Rock dem des Oberteils. Der knielange Rock hat eine Godet Falte. Er schwingt im Gehen und bringt dabei einen weißen Futterstoff zum Vorschein. Das Oberteil ist stark gerafft und drapiert und besitzt wie bei Model 31 eine faltig gerafft aussehende Stoffleiste. Man könnte diese ebenso mit eventuellem Waffenzubehör in Verbindung bringen (siehe Abbildung Nr 67). Durch die gerafften Stellen ist das Muster schwer zu erkennen. Es lässt auf den ersten Blick, ebenso wie zuvor, an ein Tarnmuster denken. Es handelt sich jedoch auch hier um ein Hahnentrittmuster. Auf vereinzelt Outfits der Kollektion Ambimorphous sind Elemente von Militärkleidung vorhanden oder angedeutet, die möglicherweise für die Emanzipation der Frauen stehen könnten. Hussein Chalayan kombiniert verschiedene Formensprachen auf subtile Weise. Vergleicht man dies mit dem Outfit der Abb. Nr. 68 wird es ersichtlich, dass andere ModedesignerInnen klare Formensprachen wählen, in der Tradition und „Militärlook“ ganz klar kombiniert werden.



Mannequin 35

Mannequin 35 trägt ein Outfit aus dünnem, flatterndem Stoff mit Karomuster, wie bei den Mannequins 33 & 34. Der Ausschnitt ähnelt dem des vorherigen Models, zeigt hier aber eine leichte Rundung an der linken Seite. Eine weiße Ziernaht in Form einer geschwungenen Linie, ähnlich wie bei Mannequin 33, fällt im linken Bauchbereich auf. Das Kleid ist graugrün mit kakifarbenem Ton. Die zahlreichen gerafften Stellen und faltig drapierten Schichten im unteren Bereich des Kleides sowie der dünne Stoff verleihen diesem Outfit große Lebendigkeit.



Mannequin 36



Mannequin 31

Mannequin 36 trägt ein zweiteiliges Outfit. Das Oberteil zeigt Parallelen mit vorherigem Modell, aufgrund des dünnen Stoffes, des Karomusters und seiner faltigen und gerafften drapierten Formensprache. Der Rock ist schwarz und dünne Bänder hängen hinunter. Es ist das erste Model, bei dem diese Bänder wiederauftauchen. Der Ausschnitt ist großzügig und lässt viel Haut erblicken. Zwei feine Bänder formen zarte Linien, die von den Schultern aus (vermehrt auf der rechten Seite zu sehen) zur Brustkorbmitte in einen V-Ausschnitt übergehen. Eine schwarze, breitere Leiste geht von der linken Schulter aus und bildet die Rundung des Ausschnitts bis zur Brustkorbmitte, wo sie in eine etwas schmalere Leiste mündet, die senkrecht die gesamte Oberteillänge hinunterführt und aus Schlaufen besteht. Dies konnte man bereits bei Mannequin 31 beobachten (*siehe oben*) und ließe sich mit Patronengurten in Verbindung bringen.

Teil 2 Phase 5 der Modenschau



Mannequin 37



Mannequin 2

Mannequin 37 trägt ein schwarzes Outfit, das den ganzen Körper bedeckt, mit Ausnahme eines großzügigen und noch etwas weiteren V-Ausschnitts. Das Oberteil ist in sich gemustert. Im Bauchbereich ist der Stoff in unterschiedliche Richtungen drapiert. Schwarze Fransen überdecken das Oberteil ab Taille und Ellbogen partiell nach unten. Man könnte denken, dass Hussein Chalayan anhand von diesen Fransen das Hüfttuch der Tracht zitiert. Schwarze, ineinander verflochtene Stoffbänder hängen über die ebenfalls schwarze Hose hinab. Aufgrund ihrer Formensprache könnte man sie mit den Stoffbändern, welche die Tracht am Beginn der Modenschau überdeckten, in Verbindung bringen (siehe *Mannequin 2*).



Mannequin 38

Mannequin 1 = 51

Mannequin 38 trägt ein schwarzes, langärmeliges Kleid. Die Form des Ausschnitts ist vergleichbar mit dem des vorherigen Models. Fransen überdecken das Kleid, sodass Schichten sich überlagern. Die Vielschichtigkeit der Formensprache lässt denken, dass das Kleid aus mehreren übereinander genähten Hüfttüchern besteht. (siehe Video). Außerdem zeigt das knielange Kleid eine leichte Asymmetrie im Saum, die wiederum mit dem seitlich getragenen Hüfttuch der Tracht in Verbindung gebracht werden könnte (siehe *Mannequin 1 = 51*).



Mannequin 39

Mannequin 39 trägt ein schwarzes, ärmelloses Outfit. Im Gegensatz zum V-Ausschnitt der vorherigen Models hat dieses einen weiten, runden Ausschnitt. Bänder in der gleichen Formensprache wie von Mannequin 37 hängen über die Hose hinunter. Fransen, die schon zuvor sichtbar waren, sind am Oberteil weiterhin vorhanden. Ein neues Element kommt zur bisherigen Formensprache hinzu: rechtsseitig am Saum des Ausschnitts, kann man ein in den Stoff „eingefädelt“ Band erkennen, welches an ein Lederband denken lässt.



Mannequin 40

Mannequin 10

Mannequin 11

Mannequin 29

Mannequin 35

Mannequin 40 trägt ein kurzes, ärmelloses Kleid. Chalayans dekonstruktivistische Formensprache sticht bei diesem Vêtement besonders hervor. Der Ausschnitt unterscheidet sich völlig von den vorherigen Modellen. Der anfangs eher weite runde Ausschnitt transformiert sich auf Brusthöhe in einen gewagten tiefen, asymmetrischen Ausschnitt. An Kleidermodellen der Mannequins 10, 11, 29 & 35 kann man eine verwandte Formensprache in Bezug auf den Ausschnitt erkennen (*siehe Abbildungen*). Der Saum des Kleides ist vielschichtig mit zahlreichen versetzten spitzen Ecken. Das Video zeigt, dass es sich um mehrere Stoffschichten handelt, die sich versetzt überlagern und dabei eine beschwingte Asymmetrie bilden.



Mannequin 41

Mannequin 41 trägt ein cocktailartiges Kleid mit dekonstruktivistischer Formensprache am Oberteil. Starke Asymmetrie am weiten Ausschnitt, die sich anhand der An- bzw. Abwesenheit der Ärmel ergibt: rechts kurzer Ärmel und links wird das Oberteil nur von einem schmalen Träger gehalten.

Das Kleid endet kurz über den Knien, die Beine sind umspielt von schmalen satinartigen Bändern, die vom Kleid hängen.

Das Kleid ist im Hüftbereich vielschichtig. Man erkennt schmale dunkelgraue Bänder, die unter dem Brustbereich schräg geschwungen von rechts nach links verlaufen und die Drapierung der Taille betonen.



Mannequin 42

Mannequin 42 trägt ein schlichtes, schwarzes und nicht tailliertes Kleid aus einem leichtfallenden Stoff. Das Kleid ist ärmellos und hat einen eher tiefen, asymmetrischen Ausschnitt. Auch hier wie bei Models 29, 31 & 36 verläuft ein schmales Band schräg und quer über den Ausschnitt von der rechten Schulter zur linken Brust. Ein breiter, asymmetrischer und zum Teil satin-artiger Besatz rahmt den rechten Halsausschnitt, der schmal an der linken Hüfte endet. Diese Formensprache erinnert an die schwarzen Stoffbänder, welche die Tracht linksseitig asymmetrisch überdecken (siehe Abb. Nr.) Das Kleid endet weit über den Knien, welche von einem dünnen, asymmetrischen, voile-artigen Stoff umspielt werden.



Mannequin 43



Mannequin 45

Mannequin 43 trägt ein schwarzes, zweiteiliges, ärmelloses Outfit. Auch hier sind mehrere Stoffschichten und Bänder vorhanden. Das Oberteil endet an der Taille. Der Rock scheint einen durchsichtigen Oberstoff zu haben, er ist knielang und sitzt auf der Hüfte, sodass die Haut dazwischen, an der Taille, sichtbar ist. Etwas breitere Bänder als zuvor hängen wie bei Model 30 vom Rock hinunter. Das Oberteil ist asymmetrisch geschnitten und scheint von breiteren, crepeartigen Stoffbändern fragmentarisch überdeckt bzw. aufgenäht zu sein. Diese Formensprache erinnert an die Stoffbänder, welche die Tracht im ersten Teil der Kollektion überdecken. Auch beim Rock sind breitere Bänder präsent, jedoch vertikal. Der asymmetrische Ausschnitt wird ebenfalls von Bändern geformt.



Mannequin 44

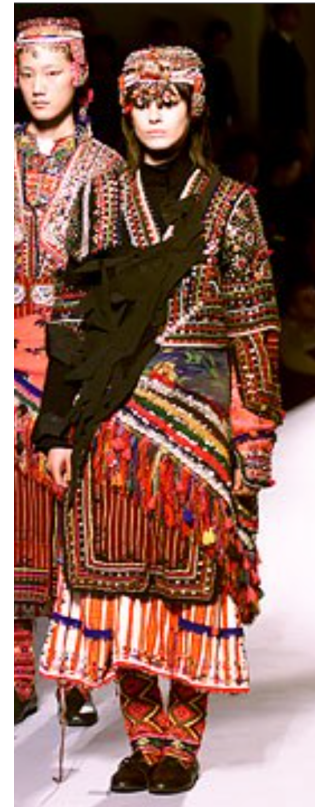
Mannequin 44 trägt ein schwarzes knielanges, asymmetrisches Outfit. Es ist hier nicht klar, ob es sich um ein zweiteiliges Outfit handelt. Keine Haut, sondern zahlreiche Bänder sind im Hüftbereich zu sehen. Diese verbinden oder deuten womöglich ein Ober- und Unterteil an. „Lose“ schwarze Bänder hängen quer und durch über das Vêtement sowie nach unten. Ebenso im Ausschnitt sowie bei den Ärmeln sind welche zu sehen. Das Oberteil ist schulterfrei. Über den Ellbogen sind „Bünde“ vorhanden, diese deuten womöglich Ärmel an. Das Oberteil besteht aus einem dünnen Stoff. Ein etwas weiter V-Ausschnitt bildet sich durch einen „Schlitz“ im Stoff, welcher „Revers“ ergibt. Ein Band liegt quer über der Haut im Halsbereich. Auch bei den Modellen 29, 31, 36 & 42 sind einzelne Bänder im Ausschnitt über die Haut gelegt. Das Oberteil ist durchsichtig und lässt dabei die Brüste des Mannequins durchscheinen. Ebenso im unteren Bereich des Outfits ist ein durchsichtiger Stoff zu sehen. Die Formensprache der schwarzen Stoffbänder erinnert zum Teil an diese des ersten Teils der Modenschau.



Mannequin 45



Mannequin 43



Mannequin 2

Mannequin 45 eröffnete die erste Phase von Teil 2 der Modenschau mit einem schwarzen Kleidungsstück und beendete die zweite Phase von Teil 2 mit einem orange-rotfarbigen Outfit. Auch hier in der Phase 5 des zweiten Teils der Modenschau trägt es ein orange-rotes Modell, jedoch ist der Schnitt ein anderer. Das Vêtement ist beinahe identisch mit zweiteiligem, ärmellosem Outfit von Mannequin 43 (*siehe oben*). Dieses Modell unterscheidet sich jedoch von Model 43 in Farbe sowie Länge und Anzahl der vom Rock hängenden Schnüre. Die breiteren, crepe-artigen Stoffbänder, welche das Vêtement fragmentarisch überdecken, erinnern an die Formensprache jener Stoffbänder, welche die Tracht im ersten Teil der Kollektion fragmentarisch bedeckten (*siehe Mannequin 2*).



Mannequin 46



Abb. Nr. 69



Abb. Nr. 70

Mannequin 46 eröffnet den dritten Teil der Modenschau, verlässt jedoch relativ rasch den Laufsteg, sodass nur mehr die fünf Models, die den ersten Teil der Kollektion eröffneten, zu sehen sind. Es trägt ein kurzes, ärmelloses schwarzes Kleid mit tiefem V-Ausschnitt sowie schwarze Stiefeletten mit Absätzen. Wirre schwarze Lederbänder unterschiedlicher Breiten und Formensprachen überdecken das Kleid zum Teil. Sie sind insbesondere im Brust- und Bauchbereich präsent. Linksseitig hängen zahlreiche dünne schwarze Lederbänder herab. Die Formensprache der Lederbänder - vorwiegend jene, die von linker Schulter zu linker Hüfte herabhängen, ähneln Accessoires einer Militärbekleidung (siehe Abb. Nr. 69). Dieses Mannequin war schon zuvor im Laufe der Modenschau zu sehen. Beim ersten Mal trug es ein braunes Outfit und verließ den Laufsteg als letztes Model in der Phase 2 des zweiten Teils der Modenschau. (siehe Mannequin 16). Später eröffnete es Phase 4 des zweiten Teils der Kollektion mit einem freizügigen und gewagten Outfit (siehe Mannequin 32). Das Dunkelhäutige Mannequin ist in Chalayans Kollektion Manifest Destiny ebenfalls zu sehen (siehe Abb. Nr. 70). Obwohl das Outfit in Farbe und Stoffqualität andersartig ist, kann man eine dynamische, organische, wirre und vielschichtige Formensprache erkennen. Anhand der Kollektionen Medea, Manifest Destiny und Ambimorphous wird erkenntlich, dass Hussein Chalayan Mannequins unterschiedlicher Ethnizitäten für seine Modenschauen wählt. In diesem Fall handelt es sich sogar um das selbe Model.

3. Analyse der „Schlüsselrollen“ zweier Models

Bei der Analyse der „Wege“ wird ersichtlich, dass insbesondere zwei Models eine spezielle Rolle in der Kollektion zu haben scheinen. Die unten stehenden Tabelle, die die Zeitpunkte der Auftritte, sowie die Beschreibung und Analyse der Outfits (siehe S. 76 bis S. 112) darstellt, zeigt auf, dass diese beiden eine Art „Punktation“ (wie Punkt, Beistrich, Klammer) darstellen – also in der Modenschau Zeichen setzen. Sie „klammern“ – unterstützt durch die musikalischen Variationen - die einzelnen Phasen ein bzw. setzen durch ihren Auftritt oder Abgang Signale (siehe Beschreibung in der unten angeführten Tabelle).

Mannequin: Isabeli Fontana	6. Auftritt	22. Auftritt	45. Auftritt
Betritt den Laufsteg:	ca. Minute 3	ca. Minute 7,20	ca. Minute 14,50
Erläuterung:	-> Sie tritt als erstes Model der Phase 1 auf	-> Sie verlässt den Laufsteg in der Phase 2 als letzte	-> In der Phase 5 bleibt sie in der Mitte vor dem „Tor“ stehen, während die anderen an ihr vorbeigehen. Sie verlässt schließlich den Laufsteg als letzte.



Mannequin 6



Mannequin 22



Mannequin 45

Mannequin: Liya Kebede	16. Auftritt	32. Auftritt	46. Auftritt
Betritt den Laufsteg:	ca. Minute 5,20	ca. Minute 11,50	ca. Minute 17
Erläuterung	-> Sie verlässt in der Phase 2 den Laufsteg als letzte	-> Sie tritt als erste der Phase 4 auf	-> Sie tritt als erste im Teil 3 auf



Mannequin 16



Mannequin 32



Mannequin 46

Hussein Chalayan schreibt zu seiner Kollektion Ambimorphous:

„Ambimorphous was shown in the MoMu Gallery and was created by Hussein Chalayan. "The aim of the project was to explore the shady territory between realism and surrealism, power and powerlessness. As an example I intend to examine the connections between Alice in Wonderland as a representation of a surreal entity, and war as a real life force. The surreal implications of macrocosmic and microcosmic scenarios in Alice in Wonderland where the objects around the central figure are larger or smaller have connotations of power and powerlessness in controllable or uncontrollable environments . The experience of modern -day war, anonymously violent, filtered, censored and almost recreated by the media does not remain a real life experience but becomes as surreal as Alice in Wonderland itself. The ultimate object is to demonstrate that man made theories of reality and our power over this reality can reverse, and that surreal situations themselves are a part of life and do not remain as fragments of the imagination. The translation; (ambimorphous) In this project the boundaries between the real and the surreal are blurred and morphed. Visually many organic forms, mostly imagined, are reorchestrated and invaded by mechanical forms; mechanical forms are remoulded by organic forms. The environment should reflect the changing degrees of scale from large to small, demonstrating the transition between power and powerlessness. The clothes will represent forms that are so-called 'ambimorphous': where all forms can morph in two different directions, a procession with a linear beginning reaching nonsensical results; where all shapes become unreadable and undefinable, almost where the real and the surreal cancel each other out." Hussein Chalayan."⁷⁹

⁷⁹ <https://www.europeana.eu/portal/de/record/2048208/EXH616.html>

4. Vergleich der Kollektionen Between & Ambimorphous von Chalayan



Abb. Nr. 71: „Between“



Abb. Nr. 72: „Ambimorphous“

In den Kollektionen Between und Ambimorphous werden die Botschaften der jeweiligen Kollektionen in einem ähnlichen Aufbau vermittelt.

In der Kollektion Between (Frühling/Sommer 1998) behandelt Hussein Chalayan die Themen der Religion sowie der Identität und bringt dies mit einem „Tschador“ zur Sprache. Während der Modenschau betreten sechs Models mit Gesichtsschutz aufeinanderfolgend die „Bühne“. Das erste Model erscheint nackt, die fünf weiteren mit „Tschadoren“, die immer länger werden. Er behandelt die Themen der Identität oder der - durch die Religion eben - „nicht Identität“. Man könnte vermuten, dass das nackte Modell ein Individuum darstellt, das von jeglichen gesellschaftlichen Codes unberührt bleibt. Die Nacktheit steht keineswegs für die Sexualität, jedoch für die angeborenen Eigenschaften eines Menschen, der eben „nackt“ auf die Welt kommt, sagt Hussein Chalayan in einem Interview.⁸⁰ Die Macht der Religion wird durch den Tschador gezeigt. Durch die nicht sichtbaren Gesichter zeigt Hussein Chalayan, wie die Identität eines Menschen aufgrund religiöser Codes ausgelöscht werden kann. Der Mensch wird entkörperlicht.

In der Kollektion Ambimorphous (Herbst/Winter 2002-03) wird anhand ausgewählter Kleidungsstücke das Verhältnis zwischen Tradition und „Modernität“ sowie ihrer Zusammenkunft

⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=4N1yjZnebDk>

thematisiert. Am Anfang der Modenschau erscheint das erste Model mit einer türkischen Tracht, die - wie Trachten im Allgemeinen - Information über die Herkunft und den gesellschaftlichen Status eines Menschen, beziehungsweise einer ethnischen Gruppe vermittelt. Diese „Identität“ wird durch die schwarzen Stoffelemente, welche die Tracht verschwinden lassen, ausgelöscht. Es existieren keine Informationen mehr über die Person. Außerdem könnte man vermuten, dass die Überdeckung der Tracht mit den schwarzen Stoffelementen, einen Prozess der „Verwestlichung“ bedeutet. Jedoch erscheint am Ende der Modenschau die türkische Tracht wieder. Der Aufbau der Kollektion geschieht in einem Kreislauf.

In beiden Kollektionen arbeitet Hussein Chalayan mit dem Konzept des „Morphing“. Anhand der verschiedenen Models, die die Bühne aufeinanderfolgend betreten, werden Prozesse der Verschleierung bei *Between*, und Prozesse der Verwestlichung bei *Ambimorphous* gezeigt. Diese beiden Konzepte zeigen Prozesse von „Machtverhältnissen“ auf: die Religion hat einen starken Einfluss auf den Menschen und der Westen droht die Tradition zu verdrängen.



Abb. Nr. 73



Abb. Nr. 74 (Mannequin 1 = 51)

Die Schnittkonstruktion der weißen Weste der Kollektion *Between* (siehe Abb. Nr. 73) hat vermutlich ihren Ursprung in einer historisch-türkischen Trachten. Der Schnitt der Ärmel ähnelt denen der Jacke „Cepken“. Sie ist ein wichtiger Bestandteil der Trachten zahlreicher Länder des ehemaligen osmanischen Reiches und ist ebenso in der Tracht der Pomaken und somit in der Kollektion *Ambimorphous* wiederzufinden (siehe Abb. Nr. 74).

-H- Transformation und Formensprache

1. Vom schwarzen Kleid zur Tracht- eine Analyse

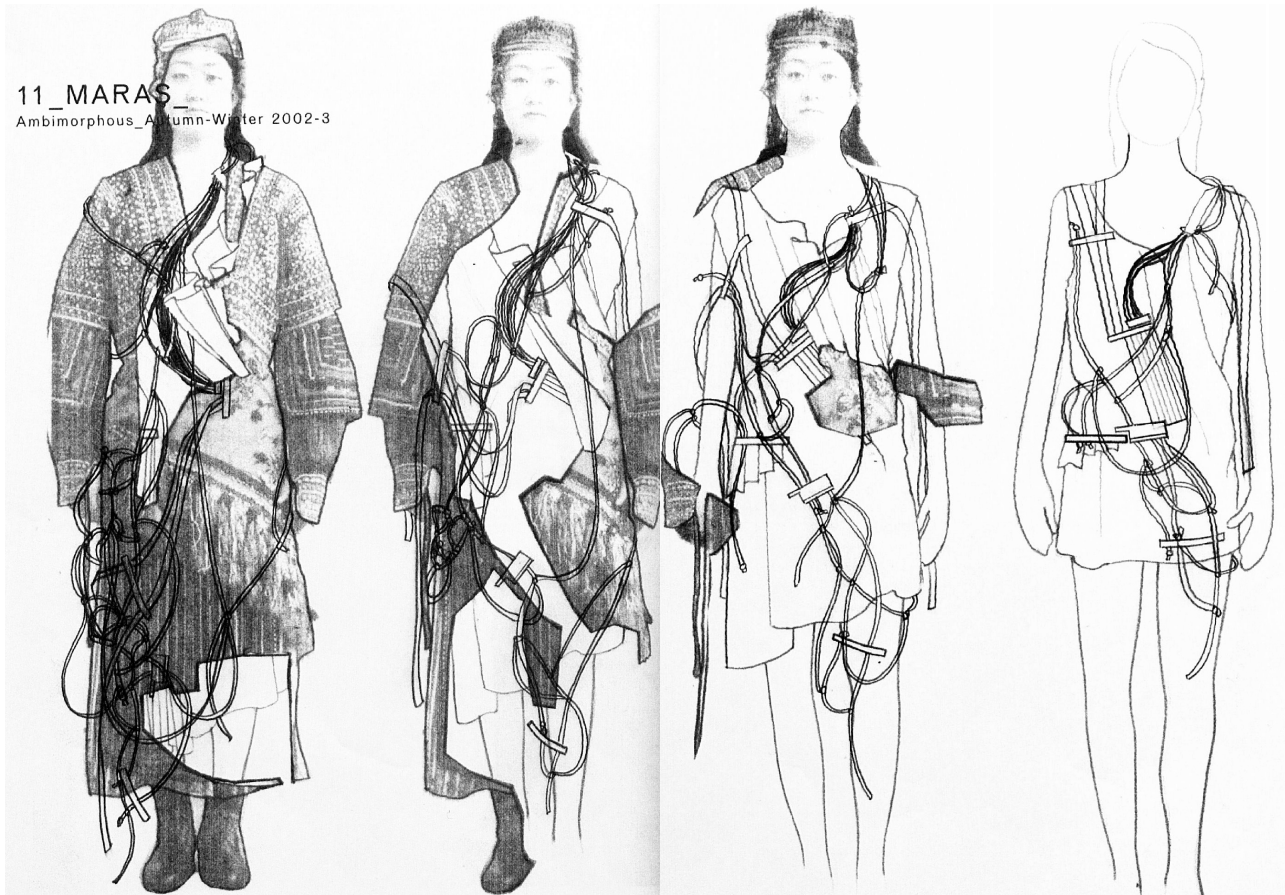


Abb. Nr. 75

Der Transformationsprozess des dritten Teils der Kollektion wird anhand einer Skizze (siehe Abb. Nr. 75) dargestellt. Damit wird ersichtlich, dass Hussein Chalayan eine andersartige Formensprache, als die des ersten Teils der Modenschau, wählt. Schwarze Kleider werden von Model zu Model immer ein Stück mehr von schwarzen Lederbändern und Schnüren überdeckt. Diese Transformation geschieht Schritt für Schritt anhand der fünf Mannequins, die im ersten Teil der Kollektion den umgekehrten Prozess darstellten. Elemente der Tracht, mit welcher die Kollektion begonnen hat, hängen vermehrt an den schwarzen Lederbändern und Schnüren. Sie verwickeln sich, hängen hinunter und machen einen wirren Eindruck. Dies verleiht den Vêtements eine gewisse Dynamik und Lebendigkeit, die eine kämpferische Kraft ausstrahlt. Es ist offensichtlich, dass sich diese Formensprache (Lederschnüre) aus dem zweiten Teil der Kollektion entwickelt hat. Diese behandelt unter anderem Themen der Emanzipation - zum Teil deutlich und

zum Teil in einer subtilen Art und Weise. Alice Holmberg beschreibt Chalayans Kollektion als eine „Strategie der Hybridisierung“.

Sie assoziiert die Formensprache der Bändern, die während dem Transformationsprozess auftauchen, mit der „Verkabelung eines Menschen“.⁸¹

Verkabelung könnte sich einerseits auf die Technik (konstruiertes, künstliches) beziehen und nach Außen gerichtet sein. Es stellt sich also die Frage, womit der Mensch verkabelt (angeschlossen) ist und wofür die Verkabelung steht. Andererseits könnte es sich um einen inneren Prozess handeln. Somit würde die „Verkabelung“ innere Gefühlswelten darstellen. Michael Richter, deutscher Zeithistoriker und Aphoristiker schreibt: „Die Verkabelung weckt *pränatale Instinkte*.“⁸² Bezieht man dieses Zitat auf Ambimorphous würde es bedeuten, dass es um einen inneren, tiefen, instinktiven und unbewussten Prozess und um Urgefühle geht.

⁸¹ <http://frkholmberg.com/archives/149>

⁸² <https://www.aphorismen.de/zitat/117983>



Mannequin 47

Mannequin 47 eröffnet den dritten Teil der Modenschau und trägt ein asymmetrisches, ärmelloses schwarzes Kleid, welches mit wirren schwarzen Lederbändern zum Teil überdeckt ist. Dieses Kleid ist eine Fortsetzung des vorherigen Modells, welches von dem Dunkelhäutigen Mannequin getragen wurde. Sie sehen beinahe identisch aus, jedoch ist hier eine dekonstruktivistische Formensprache erkennbar. Die Länge des Kleides ist stark asymmetrisch, während das des vorherigen Mannequins einen geraden Saum aufwies. Im Gegensatz zu diesem ist hier der Ausschnitt etwas mehr bedeckt, wobei eine kleine Öffnung im Stoff ersichtlich ist und die Haut erblicken lässt. Die Formensprache des Décolletés war im Laufe der Kollektion bereits mehrmals zu sehen, beispielsweise bei Mannequin 45 mit dem orange-roten Outfit.



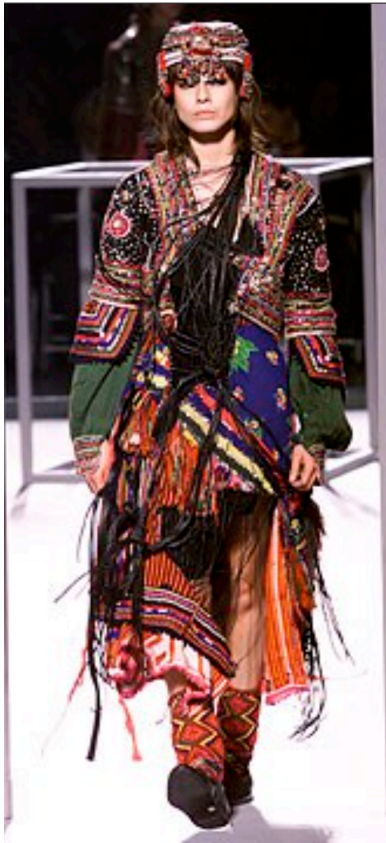
Mannequin 48

Mannequin 48 trägt ein schwarzes Kleid, das sich langsam fragmentarisch in die Tracht transformiert. Die Länge des Kleides zeigt eine reduzierte Asymmetrie als bei vorherigem Modell. Das Décolleté ist ein Stück mehr bedeckt, jedoch zeigt sich mehr Haut aufgrund einer größeren Öffnung als zuvor. Schwarze Stoffbänder und Schnüre sind hier zahlreicher vorhanden. Sie hängen auch von den Schultern bis zu den Handgelenken hinunter. Sie deuten Ärmel an. Bunte Stofffragmente hängen an Lederschnüren. Sie sind zum Teil bestickt und erinnern an die Manschetten der Überärmel und den Bund der Jacke der Tracht. Man kann außerdem das Hüfttuch „Sash“ an der rechten Hüfte an einem kleinen bunten Stofffragment erkennen.



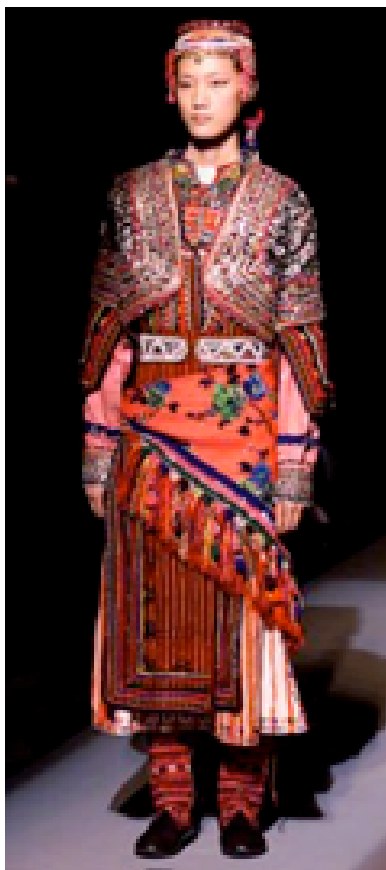
Mannequin 49

Mannequin 49 trägt ein Vêtement, wo sich die zwei Formensprachen, einerseits die Tracht, andererseits die schwarzen Lederbänder und Schnüre, ganz besonders überlagern und ineinander übergehen. Zwei Drittel des Vêtements bestehen aus Trachtfragmenten. Diese überdecken einen Teil des Brustkorbs, der Arme und der Hüften und reichen bis zu den Knien in einer asymmetrischen Formensprache. Einzelne Stoffstücke hängen hinten bis zum Boden hinunter. Anhand der bunten, gestickten Stofffragmente sind Kleidungsstücke der Tracht erkennbar. (Entari, Cepken, Riza, Sash). Ein Teil des Ausschnitts, des Arms und der Beine ist noch nicht verhüllt, sodass Haut noch sichtbar ist. Die Tracht überdeckt einen Großteil des Körpers und des schwarzen Kleides bis auf die Körpermitte, wo Kleid, Lederbänder und Schnüre noch teilweise sichtbar bleiben.



Mannequin 50

Mannequin 50 trägt ein vielschichtiges Vêtement. Es stellt eine Fortsetzung des Transformationsprozesses vom schwarzen Kleid zur Tracht dar. Die Tracht überdeckt nun beinahe den ganzen Körper. Nur mehr ein wenig Haut ist am rechten Bein und im Halsbereich sichtbar. Der schwarze Stoff, welcher das Kleid andeutet, ist in einer reduzierten Form unter der Tracht sichtbar. Es sind weiterhin Bänder ersichtlich. Diesmal verwickeln sie sich besonders stark. Die verschiedenen Kleidungsstücke der Tracht sind beinahe in ihrer Gesamtheit vorhanden.



Mannequin 51

Mannequin 51 trägt eine Tracht, die mit der zu Beginn der Kollektion präsentierten identisch ist.

2. Vergleich der Kollektionen Manifest Destiny und Ambimorphous von Hussein Chalayan

Nach der Herbst/Winter Kollektion **Ambimorphous** (2002/03) entwarf Hussein Chalayan die Frühling/Sommer Kollektion **Manifest Destiny** (2003). In dieser Kollektion interessiert er sich für die Auswirkungen des Imperialismus auf die Psyche sowie auf den Körper des Menschen, und für die Art, wie diese das „Animalische“ im Menschen zu „zivilisieren“ versuchte. Die Kleidung, die der Mensch trug, verzerrten und schnürten seinen Körper ein. Im Gegensatz dazu arbeitete Hussein Chalayan mit elastischen Stoffen und setzt sich somit über diese Beschränkungen hinweg. Er berücksichtigt den Körper in seinem anatomischen Zustand und untersucht, wie Kleidung sich die Anatomie des Körpers zurückerobert kann, bis diese mitunter nicht wieder zu erkennen ist: *„Dans Manifest Destiny, je voulais considérer le corps dans son état anatomique et la façon dont les vêtements qui le couvrent (...) pouvaient se réapproprier l'anatomie, parfois jusqu'au point de le rendre méconnaissable (...)“*. Wie es das folgende Zitat zur Sprache bringt: *„Les robes du finale offraient des „trous décoratifs“ révélant le ventre des mannequins, comme si leurs organes avaient été arrachés, ne laissant que des lambeaux de peau. (...)“*⁸³ tauchen schließlich Kleider auf, die die Bäuche der Models durch „dekorative Löcher“ zum Vorschein bringen. Jersey Bänder sind kreisförmig übereinander genäht und lassen die Haut erblicken. Sie deuten Organe, die herausgezogen werden, an und dabei werden „Hautfetzen“ - „lambeaux de peau“ - hinterlassen (siehe Abb. Nr. 79).

In Manifest Destiny wird „westliche Kleidung“ soweit aufgelöst, bis der Körper komplett befreit wird und „das Innere“ des Menschen, die Organe, die mit Stoffbändern angedeutet werden, ans Licht kommen. Man könnte es so deuten, dass es darum geht, die Anatomie, den Ursprung des Körpers - abseits von Kleidung, die etwas über den Menschen aussagt (Ambimorphous-> Tracht) oder den Körper zuschnürt - (Manifest Destiny-> Auswirkung des Imperialismus) wieder zu erlangen. In beiden Kollektionen geschieht die Auflösung von „westlichen Kleidern“ in einer ähnlichen Weise. Sowohl in Ambimorphous (zu Beginn des zweiten Teils der Modenschau), als auch bei Manifest Destiny experimentiert Chalayan mit schwarzen Anzügen. Des Weiteren taucht das Militärgrün, ein Element der Militärbekleidung (Bänder/Taschen...), sowie ein „Camouflage“

⁸³ <http://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-terminees/mode-et-textile/hussein-chalayan-recits-de-mode/extraits-d-un-guide-synoptique-par>

ähnliches Muster – also Tarnmuster - auf. All diese Elemente stehen vermutlich für die kämpferische Kraft, die beide Kollektionen in sich tragen.

Bei den Abb. Nr. 76 & 77 ist ersichtlich, dass die Körper der Models von Stoffbändern im Bauchbereich umhüllt werden. In Ambimorphous sind es schwarze, in Manifest Destiny hellblaue.

In beiden Kollektionen ist ebenso bei zwei weiteren Models ein Gewirr von Stoffbändern, welches im Bauchbereich konzentriert ist, zu sehen. In Ambimorphous ist dies am Mannequin 4 (siehe Abb. Nr. 77) mit den schwarzen Lederbändern, die wirr übereinander gelegt sind, ersichtlich.

Diese könnte man in Verbindung mit einer Nabelschnur bringen, welche - wie zuvor bereits erwähnt - die Gefühlswelt des Models darstellen könnte. In Manifest Destiny zeigt sich eine ähnliche Formensprache, jedoch handelt es sich um ein Gewirr an Jersey-Bänder. Die Formensprache der beiden Vêtements ist verwandt und strahlt Lebendigkeit aus.



Abb. Nr. 76



Abb. Nr. 77 (Mannequin 4)



Abb. Nr. 78 (Mannequin 49)



Abb. Nr. 79

3. Gegenüberstellung der Formensprache der Transformationsprozesse des ersten und dritten Teils der Kollektion Ambimorphous

Alice Holmberg schreibt: „Seine [Hussein Chalayan] Herbst-Winter Kollektion aus dem Jahre 2002/03 mit dem Titel Ambimorphous sehe ich als Grundlagenforschung des Modehybrids. Die Kollektion reizt Gegenüberstellungen zwischen Ethnischen und Europäischen aus, dem Traditionellen und der Moderne, des nomadischen Naturlebens und dem technologischen Citleben. Im Vordergrund steht visuell die Frage: Ab wann wird die Bekleidung ethnisch bzw. ab wann wird die Tracht europäisch? (...).⁸⁴

Hussein Chalayan stellt in Ambimorphous Polaritäten – wie Tradition versus Modernität, Macht versus Ohnmacht – gegenüber. Diese Betrachtung spiegelt die Frage nach Grenzen wider.

Ein Zitat aus dem Jahr 1903 zum Begriff der Grenze: „Georg Himmel verstand ... unter einer Grenze einen Spannungszustand von Defensive und Offensive, in dem beides latent ruhe, wodurch, weitergedacht, Nähe und Distanz zusammenrücken, miteinander in Verbindung treten und schließlich nicht mehr ohne einander existieren können.“⁸⁵

Hussein Chalayan spricht in seiner Arbeit die Grenze als eine Auseinandersetzung zwischen der Vermischung und der Trennung von Kleidung unterschiedlicher Einflüsse an:

*„In this project the boundaries between the real and the surreal are blurred and morphed. Visually many organic forms, mostly imagined, are reorchestrated and invaded by mechanical forms; mechanical forms are remoulded by organic forms. (...)*⁸⁶

An der nun folgenden Gegenüberstellung der Vêtements wird die künstlerische Auseinandersetzung Chalayans mit den Themen der Trennung und Vermischung deutlich gemacht.

⁸⁴ <http://frkholmberg.com/archives/149>

⁸⁵ Geiger Hanni: Form follows culture Entgrenzungen im Konzept- Design Hussein Chalayans; Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien, 2016, S.27.

⁸⁶ <https://www.europeana.eu/portal/de/record/2048208/EXH616.html>



Abb. Serie Nr. 80



Abb. Serie Nr. 81

Der indische Literaturwissenschaftler Homi K. Bhabha, der einzelne Lebensepisoden in den USA und Großbritannien verbrachte, definiert in seinen Arbeiten einen „dritter Raum“ oder „third space“: *„Bhabhas „dritter Raum“ oder „third space“ entsteht beim Zusammentreffen von Kulturen und repräsentiert eine Zone, in der Kulturen sich wandeln. Durch die gegenseitige Beeinflussung werden bestimmte kulturelle Aspekte angenommen, verändert oder ignoriert. In diesem „Dazwischen“ löst sich das ursprüngliche Machtgefälle auf. Hier manifestieren sich die Ambivalenzen der verschiedenen Weltansichten. In diesem Raum „In-Between“ wiegt die Stimme der schwächeren Kultur genauso viel wie die der stärkeren. Mit dem der Biologie entwendeten Begriff „Mimikry“, beschreibt Bhabha eine Schutzanpassung durch partielle Anpassung. Durch die kulturelle Tarnung gewinnt die unterdrückte Partei einerseits an Handlungsspielraum, andererseits*

eröffnet sich in diesem dritten Raum dazwischen, eine Möglichkeit für Widerstand „under cover“. (...).⁸⁷

Seit Anbeginn der Menschheit kommt es zu Wanderbewegungen und Kontakt mit anderen Kulturen. Heute leben wir in einer globalen Welt mit pluralen Gesellschaften. Alice Holmberg schreibt dazu:

„(...) Der Autor Amartya Sen ist Professor an der Oxford Universität, Nobelpreisträger für Ökonomie und indischer Staatsbürger. Sen ist erstens gegen Huntingtons eindimensionale Begrifflichkeit der Identität, weil er die Identität eines Menschen, wie einer Gemeinschaft, als ein plurales Wesen sieht. Er nimmt sich selbst als Beispiel. Er ist indischer Muslim bengalischer Vorfahren und hat einen hinduistischen Namen, lebt in Oxford, ist verheiratet mit einer Engländerin, seine Tochter ist in Paris geboren, sein Sohn in Brüssel, er fährt ein japanisches Auto, schreibt auf einem amerikanischen Computer und isst gern italienisch. (...) Was er damit sagen will, ist dass er nicht ausschließlich Muslim ist, sondern auch Familienvater, Autofahrer, toleranter Nicht- Raucher und vielleicht Arsenalfan.“⁸⁸

Aus diesen Überlegungen heraus - aber auch aus Sicht der gesellschaftlichen Realitäten - könnte man behaupten, dass in den heutigen pluralen Gesellschaften viele oder vielleicht sogar alle Menschen hybride Identitäten haben.

-I- Das „Andere“ in der Mode - Einblick in den theoretischen Diskurs

1. Konzepte des Anderen und der Alterität als Voraussetzung für Modeerneuerung

Im folgenden Kapitel wird auf die Begriffe des „Fremden“ und des „Anderen“ sowie des „Vertrauten“ und des „Eigenen“ eingegangen. In Zusammenhang mit dieser Arbeit ist mit dem „Fremden“ und dem „Anderen“ der „Orient“ gemeint - mit dem „Vertrauten“ und dem „Eigenen“ der „Westen“.

Gertrud Lehnert widmet ein Kapitel ihres Buches „Mode, Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis“ der „Sehnsucht nach dem Anderen“ in der Mode. Sie untersucht dabei den Aspekt vom fremden Anderen. Sie behauptet, dass Neuheit die Voraussetzung für Mode wäre,

⁸⁷ <http://www.ethnologie-einfuehrung.de/bhabha.html>

⁸⁸ <http://frkholmberg.com/archives/149> 10. April 2018 um 10h14

denn ohne sie würde keine Mode zustande kommen. Um Konsumenten zu einem Kauf zu verführen, muss man immer wieder etwas Neues bieten. Dies geschieht, in dem das modische Angebot das Konzept des Anderen, der Alterität, aufgreift, beziehungsweise auf das Fremdartige und Exotische verweist. Dieser Ansatz spielt eine große Rolle im Prozess der Modeerneuerung. Die Dynamik in der Mode weckt die Sehnsucht nach etwas Neuem, das zugleich eine gewisse Andersartigkeit verspricht. Die Vermischung von viel Eigenem mit ein wenig Anderem reicht aus, um diese Sehnsucht zu befriedigen. Das „Andere“ muss nicht völlig anders sein, es genügt den Eindruck zu erzeugen, dass es „anders“ ist. Die Alterität in der Mode kann kulturellen, historischen und natürlichen Ursprungs sein. Das „räumlich oder kulturell Andere“ wird als Fremdes verstanden. Seit Jahrhunderten wird das Fremde in der Mode - aus westlicher Perspektive - als „Orientalismus“, „Exotismus“ oder „ethnische Moden“ bezeichnet.⁸⁹

2. These von Edward Said: „Orientalismus“

Gertrud Lehnert befasst sich in ihrem Text auch mit der Orientalismus-Theorie von Edward Said (1935-2003). Er war Literaturtheoretiker und -kritiker palästinensischer und amerikanischer Herkunft. Said setzte sich mit dem Bild des „Orients“ auseinander und mit der Entstehung dieses Begriffs. Im Jahr 1978 legte er seine These über Orientalismus vor. Mit der Veröffentlichung seines Buches „Orientalism“ wurde eine der wichtigsten Debatten über das Verhältnis zwischen „dem Westen“ und „dem Orient“ ausgelöst.⁹⁰ Hier setzte er sich kritisch mit diesem Begriff auseinander, auch in Hinblick auf koloniale Hintergründe. Said regt so zu einem Umdenken an. Seine Studie wurde unzählige Male kritisiert, aber auch weiter ausgeführt. Laut Edward Said wird der Orient nicht über Territorien definiert, sondern er ist ein Konstrukt des Westens. Er behauptet, dass der Westen den Orient gebraucht, um seine eigene Identität zu bilden. Der Westen schreibt dem Orient Eigenschaften zu, die ihn als das „Andere“ erscheinen lassen. Durch das Erschaffen des „Anderen“, kann sich der Westen als das „Eigentliche“ begreifen, was schließlich zu seiner Identitätsbildung beiträgt. Diesem Vorgang liegt aber auch der Gedanke eines Machtgefälles, zugrunde, das zu einer Hierarchisierung zwischen den beiden führt: der „Westen“ erhebt sich über den „Orient“ und scheint ihm überlegen. Alterität und Identität stehen in enger Beziehung zueinander, das eine bedingt das andere. Hier geht es auch um Zuschreibungen, diese

⁸⁹ Lehnert Gertrud (Hg.): Mode, Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis; Bielefeld: transcript Verlag, 2013, S. 139-140.

⁹⁰ Lehnert Gertrud, 2013

verursachen Machtstrukturen. Die Autorin schlussfolgert in ihrem Text, dass diese Prozesse die Grundlage für nahezu alle Identitätskonstruktionen bilden.⁹¹

3. Konstruktion der Begrifflichkeit: „Eigene“ & „Andere“ und „Vertraute“ & „Fremde“ im Zusammenhang zur Mode

Bereits Johann Wolfgang von Goethe beschäftigte sich am Ende des 18. beziehungsweise zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit Überlegungen zur Wahrnehmung unseres Selbst im Spannungsverhältnis zum Außen und schrieb im Jahr 1819: *„Wer sich selbst und andere kennt, wird auch hier erkennen: Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen.“*⁹², demonstriert wie sehr das „Eigene“ und das „Andere“ sowie das „Vertraute“ und das „Fremde“ verbunden sind und einander bedingen.⁹³

Gertrud Lehnert bezieht sich auch auf Andrea Polaschegg: *„Sie entlarvt die häufig angeführte Differenz zwischen dem Eigenen und dem Fremden als falsch und schlägt demgegenüber zwei klar abgrenzbare Begriffspaare vor: das Eigene/das Andere bestimme sich durch Differenz und beschreibe Operationen von Identitätskonstitution; das Vertraute/das Fremde bestimme sich durch Distanz und beschreibe Prozesse des Verstehens.“*⁹⁴

Gertrud Lehnert schreibt, dass diese Begriffspaare wichtig sind, um Mode zu untersuchen. Dort wird die Komplexität des Verhältnisses zwischen dem „Eigenen“ & dem „Anderen“, dem „Fremden“ & dem „Anderen“ sowie dem „Fremden“ & dem „Vertrauten“, ersichtlich. Das folgende Zitat demonstriert, dass Aneignungsprozesse des „Fremden“ in der Mode stattfinden und rasch gelingen: *„Typisch für die Mode ist, wie schnell das Andere, das als Fremdes ausgegeben wird, zum Eigenen und im nächsten Schritt auch vertraut gemacht wird.“*⁹⁵

Gewisse Merkmale des „Anderen“ bleiben bewahrt, obwohl sie lange schon vertraut sind beziehungsweise in der westlichen Mode aufgenommen wurden. Aufgrund der heutigen globalen Modewelt wurde bereits viel mit dem „Anderen“ beziehungsweise dem „Fremden“

⁹¹ Lehnert Gertrud (Hg.): Mode, Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis; Bielefeld: transcript Verlag, 2013, S. 140-141.

⁹² <http://uecker-hafez.de/wer-sich-selbst-und-andere-kennt-wird-auch-hier-erkennen-orient-und-okzident-sind-nicht-mehr-zu-trennen>

⁹³ Lehnert Gertrud (Hg.): Mode, Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis; Bielefeld: transcript Verlag, 2013

⁹⁴ Lehnert 2013, S.141.

⁹⁵ Lehnert 2013, S.141.

experimentiert. Es wurde in unterschiedlicher Weise in die europäische Mode eingebaut, sodass es schon fast als vertraut und gewohnt aufgenommen wird. Andrea Polaschegg schreibt, dass die Möglichkeit des „Fremden“ quasi ausgeschöpft ist. Es bedarf somit einer immer willkürlicheren Kombination von Alteritäten, um neue Anreize zu erzeugen.⁹⁶

Die Begriffe „des Anderen“ und „des Fremden“ sind wichtig für die Modeerneuerung. Mit dem folgenden Zitat wird klar, dass „das Andere“ und „das Fremde“ bereits in der Vergangenheit einen Einfluss auf die europäische Mode hatten:

*„Die Geschichte der europäischen Mode ist ohne das kulturell und räumlich Fremde und Andere gar nicht denkbar“.*⁹⁷ Durch Kriege, Entdeckungen und den Handel geschieht seit Jahrhunderten Austausch mit fernen Ländern und Kulturen. Dieser Kontakt implizierte Begegnungen mit „fremden“ Kleidertraditionen, die Phantasien herbeiführten und rasch von der europäischen Mode einverleibt wurden. Die Mode entwickelte sich somit anhand von vielen Einflüssen, nicht nur die westliche Welt ist für ihr Entstehen verantwortlich. Mode ist im engen Austausch mit dem „Anderen“ und dem „Fremden“ zu Stande gekommen. Als Orient wird hier ein Teil der Welt verstanden, der im 18. Jahrhundert östlich von Europa lag.⁹⁸

4. Die „weiße Paranoia“- Ashwani Sharma und Sanjay Sharma

Das „orientalische Andere“ wird zugleich begehrt und gefürchtet. Ashwani Sharma & Sanjay Sharma entwickeln den Begriff der „weißen Paranoia“:

*„Der weiße Universalismus identifiziere sich mimetisch mit „otherness as an idealized object“, mit dem Anderen als idealisiertes Objekt, um die eigene Universalität aufrechtzuerhalten. Diese Identifikation führe aber keineswegs dazu, dass man zum Anderen werde, sondern, dass man besser werden wolle, als das Andere. Von umgekehrter Mimesis spricht man dagegen, wenn sich das Andere dem Eigenen zu sehr anpasst und deswegen als Anderes nicht mehr identifizierbar ist. Das löse Schrecken, eben Paranoia aus, weil in der kolonialen Logik das identifizierbare Andere immer benötigt werde (...).“*⁹⁹

⁹⁶ Lehnert 2013, S. 141.

⁹⁷ Lehnert 2013, S. 150.

⁹⁸ Lehnert 2013, S. 150.

⁹⁹ Gertrud Lehnert, Alicia Kühl, Katja Weise (Hg.): Modetheorie- Klassische Texte aus vier Jahrhunderten; transcript S. 53-54.

Im Hinblick auf die „weiße Paranoia“ von Ashwani Sharma & Sanjay Sharma, stellt Lehnert die These auf, dass die Strategie der Fragmentierung ebenfalls ein Weg war, um mit dem „Fremden“ umzugehen - Fragmente der „exotischen“ Kleidung werden in die eigene eingebaut und somit einverleibt und zum „Eigenen“ transformiert.¹⁰⁰

5. Nachahmung als Merkmal der Mode

Nachahmung geschieht nie nur einseitig - die Geschichte zeigt dies deutlich. Ist China in der heutigen Zeit dafür bekannt Imitate herzustellen, so war es im 18. Jahrhundert umgekehrt - der Westen imitierte chinesische Waren, das wertvolle Original stammte aus dem Osten.

Der Orientalismus nahm Einfluss auf unterschiedliche Bereiche des Lebens, so auch auf die Welt der Mode. Lehnert beschreibt in diesem Zusammenhang drei Kategorien: die erste meint die Ethnomaskerade, das Schlüpfen in eine fremde Rolle, wobei ein tieferes Verständnis für die fremde Kleidung und die dahinterliegende Kultur nicht von Wichtigkeit ist. Die zweite Kategorie bezeichnet die theatrale Maskerade. Hier wird die „fremde“ Mode inszeniert, zur Schau gestellt. Sie stellt etwas Exklusives dar. Insbesondere steht der „exotische“ Faktor, und was damit verbunden wird, im Vordergrund. Lehnert ist der Meinung, dass die dritte Kategorie, das ästhetische Spiel, bis heute in der Mode geläufig ist. Hier geht es eben wieder um die Übernahme von Teilen und Fragmenten. Es wird kein ganzes Kleidungsstück übernommen, sondern Stoffe, Schnitte oder Musterungen werden eingebunden, verändert und in die Mode miteinbezogen.

Im 20. Jahrhundert haben sich die Modestile vervielfältigt und die Kombination verschiedener Modeelemente ist zur „Design-Regel“ geworden – die Stile verschmelzen zu einer Hybriden Mode: *„Nichts von dem, was die heutigen ModemacherInnen übernehmen, ist unbekannt - neu ist nur mehr die Art und Weise, wie sie kombinieren, wie sie dekontextualisieren und rekontextualisieren.“*¹⁰¹

¹⁰⁰ Gertrud Lehnert (Hg.): Mode, Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis; Bielefeld: transcript Verlag, 2013

¹⁰¹ Gertrud Lehnert (Hg.): Mode, Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis; Bielefeld: transcript Verlag, 2013

-J- Conclusio

Bei der Betrachtung der Kollektion Ambimorphous wird es deutlich, dass Hussein Chalayan Räume für brisante gesellschaftspolitische Themen eröffnet.

Fragen der kulturellen Zuschreibungen und die damit zusammenhängenden Hierarchisierungen bringt er in einer prägnanten und zugleich subtilen Art und Weise zum Ausdruck. Eine binäre Formensprache wird anhand von formalen Vokabularen aus der Kostüm- und Modegeschichte entwickelt und im Laufe der Modenschau dekonstruiert sowie neu zusammengesetzt. Chalayan kreiert einen Zwischenraum, wo vermeintlich entgegengesetzte Polaritäten sich auf „Augenhöhe“, abseits von festgeschriebenen Rollen und den damit verbundenen Bewertungen, begegnen können.

Dieser Zwischenraum - sprich der zweite Teil der Kollektion - wird in Verbindung mit dem gebracht, was Homi K. Bhabha¹⁰² als „dritten Raum“ oder „third space“ in seinem Konzept der Hybridität bezeichnet. Dieser Raum überschreitet Polaritäten, wie das „Eigene“ und das „Andere“.¹⁰³ Eine ausführliche Beschreibung und Analyse des zweiten Teils der Kollektion zeigt, dass solche Prozesse beziehungsweise subtilen Hybridisierungsprozesse in Ambimorphous stattfinden. Auch wenn auf den ersten Blick die vielfältigen „abstrakten“ Vêtements „westlichen“ Einflusses zu sein scheinen, wird ersichtlich, dass Hussein Chalayan Elemente der Tracht und somit „östlicher“ Einflüsse in einer subtilen Weise zitiert. Er entwickelt eine hybride Textilsprache.

Während man im ersten Teil der Kollektion die Auflösung der Tracht anhand der schwarzen Stoffbänder in Verbindung mit einer von oben herab geschehenen Auslöschung der Tradition bringen könnte, scheinen sich die Vêtements des zweiten Teils der Kollektion unter Zuhilfenahme einer inkludierenden Dynamik umzuwandeln. Dieser Prozess ist ganz im Sinne von den Prozessen, welche Homi K. Bhabha in dem sogenannten „dritten Raum“ beschreibt.

Im Jahr 2019, siebzehn Jahre nach dem Herauskommen der Kollektion, sind solche Themen der kulturellen Zuschreibungen und Hierarchisierungen nicht überholt, sondern - ganz im Gegenteil - höchst aktuell. Aufgrund der Globalisierung und politischer Instabilitäten bzw. Kriege ist die

¹⁰² <http://www.ethnologie-einfuehrung.de/bhabha.html>

¹⁰³ Lehnert Gertrud (Hg.): Mode, Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis; Bielefeld: transcript Verlag, 2013

Migration aktueller denn je. Menschen verschiedener kultureller Hintergründe treffen aufeinander. Zumeist entsteht Dichotomie anstatt Verbundenheit, die in den Zuschreibungen des „Eigenen“ und des „Anderen“ oft entgegengesetzt sind. Diese sind jedoch verwobene Polaritäten, da sie einander bedingen. Der Autor Amartya Sen betrachtet die Identität eines Menschen in einer Multidimensionalität. Die heutige Welt besteht aus pluralen Gesellschaften, somit wäre es möglich, die Behauptung aufzustellen, dass viele oder vielleicht sogar alle Menschen hybride Identitäten haben.

Man könnte die Transformationsprozesse, die in *Ambimorphous* stattfinden, von einem globalen auf einen räumlich begrenzten Kontext skalieren. Dieser abge- bzw. begrenzter Raum, in dem sich unterschiedliche Muster der Veränderung ereignen, könnte in Chalayans Fall die Türkei sein. Der Prozess, welcher in der Kollektion stattfindet, vergleicht Hussein Chalayan mit einer historischen Reise, welche ein Land wie die Türkei durchgemacht hat: sie wurde Schritt für Schritt verwestlicht und dabei verlor sie Stück für Stück an ihrer Tradition.¹⁰⁴

Wie Chalayan, beschreiben die Ethnologinnen Fatma Nur Başaran & Banu Hatice Gürcüm, Türkei als einen Hybrid beziehungsweise als ein „*Turkish ebru*“.¹⁰⁵ Ebru ist ein marmoriertes Muster, welches anhand der Vermischung von Wasser und Farben entsteht. Im Unterschied zu einem Mosaik, das aus einzelnen Teilen das Gesamtbild ergibt, ergibt sich das Gesamtbild bei einem Ebru aus der Vermischung. Diese Vermischung findet auf so eine Art und Weise statt, sodass eine Art von Homogenität und Inhomogenität gleichzeitig stattfinden und nebeneinander existieren, jedoch sich nicht ausschließen, sondern untrennbare Strukturen ergeben. Somit verkörpert „Ebru“ die Einzigartigkeit und Pluralität der Identitäten der verschiedenen Minderheiten beziehungsweise Volksgruppen, aus welchen die Türkei besteht.¹⁰⁶

Die Auflösungsprozesse – die in *Ambimorphous* stattfinden – dekonstruieren starre, für sich stehende, klar kategorisier- und einordenbare Kleidungsstücke. Kulturelle „textile Konstruktionen“ werden aufgelöst, transformiert und nehmen dabei neue Formen an. Es entstehen immer changierende, lebendige, bewegliche und dynamische Hybride, ganz im Sinne eines „...Ebru...“.

¹⁰⁴ Fottier Elisabeth, Bock Carmen, Drochter Doris, Werkner Patrick: *Fashion - Aus der Kostüm- und Modesammlung der Universität für angewandte Kunst Wien*; Wirkhäuser Verlag GmbH, 2017

¹⁰⁵ Başaran, Fatma Nur and Gurcum Banu Hatice: *Pomak Weaving Tradition, a Brief History*; *Folk life: journal of ethnological studies*, Vol. 48 No.2, 2010, 112-26

¹⁰⁶ Başaran, Fatma Nur and Gurcum Banu Hatice, 2010

Quellen

Literaturverzeichnis

Başaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil: A Reflection on Pomak Culture in Modern-day Turkey: Traditional Female Clothing and the Bride's Wedding Outfit'; Folklore, 118:2, 2007

Başaran, Fatma Nur and Gurcum Banu Hatice: Pomak Weaving Tradition, a Brief History; Folk life: journal of ethnological studies, Vol. 48 No.2, 2010, 112-26

Brunnbauer Ulf: Gebirgsgesellschaften auf dem Balkan; Böhlau Verlag GmbH und Co. KG, Wien-Köln-Weimar, 2004

Drechsler Wolfgang: Genau und Anders - Mathematik in der Kunst von Dürer bis Sol LeWitt; MUMOK - Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2008

Edelman Amy Holman: Das kleine Schwarze; Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 2000

Eggers Maureen Maisha, Kilomba Grada, Piesche Peggy, Arndt Susan (Hrsg.): Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland; Unrast. Verlag, Münster, 2005

Fottier Elisabeth, Bock Carmen, Drochter Doris, Werkner Patrick: Fashion - Aus der Kostüm- und Modesammlung der Universität für angewandte Kunst Wien; Wirkhäuser Verlag GmbH, 2017

Geiger Hanni: Form follows culture Entgrenzungen im Konzept- Design Hussein Chalayans; Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien, 2016

Grosenick Uta (Hg.), Marzona Daniel: Minimal Art; Taschen GmbH, 2009

Gürtler Christa, Hausbacher Eva (Hg.): Kleiderfragen- Mode und Kulturwissenschaft; transcript Verlag, Bielfeld, 2015

Herzog Sandra: Muster-Mal: Dekonstruktion ästhetischer Muster-Bilder am Beispiel Hussein Chalayans; Wien, 2011

Lehnert Gertrud (Hg.): Mode, Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis; Bielefeld: transcript Verlag, 2013

Lehnert Gertrud, Kühl Alicia, Weise Katja (Hg.): Modetheorie: Klassische Texte aus vier Jahrhunderten; transcript Verlag, 2014

Loos Adolf: Ornament und Verbrechen; Georg Prachner Verlag Wien, 2000

Loschek Ingrid: Reclams Mode- und Kostümllexikon; Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart, 1987, 2011

Parker Joshua, Tunkrova Lucie and Bakari Mohamed (Hrsg.): Metamorphosis and Place; UK: Cambridge Scholars Publishing, 2009

Steyerl Hito: Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld; Verlag Turia + Kant, 2008

Presseartikel entnommen aus dem IFM in Paris

Anonym, (01/07/2002). Citizen Chalayan. *Crash*

Boulay Anne, (02/07/2002). La tête et l'aiguille. *Libération*

Paquin Paquita et Saint André Perrin Cédric, (11/03/2002). Gaultier emballe, McQueen se déchaîne, Lutz détourne. *Libération*

Savidan D., (11/03/2002). Un week-end exceptionnel. *Le Figaro*

Villette A., (24/01/2002). Hussein Chalayan. *Citizen K International*

Internetquellen

https://homepage.univie.ac.at/thomas.schmidinger/php/lehre/orientalismus_okzidentalismus.pdf

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2002-ready-to-wear/chalayan>
(Zugriff: 15.03.2019, 11:56 Uhr)

<https://www.wortbedeutung.info/ambi-/> (Zugriff: 15.03.2019, 11:56 Uhr)

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/morphous> (Zugriff: 15.03.2019, 11:58 Uhr)

<http://modelab.fr/hussein-chalayan-precuteur/>

<https://www.wortbedeutung.info/ambi-/> (Zugriff: 15.03.2019, 11:56 Uhr)

<https://www.europeana.eu/portal/de/record/2048208/EXH616.html>
(Zugriff: 11.03.2018, 19:03 Uhr)

<https://www.youtube.com/watch?v=4N1yjZnebDk>

<https://queens-wardrobe.blog.hu> (Zugriff: 03.01.2019, 17:49 Uhr)

<http://frkholmberg.com/archives/149> (Zugriff: 10.04.2018, 10:14 Uhr)

<https://epub.ub.uni-muenchen.de/554/1/buechsenschuetz-minderheiten.pdf>
(Zugriff: 20.03.2019, 15:03 Uhr)

<http://fashionartdaily.blogspot.co.at/2009/09/deconstruction-part-object.html#.WpVaFa2X-Rs>

<https://makingtheunfinished.wordpress.com/2012/05/28/deconstruction-fashion-anti-fashion-5-2/>

<https://deavita.com/style/mode/dekonstruktivismus-mode-kunst-koerper.html>

<http://www.grafixerin.com/bilder/Farbpsychologie.pdf> (Zugriff: 06.01.2019, 11:25 Uhr)

<https://www.aporismen.de/zitat/117983> (Zugriff: 03.02.2019, 19:56 Uhr)

<http://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/expositions/expositions-terminees/hussein-chalayan-recits-de-mode/extraits-d-un-guide-synoptique-par>

https://www.aporismen.de/suche?f_autor=3160_Michael+Richter&seite=19

<https://synonyme.woxikon.de/synonyme/verkabeln.php>

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2002-ready-to-wear/chalayan/slideshow/collection#1>

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2002-ready-to-wear/chalayan>
(Zugriff: 08.03.2018, 21:53 Uhr)

Abbildungsverzeichnis

Zitat S. 7: Lehnert Gertrud (Hg.): Mode, Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis; Bielefeld: transcript Verlag, 2013

Abb. Nr. 1, 2, 3, 5 & 7: „Inspirationen“ für die forschende Herangehensweise (unterschiedliche Quellen aus Internet)

Abb. von den Mannequins 1 bis 51 (Kollektion Ambimorphous von Hussein Chalayan):
<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2002-ready-to-wear/chalayan/slideshow/collection#22>

Abb. Nr. 6: Kostüm- und Modesammlung, Universität für angewandte Kunst

Abb. Nr. 8 & 9: https://www.researchgate.net/figure/21-Hussein-Chalayan-Abimorphous-Ready-to-Wear-collection-Autumn-Winter-2002_fig12_259267080

Abb. Nr. 10: <https://atlantisforschung.de/index.php?title=Thrakien>

Abb. Nr. 11: <https://www.pinterest.at/clairechatel/tracht-der-pomaken/>

Abb. Nr. 12: https://fr.123rf.com/photo_31875156_turquie-carte-politique-avec-ankara-capitales-frontieres-nationales-les-villes-les-plus-importantes.html

Abb. Nr. 13: <https://www.worldatlas.com/eu/tr/17/where-is-canakkale.html>

Abb. Nr. 14, 15, 16, 17, 19 & 39: Başaran, Fatma Nur and Gürcüm, Banu Tipigil , (2007) ‚A Reflection on Pomak Culture in Modern-day Turkey: Traditional Female Clothing and the Bride's Wedding Outfit‘, Folklore, 118:2, 217 - 228

Abb. Nr. 18, 20 bis 32 & 38, 40, 42: <https://www.pinterest.at/clairechatel/tracht-der-pomaken/>

Abb. Nr. 41, 47 & 48: screenshots aus dem Video „Ambimorphous“ von Chalayan
<https://www.youtube.com/watch?v=u1ws3E9ejSo&t=969s>

Abb. Nr. 44 & 46: screenshots aus dem Video „Kinship Journeys“ von Chalayan
<https://www.youtube.com/watch?v=exRho4Gm47w>

Abb. Nr. 49: „Sol LeWitt Five Open Geometric Structures 1979“
Grosenick Uta (Hg.), Marzona Daniel: Minimal Art; Taschen GmbH, 2009

Abb. Nr. 50 & 53: screenshots aus dem Video „Ambimorphous“ von Chalayan
<https://www.youtube.com/watch?v=u1ws3E9ejSo&t=969s>

Abb. Nr. 51 & 52: screenshots aus dem Video „Medea“ von Chalayan
https://www.youtube.com/watch?v=NgXna_yV17s

Abb. Nr. 54: <http://medeafp.blogspot.com/2009/03/>

Abb. Serien Nr. 56 bis 65 & Nr. 80, 81
<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2002-ready-to-wear/chalayan/slideshow/collection#22>

Abb. Nr. 66: <https://www.pecheur.com/de/de/kauf-patronengurt-januel-tarnfarbe-128741.html>

Abb. Nr. 67 & 69: militär

Abb. Nr. 68: screenshots aus dem Video „Between“ von Chalayan
<https://www.youtube.com/watch?v=4N1yjZnebDk>

Abb. Nr. 70: screenshots aus dem Video „Manifest Destiny“ von Chalayan
<https://www.youtube.com/watch?v=zfQir8cYI-Y>

Abb. Nr. 71: <https://modelab.fr/mode-innovation-hussein-chalayan/>
(Zugriff: 22.04.2018, 14:11 Uhr)

Abb. Nr. 73: screenshots aus dem Video „Between“ von Chalayan
<https://www.youtube.com/watch?v=4N1yjZnebDk>

Abb. Nr. 72: https://www.researchgate.net/figure/21-Hussein-Chalayan-Abimorphous-Ready-to-Wear-collection-Autumn-Winter-2002_fig12_259267080

Abb. Nr. 75: <https://www.pinterest.at/pin/633107660092909232/?lp=true>
(Zugriff: 16.03.2018, 16:36 Uhr)

Abb. Nr. 76 & 79: screenshots aus dem Video „Manifest Destiny“ von Chalayan
<https://www.youtube.com/watch?v=zfQir8cYI-Y>