

Diplomarbeit

Titel

On feminist fashion

Verfasserin

Wolf Valentina

angestrebter akademischer Grad

Magistra Artium (Mag. art)

Wien, April 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt: S 190 592 591

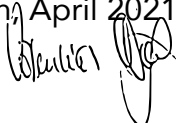
Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramt (Diplom): UF Textiles Gestalten/
Textil- Kunst, Design

Betreuerin: ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Marion Elias

Eigenständigkeitserklärung

Ich, Valentina Wolf, möchte hiermit ehrenwörtlich erklären, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen inländischen oder ausländischen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht. Die vorliegende Fassung entspricht der eingereichten elektronischen Version.

Wien, April 2021



Deckblatt	1
Eidesstaatliche Erklärung	2
Inhaltsverzeichnis	3
Vorwort	4
Einleitung	5
Modedefinitionen	6
Verbreitung der Mode in Schrift und Bild	13
Begriffe in der Mode	15
Was hat es mit der Mode als Gesellschaftspraxis auf sich?	17
Zur Modepsychologie	19
Produktionsabläufe	23
Vertrieb der Moden	27
Mode und Zeitlichkeit	30
Diskurse in der Mode	36
Grenzüberschreitungen der Klassenmoden	37
Mode und Imagination des Selbst	41
Das Ende der Mode	44
Das Wesen der Mode	46
Neue Vorschläge im Modesystem	49
Die ArbeiterInnen im Bekleidungssektor	
- Die Mode als globales Business	52
Mode als Krisenthema	55
Mode und Feminismus	58
Garments Against Women	61
Visualisierte Körper in der Mode, Befreiung aus dem Male Gaze,	
Der Körper als Medium der Inszenierung	65
Gender in der Mode	69
Genderbending in der Mode	71
Begriffe von Authentizität und Künstlichkeit	73
Das Spiel in der Mode	75
Schlussworte	81
Quellen	83

Vorwort

„Now we can barely remember what once formed us,
and the last and first thing any of us thinks about
is poetry.“¹

Der Antrieb mich mit Poesie und Modetheorie zu beschäftigen, beruht darauf, dass sie einen philosophischen Blick auf Modegeschichte und -entwicklung schärfen. Ich versuche Gedankenräume über materialisierten Geschichten, als was man Kleider auch bezeichnen könnte, zu erweitern und die Mode als „weibliches Feld“ durch die Poesie zu befragen, sowie einen kritischen Blick auf Entwicklungen des Stellenwerts der Kleiderpraxis zu verfolgen. Der Mode wird nicht nur zugetraut Identitäten zu unterstreichen, sondern ihr wird auch zugeschrieben im Stande zu sein, Identitäten erst hervorzubringen.

Da ich selbst das Schneiderhandwerk erlernt habe und der bewegte Körper Ausgangspunkt für bekleidungsspezifische Auseinandersetzungen ist, versuche ich Themen herauszuarbeiten, die sich zeitgleich zu den verändernden Kleidersilhouetten in die Modetheorie einschreiben. Dabei geht es mir um eine Aufwertung vom Handwerk, sowie um die Frage, wie Mode konsumiert wird.

Wesentliche Literaturbezüge kommen von Freunden und Freundinnen, die ich meinem Interessensfeld folgend als passend empfunden habe und die meine Referenzen begrenzten.

1 Anne Boyer 2015, S.82

Einleitung

Die Mode als transkulturelles Phänomen bietet facettenreiche Zugänge zu einer Gesellschaftspraxis, die sich einem Zeitgeist verschreibt. Eine Annäherung an Definitionen von Identität und Mode in Theorie und Poesie bietet die Grundlage um sie als komplexes kulturelles Phänomen zu befragen. In dieser Arbeit widme ich mich einer fragmentarischen Zusammensetzung aus verschiedenen Zugängen in und außerhalb der Modetheorie, die sich an Modepraxen der westlichen Gesellschaft orientieren und ich beziehe mich auf ihre kollektiven wie subjektiven Verflechtungen und auch auf globale Auswirkungen. Einem geschichtlichen Aufbau folgend, werde ich den Wandel der Diskurse über Mode im 20. Jahrhundert unter weiblichen Triebfedern in den Fokus rücken. Mode als Zeichensystem wird aus soziologischer, psychologischer und poetischer Sicht beleuchtet und um ihre wirtschaftliche Dimension erweitert. Es scheint mir wichtig, Positionen zu stützen und auszubauen, die konstruktive wie ambivalente Einblicke in ein „weibliches“ Feld gewähren. Wie kann ich über Mode schreiben, um sie als Gesellschaftssystem sichtbar zu machen? Welche Zeichen setzt die Mode, die eine kritische Auseinandersetzung fordern? Welche feministische Positionen erweitern diese? Gibt es den female gaze? Und wie wird dieser verhandelt? Welche theoretischen Ansätze können die Mode als transkulturelles und ökonomisches Phänomen sichtbar werden lassen? Wie werden kollektive Einzelidentitäten anhand von Kleidungskonsumgütern verhandelt? Kann diese dem Zeitgeist verschriebene körperzierende Kleidung subversiv sein? Oder—nach einigen Vorhersagen—ist das Ende der Mode in Sicht? Aus welchen Perspektiven wird dies angedeutet?

Definitionen:

Mode²

- 1) Enge Definition: Eine Art sich zu kleiden oder sich zu frisieren, die von einem Großteil der Mitmenschen in einem eng abgegrenzten Zeitraum als vorbildlich, schick oder "in" empfunden wird.
- 2) Weite Definition: Ein Lebensstil, der von einem Großteil der Mitmenschen in einem eng abgegrenzten Zeitraum als vorbildlich, schick oder "in" empfunden wird.

abgeleitet von - modus³

- | | |
|-----------------------|---------------------------|
| 1) Maß, Einheit | 4) Ziel, Grenze, Mäßigung |
| 2) Umfang, Quantität | 5) Regel, Vorschrift |
| 3) Takt, Ton, Melodie | 6) Art, Weise |

Modedefinitionen

„Wovon spricht man, wenn man von Mode redet: von Mode als materiellem Artefakt, als Kunstwerk, als System oder als kulturelle Praxis?“⁴

Modedefinitionen gibt es viele, ob sie eine vergängliche, extrem zeitgebundene Gattung der angewandten Kunst⁵ ist, ob sie das Phänomen schlechthin ist, das die Klassen und Geschlechter trennt und damit der Stabilität der (herrschenden) Gesellschaft dient, oder ob sie ein Konsumgut zur Unterhaltung der westlichen Gesellschaft darstellt, kommt auf den Blickwinkel an, den man zu ihr einnimmt. Aus Kleidung wird Mode durch symbolische Produktion⁶ und durch spezifisches Handeln mit

2 <https://www.wortbedeutung.info/Mode/>

3 <https://www.wortbedeutung.info/modus/>

4 Lehnert 2014, S.10 (Gertrud Lehnert, geb. 1956, lehrt Literaturwissenschaft sowie Kultur- und Modewissenschaft am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam)

5 Rasche 2012, S. 119

6 Vgl Barthes, Kawamura

und innerhalb medialer Strukturen.⁷ Ob Mode diesbezüglich als Transmedium zu sehen ist, oder der Bewegung und Bewegtheit des Körpers der Individuen bedarf,⁸ bietet eine Bandbreite an Auslegungen. Entwicklungen und Abgrenzungen diesbezüglich werden über verschiedene Ansätze lesbar.

Um sich von Mode ein Bild zu machen, kann man theoretische Anhaltspunkte finden, welche die ihr eingeschriebene Ambiguität sichtbar macht und ihren Stellenwert innerhalb kultureller Entwicklungen hervorhebt. Die spezielle Position, die die Kleidung in der Gesellschaft einnimmt, ist die, dass sie täglich stattfindet, und dass auch diejenigen, die sich der Mode entziehen, mit ihr konfrontiert sind. Die Kleidermode ist bewegte Begleiterin der Personen in Bewegung und unterliegt Transformationen und Entscheidungen. Moden, oder modische Strömungen, haben im Gegensatz zu Sitte, Tradition und Brauch, den Anspruch auf Dauer nicht vorrangig eingeschrieben, jedoch folgt die Mode als Gesellschaftspraxis einer Struktur, die Grundmuster aufweist, die sich wiederholen und den zeitlichen Wechsel begründen. Sie kann zu einer gewohnten Praxis werden, wenn man sich mit temporären Veränderungen identifiziert—Kleidung wird zu Mode durch den Wunsch und die Praxis der Erneuerung des Äußeren einer sich verändernden Gesellschaft.

Die Organisation des Modesystems verschreibt sich schnellen Wechseln. Sie folgt dem Prinzip der Erneuerung und Abgrenzung von Gruppen. Wie

7 Dagmar Venohr, in König 2010, S.148

8 Lehnert 2012, S. 15 Die These wird als diskutabel aufgestellt, sowie auch Joanne Entwistle (2000, 2010) betont die Wechselwirkung von Körper und Kleid.

groß die Gruppen sein müssen, die etwas als Mode definieren, ist nicht festgelegt und was erneuert und abgegrenzt wird, geht über die Formgebung hinaus und kann mit dem jeweiligen Zeitgeist in Verbindung gebracht werden.

Im High-Fashion-System, das seine Wurzeln bei den Pariser Couturiers hat, spricht die Modetheoretikerin und Soziologin Yuniya Kawamura⁹, von *gatekeeper*, und *global players*, die sich aus verschiedenen Personen zusammensetzen, die die Mode als Mode legitimieren.¹⁰ Mode entsteht diesbezüglich aus kollektivem Handeln, das DesignerInnen, die mit ihr in Verbindung gebracht werden, und welche dem Modesystem Gesichter und Namen geben, stützt.

Eine Auseinandersetzung wird möglich wenn man Mode „als ein komplexes ökonomisches und kulturelles Gebilde, das an zeitliche und kulturelle Kontexte gebunden ist“,¹¹ wahrnimmt. Der bekleidete Körper ist dahingehend ein wichtiges Bindeglied zwischen Ökonomie und der Kultur, die sich in dieser Auseinandersetzung auf westliche Kulturphänomene beschränkt.

Etwas, dass dem Anschein nach ein oberflächliches Thema ist, wird genauer betrachtet und die Oberfläche, wie es auch das Textile ist, zum Körper kontextualisiert, denn das Phänomen Mode umspannt nicht nur DesignerInnen, ProduzentInnen, Vertrieb und AbnehmerInnen, sondern

9 geb* 1963 in Prag/CZ, Professorin am Fashion Institute of Technology, New York, USA

10 Lehnert 2014, S.166

11 Mentges, 2004 S.570

wird als akademisches Feld analysiert, psychologisiert, und vernetzt AkteurlInnen auf verschiedenen Ebenen.

Das Wort „textil“ stammt vom lateinischen „textilis“ und wird mit „gewebt, gewirkt“¹² übersetzt, und die etymologische Brücke zu dem Begriff des Textes ist schnell geschlagen, denn das lateinische Wort „textus“ meint Inhalt, Text oder Gewebe der Rede¹³. Dem Ursprung des Textilen, dem Material der Mode ist also schon eingeschrieben, in so viele Richtungen sprachlich verhandelbar zu werden, wie in weiterer Auseinandersetzung Möglichkeitsräume für Diskurse der Mode lesbar werden.

Um zu poetischen Sichtweisen auf Mode zu gelangen, werde ich mich über historische Verweise und feministische Positionen dem Thema annähern. Abhandlungen finden an poetischen Zitaten aus literarischen Werken von Autorinnen statt, welche die Mode in größere Zusammenhänge inkludieren.

Poetinnen, deren künstlerische Beiträge die theoretischen Auseinandersetzungen rahmen, sind Elfriede Jelinek und Anne Boyer.

Besonderes Merkmal ihrer Auseinandersetzung mit Mode ist, dass sie diese in ihre Erzählungen einbinden und ihr einen prägnanten, aber dennoch beiläufigen Wert beimessen. Beide kontextualisieren die Mode um über Alltägliches zu sprechen. Zitate aus ihren literarischen Werken umspannen Themenkreise und machen zusätzliche Auseinandersetzungen auf, oder leiten zu neuen Kapiteln über. Beide Autorinnen belegen die Mode sowohl mit Hingabe als auch mit Unsicherheiten, und sie zeichnen

12 <https://www.duden.de/rechtschreibung/textil>

13 https://www.duden.de/rechtschreibung/Text_Aeuszerung_Schrift

auch Bilder der persönlichen und kollektiven Diffusität, die der Mode ebenso eingeschrieben ist und geben ihr so einen gebührenden Platz in Alltagsauseinandersetzungen.

Die feministische Schriftstellerin und Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek (geb. 1946 in Mürzzuschlag/STMK) ist eine ausgewählte Modeakteurin in dieser Arbeit, die unberücksichtigte Zwischenräume aufzeigt, die die Aufforderung der Mode an eine, ihr verschriebene, Selbstwerdung stellen kann. Auszüge aus drei Texten umspannen oder eröffnen Themenfelder: *Das Licht im Kasten* aus dem Jahr 2017, *Mode* aus dem Jahr 2000 und der Ausstellungsbeitrag zu dem Modedesigner Rudi Gernreich (*1922 in Wien – 1985 Los Angeles/CA/US) *fashion will go out of fashion* im Grazer Joanneum aus demselben Jahr.

In ihrem Sarkasmus wird ihr ambivalentes Verhältnis zur Mode lesbar. Sie verkörpert eine Modeakteurin, die den existentiellen Gültigkeitsanspruch, welcher der Mode eingeschrieben wird, in ambivalente Gefühlswelten taucht.

Anne Boyer, (*1973 in Topeka/Kansas/US) „*is a poet who lives in Kansas*“¹⁴, so steht es in ihrem Buch *Garments Against Women*, aus dem Jahr 2015. Sie ist eine amerikanische Autorin und Pulitzerpreis Gewinnerin 2020. Obwohl es ursprünglich ein Missverständnis war, das mich zu dem Buch hingezogen hat, erfüllt es seine Funktion als Inspirationsquelle und ist die einzige Literatur, die ich gefunden habe, die sich auch auf besondere Art mit dem Nähen als Praxis auseinandersetzt.

14 ob sie die Formulierung selbst geschrieben hat und das die gewollte Personenbeschreibung ist, wäre gut möglich. Anne Boyer 2015, S.91

Die Textgattung ließe sich unter lyrische Prosa einordnen und ist eine Sammlung an Gedichten zu verschiedenen Themenbereichen.

Anne Boyer springt in ihrem Buch durch verschiedene Episoden ihrer Lebensgeschichte und schildert kürzere und längere Geschichten, die explizit oder metaphorisch mit Gegebenheiten in ihrem Leben zu tun haben. Das Buch wurde maßgeblich im Jahr 2010 geschrieben und hat mit Kleidung weniger zu tun als der Titel vermuten lässt, dennoch ist der Inhalt des Buches eine bereichernde Mischung aus Poesie, Weltschmerz, Nähexperimenten, sozialen Anliegen und Allegorien auf den Lebensalltag.

In ihrem *Garments Against Women* wird die Mode so eingeflochten, dass sie sich nicht in den Vordergrund drängt und ihr nicht diese Wichtigkeit verliehen wird, die sie spezifisch erscheinen lassen will und ihre distinktiven Elemente vorrangig behandelt. Viel eher schließt Boyer die Mode in größere Zusammenhänge ein und gibt ihr so einen poetischen Aufschwung. Abgesehen von namhaften DesignerInnen, trennenden Stilelementen und, je nach Gesellschaftsschicht, ansprechenden Konsumangeboten, bietet es sich an darüber nachzudenken, wie man über Dinge schreiben kann, ohne weitere Begierden zu erzeugen, was speziell in der Mode eine gegen ihren Antrieb gestellte Herausforderung darstellt.

„Is it possible to write about objects—the way things look and feel, the garments on bodies and in furniture in the gardens and in the rooms without also provoking a desire to acquire more things, even if one writes about making things without also provoking desire for them?“¹⁵

15 Boyer 2015, S.75

Aus einem weiteren Buch von Boyer, *A Handbook of Disappointed Fate* (2018), beziehe ich ebenso künstlerischen Input, den ich teils als Werkbeschreibung, teils als Theorie-Erweiterung einbette.

Die Verbreitung der Mode in Schrift und Bild

Erst in ihrer historischen Rezeption und ihrer medialen Dokumentation wird die Mode dauerhaft zugänglich und ermöglicht einen Einblick in ihre Entwicklungsgeschichte und Kleidungsverhalten einer bestimmten Zeit und Gesellschaftsschicht. Im 14. Jahrhundert wurden Puppen, sogenannte *Pandoras*, zwischen den Königshäusern verschickt, die mit von Hofschneidern gefertigten Kleidermodellen eingekleidet waren um die jeweilige Schneiderkunst zu verbreiten. Weitreichendere Verbreitung ermöglichte der Buchdruck, und die Vervielfältigung über Holz- und Kupferstiche. Trachtenbücher und Aufwandsgesetze aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die sich dieser Reproduktionstechnik bedienen, zählen als früheste Modequellen¹⁶, wobei Trachtenbücher eher detaillierte Bilder zum Inhalt hatten und Aufwandsgesetze sehr genaue Nennung von Modedetails zu ständeorientierten Möglichkeiten im jeweiligen Herrschaftsgebiet aufwiesen¹⁷, die sich sowohl auf Farbe als auch auf Schnitt bezogen, und nicht Einhaltung mit Strafen belegt wurde. In Trachtenbüchern, wie in den darauf folgenden Modejournalen spielte die Schrift nur eine untergeordnete Rolle, jedoch bedurfte auch die Kleidermode einer Ausdifferenzierung ihres Vokabulars. Die Mode steht also immer schon im Spannungsfeld der Abbildung und des geschriebenen Wortes. Im 18. Jahrhundert wurden Anleitungsbücher populär und mit dem Aufkommen der *Haute Couture* folgten Firmenzeitschriften und Werbekataloge, welche die Begierden der KäuferInnen anregen sollten.

16 Mode wird auch von z.B Barbara Vinken erst als eine Begleiterscheinung der Industrialisierung gesehen.

17 Rasche 2012, S.115

Die Darstellung der Mode verliert an Materialität, wenn sie von der realen Erscheinung in den Sprach- und Bildraum wechselt, sie gibt Haptik und Geruch auf, ihre Farbigkeit variiert in Abbildungen und man kann sich nur aus der Ferne mit Inhalten von Bildern vertraut machen.

Im Film oder im darauffolgenden Digitalen gewinnt sie an Möglichkeiten der Darstellbarkeit. Sie gewinnt an Zugänglichkeit durch das Internet und verliert dadurch einseitige Autorität, da ein breites Feld von Modeströmungen zur Verfügung steht. Jede/r die/der einen Computer hat, kann ein ausgewähltes Modegeschehen verfolgen, zwar als stark verkleinerte Darstellungen und reduziert auf zeichenhaft Symbolisches, sind Soziale Netzwerke heute zusätzliche Orte an denen die Mode Raum für Abbildungen findet und die Einflussnahme auf zeitgenössische Erscheinungen neu bewertet. Ihre textlichen Verweise, als Kontextualisierung zum Bild, sind Titel und kurze Texte, sowie Hashtags¹⁸, verlinkte Marken und Kommentare.

Verschiedene Medien machen uns Mode zugänglich, bedienen unsere Neugier und geben Vorschläge wie sich ein zeitgenössischer Mensch kleiden kann. Da ihre Vermittlung auch ein Forcieren von Begierden impliziert und die Mode auch von Nachahmung lebt, gab es einen maßgeblichen Wechsel in die digitale Präsentation und zu materieller Beschaffung von Kleidung über das Web, Apps und Social-Media-Plattformen, was auch zu Rückgängen des Shoppings im herkömmlichen Sinn führt und kontinuierlich ausgebaut wird. In allen Medien ist Mode für

¹⁸ digitales Kommunikationswerkzeug für gesammelte Verortung von Beiträgen durch Schlagworte und definierte Themenbereiche in Sozialen Netzwerken – (# Raute)

BetrachterInnen etwas Imaginiertes und spielt mit Begierden der BetrachterInnen.

Begriffe in der Mode

Roland Barthes (*1915 Cherbourg/FR – 1980 Paris/FR, Literaturtheoretiker und Essayist) unterzieht in seinem Werk *Die Sprache der Mode*¹⁹ das Modewesen einer strukturellen Sprachanalyse, , und zeugt von Begriffen in der Mode, die diese als Konsumgut ansiedeln und sich deren Verbreitung durch Schrift/Bild-Kombination der damals gängigen Modejournalen widmet. Die Mode wird anhand der Begriffe als semantisch-kommunikatives Feld behandelt.

„Sobald man also die Mode betrachtet, spielt die Schrift eine konstitutive Rolle [...]: das System der realen Kleidung ist immer nur der natürliche Horizont, den sich die Mode vorgibt, um ihre Bedeutung zu bilden; außerhalb des Sprechens gibt es mitnichten so etwas wie eine Tonalität oder ein Wesen der Mode.“²⁰

Der Verweis auf die Verschriftlichung der Mode, die dem Sprechen folgt, lässt immer erst aus einem Rückbezug Möglichkeiten der Signifikation für das Jetzt entstehen, und für Veränderung bedingt es die Sprache, um neue Bedeutungen entstehen zu lassen, die sich in der bestehenden Bedeutung erst verankern können.

„Nicht daß [sic! V.W.] sie hergestellt und getragen, sondern dass sie beschrieben wird, macht die modische Kleidung zu einer sozialen Tatsache; denn selbst wenn die Mode vollkommen imaginär bliebe – also keinerlei

19 Barthes [1967], *Système de la mode*, Seuil: Paris

20 Barthes [1967] 2017, S.9

Einfluß [sic! V.W.] auf die reale Kleidung besäße -, stellte sie doch ganz gewiß [sic! V.W.] immer noch neben Trivialromanen, Comics und Kino ein Element der Massenkultur dar.“²¹

Die Mode als soziale Praxis gründe demnach auf ihrer begleitenden Vermittlung. Als Bedeutungszuschreibung von Mode sieht Roland Barthes die Signifikation von Mode durch ihre Verschriftlichung, er sieht die Mode als für-sich-stehend bedeutungslos, die aber durch einen, ihr zugeschriebenen Weltbezug mit Sinn aufgeladen wird.

Roland Barthes betonte auch die Wichtigkeit der Soziologie der Mode, in welcher die Untersuchung darin liegen sollte, wie sich die Mode vom Kleidungsentwurf des Modeschöpfers in getragenen Kleidungsstücken realisiert. „Sie [die Soziologie] sucht also Verhaltensweisen zu systematisieren, die sie mit gesellschaftlichen Bedingungen, Lebensstandards und Rollen ins Verhältnis setzen kann.“²²

Die Lebensstandards und Rollen, von denen Barthes in seiner Abhandlung spricht und die den bürgerlichen Frauen anhand von Örtlichkeit und Zeitlichkeit in Modemagazinen offeriert worden sind, lassen sich komprimieren auf wenige Tätigkeiten, wie etwa Urlaub, Sport (z.B. reiten und golfen), Kulturveranstaltungen, Haushalt, Spaziergang. Zu diesen Tätigkeiten wird vor allem *der Frau* eine adäquate vestimentäre Körpertechnik zugesprochen, die sich in Mode ausdrücken kann/soll. Diese Körpertechnik, die sich an Frau von (westlicher) Welt richtete, setzte Kaufkraft voraus. (Daran hat sich nichts geändert, aber niemand würde mehr von einem Kleidungsvorschlag für einen Spaziergang lesen.) Die

21 Barthes [1967] 2017, S.19

22 Ebd.

Modejournale richten sich primär an Frauen, die es sich leisten können und leisten wollen, und um die Frauen in der Mode anzusprechen, kann auch von *der Frau* gesprochen werden.²³

Die Definition und Einordnung der subjektiven Frau in den Kollektivbegriff *die Frau*, wie sie in Literatur oder speziell in Modezeitschriften vermittelt wird, stellt ein komplexes Verhältnis der einzelnen Frau zum Bild der Frau her. Ein Ausloten der Möglichkeiten innerhalb definierter Begriffe, wie es die Definition der Frau ist, wird lesbar. Das Mode als weibliches Feld gelesen wird und der Frau zugeschrieben ist, macht sie als umkämpftes Feld von Auseinandersetzungen interessant. An- und Ablehnung von Frauen zur Mode beruht nicht zuletzt darauf wie Mode verhandelt wird.

Was hat es mit der Mode als Gesellschaftspraxis auf sich?

Mode ist Konsumgut einerseits und wechselnder Gesellschaftsausdruck andererseits. Einer der ersten anthropologischen Texte über Mode als westliche Gesellschaftspraxis stammt von Christian Garve (*1742 – 1798 Breslau, Polen) *Über die Moden* (1792)²⁴, in welchem er den Umgang mit Mode einer dem Menschen innewohnenden geselligen Natur zuspricht, die Ähnlichkeit, also Nachahmung mit zeitgleicher subjektiver Distinktion verknüpft. Viele TheoretikerInnen behalten diese Dualismen, die der (Kleider-)Mode innewohnen bei. Zwar unterscheidet er noch Handlungen und Gebräuche von Kleidung und Equipage als Hauptgattungen, der

23 Barthes [1967] 2017, S.264

24 Garve [1792] 1987 S.57-66, in: Lehnert 2014, S.61

Mode²⁵, jedoch erarbeitet er Überschneidungen, die sich an der äußeren Veränderung der Menschen zeigen. Die Mode ist bei ihm die Kleinigkeit, der Schmuck der Menschheit, die neben den wichtigen Ereignissen, in eine Kategorie mit dem Zeitvertreib gesetzt, kontinuierlichen Veränderungen unterliegt.

„Ohne Zweifel gehn [sic! V.W.] in den wichtigern [sic! V.W.] Angelegenheiten der Menschheit, in Politik und Moral, in Wissenschaften und Künsten ebenso unaufhörliche Veränderungen vor, als in den Kleinigkeiten ihres Schmucks oder ihrer Zeitvertreibe.“²⁶

Die schnelleren oder langsameren Wechsel der Mode gehen, laut ihm, mit Reformveränderungen einher, welche Transformationen von Lokal- und Nationalunterschieden unterliegen und wiederum Veränderung in Staatsverfassung, Literatur und im moralischen Handel bestimmen. Dies seien auch Grundlagen zu Revolutionen, nur in der Mode seien diese Wechsel greifbarer. Die Mode erregt Aufsehen und Widerspruch, wird umspannt von Eitelkeit und Fremdheit, als Opposition stehen Bequemlichkeit, Beständigkeit und Vernunft, die dem Weisen zugesprochen wird, der sich keine Mühe macht und dem es Zeit kosten würde sich mit dem Neuen in der Mode zu beschäftigen. Dieser wäre erst zu überzeugen, wenn es einerseits der Stand erlaubt, oder wenn das Neue etwas Gefälliges und Angenehmes hat, welches Vorurteile besiegen könnte und somit die Verbreitung von Moden in Gang setzen würde. Auch spricht er von einem Klassensystem, wie auch Georg Simmel im folgenden Text hundert Jahre später, über selbige Vorgänge schreiben wird, wobei beide Autoren dem bürgerlichen Mittelstand, das

25 Garve [1792] 1987, in: Lehnert 2014, S.63

26 Ebd., S.61

übermäßige Ausleben der Moden zusprechen. Bei Garve wäre eine Erklärung dazu, dass in Städten „mehr Pracht mit Kleidern und ihrer Menge und Mannigfaltigkeit getrieben wird als in Residenzen“²⁷, und dass über diesen „Zweig der Üppigkeit“²⁸ nach oben strebende Klassen, sich den oberen Ständen im Äußerlichen, aber darauf beschränkt, annähern können.

Zur Modepsychologie

„Dadurch, daß [sic! V.W.] in der Mode sozusagen die verschiedenen Dimensionen des Lebens ein eigenartiges Zusammenfallen gewinnen, wird der Gesamtrhythmus [sic! V.W.], in dem die Individuen und die Gruppe sich bewegen, auch auf ihr Verhältnis zur Mode bestimmend einwirken.“²⁹

Der viel zitierte und prägende Text über Mode als Gesellschaftsprozess, *Zur Psychologie der Mode, eine sociologische Studie*, erstveröffentlicht 1895 stammt von Georg Simmel (*1924 Wien/AUT – 2009 Luzern/CH), dessen Zusammenfassung anschließend mit Referenzen aus anderen Blickwinkeln befragt wird.

In der Mode wird vorgegeben und nachgeahmt, und die Nachahmung entlastet den Einzelnen individuell verantwortete Entscheidungen treffen zu müssen, und befreit von ethischer und ästhetischer Verantwortung. Mode wird über den Wunsch nach sozialer Anlehnung und sozialem Zusammenhalt begründet. Ein Wesenszug der Menschheit wäre demnach durch Nachahmung eine Zugehörigkeit und Einheit zu einer Gruppe anzustreben. Veränderungen in der bestehenden Mode machen

27 Garve [1792] 1987, in: Lehnert 2014, S.64

28 Ebd.

29 Simmel [1895] 2008, S.109

individuelle Differenzen aus und der Wunsch sich von dieser Gruppe wieder individuell abzuheben sei ihr (der Mode) eingeschrieben. Das Streben über die Nachahmung hinaus, die Selbstständigkeit, trägt zu Veränderungen in der Mode bei. Differenzierung, Abwechslung und sich von der Gruppe wieder abzuheben, sei der Trieb der führenden Klassen sich von unteren Klassen zu unterscheiden, welches über Kleidung zum Ausdruck gebracht wird. Die Mode vollziehe laut Georg Simmel einen Wechsel, sobald die unteren Klasse sich diese von der oberen Klasse angeeignet habe. Mode beginnt bei den oberen Ständen um sich von der breiten Masse auszudifferenzieren. Dieser Wunsch nach Abgrenzung sei allen Gemeinschaften im Allgemeinen eingeschrieben. Speziell bei der Mode wird die Kleidung aber nicht von der Gruppe selbst bestimmt, sondern kommt von außen, also Mode wird konsumiert und nicht produziert. Wenn Bedürfnis und Wunsch zeitgleich nach Anschluss und Distinktion vorhanden sind, gibt es Mode, wenn nur eines der beiden nicht vorhanden wäre, würde das das Ende des Reiches der Mode bedeuten. Das Wesen der Mode bestehe darin, dass eine klein definierte Gruppe von Menschen die Mode einübt, die obere Klasse, und darauffolgend die restliche Gesellschaft sich auf dem Weg zu ihr befindet. So schreibt er auch, dass sie nie ist, sondern sich immer im Werden befindet.³⁰

Mode wird bei Simmel als gesellschaftlicher, *trickle-down* Klassenprozess beschrieben.³¹ Was man der Funktion der InfluencerInnen zuschreiben könnte, schreibt Georg Simmel dem *Gigerl* zu, welcher die modischen

30 Auch Baudrillard 1976 schreibt der Mode zu nie aktuell zu sein, da sie ständig alte Formen verwertet

31 Erst in den 1960er Jahren wird von Herbert Blumer klassenunabhängige Geschmacksbildung und Differenzierung thematisiert.

Strömungen im Übermaß ausreizt und damit die Mode auf die Spitze treibt. Obwohl Georg Simmel die wissenschaftliche Problematik der Verallgemeinerung *der Frauen* andeutet, schreibt er der Mode zu, eine starke soziale Funktion für Frauen zu haben.

„So sehr wissenschaftliche Besonnenheit auch alle Urtheile [sic! V.W.] über die Frauen im Plural scheuen soll, so darf man doch wenigstens als die allgemeine Meinung anführen, daß [sic! V.W.] ihr psychologisches Wesen, soweit es sich von dem männlichen unterscheidet, in einem Mangel an Differenz besteht, in einer größeren Gleichheit untereinander, einer stärkeren Bindung an den socialen [sic! V.W.] Durchschnitt; wodurch sich denn ihre enge Beziehung zur Sitte, zu der allgemein giltigen [sic! V.W.] Form, die >>sich<< ziemt, unmittelbar aufklärt.“³²

Dass *die Frauen* sich also gerne mit Mode ausstatten, sei dadurch erklärbar, dass die Mode einerseits ein Gebiet allgemeiner Nachahmung sei, ein Schwimmen im „breitesten socialen [sic! V.W.] Fahrwasser“³³, andererseits doch „eine Auszeichnung, Betonung und individuelle Geschmücktheit der Persönlichkeit“³⁴ bietet. Er betont somit die Mode als eine soziale Tätigkeit und Eine besondere Auseinandersetzung widmet er Persönlichkeiten, die ihr inneres Wesen, mit Mode maskieren wollen, dies wären feine und eigenartige Leute, die in das „verhüllende Nivellement“³⁵ der Mode flüchten. Georg Simmel blendet die Zugänglichkeit zu Medialität aus, indem er schreibt, dass die unteren Stände „schwerer beweglich und langsamer entwickelbar sind“, während die oberen Stände, „wie der Wipfel eines Baumes von den Bewegungen

32 Simmel [1895] 2008, S.108

33 Ebd., S.108

34 Ebd.

35 Ebd., S.109

der Atmosphäre, am lebhaftesten durch neue Einflüsse getroffen und modifiziert [sic! V.W.] werden.“³⁶

Er spricht den höchsten Ständen andererseits ebenso zu, *archaistisch* und in den *schwerfälligsten Rhythmen* fortentwickelt zu sein. Die Mode könnte somit als oppositionelle Kraft zu den üblichen Rhythmen der bourgeoisien Gesellschaft gelesen werden.

„Unruhige, nach Abwechslung drängende Classen [sic! V.W.] und Individuen finden in der Mode das Tempo ihrer eigenen psychischen Bewegung wieder: sie hat eine sehr spitze Bewußtseinscurve [sic! V.W.].“

Dieses Bewusstsein, bezieht sich auf das momentane Erscheinen und die schnelle Vergänglichkeit, die der wiederkehrenden Neuheit und Verbreitung der Mode eigen ist, und dies stehe, laut Simmel, im Gegensatz zu theoretischen und praktischen Tätigkeiten, die sich an Wahrheit und Beständigkeit orientieren.

Der *psychologische Schimmer von Dauer*, der Gegenständen, die der Mode unterworfen sind, innewohne, gründet in der Unbekanntheit der Dauer bis zum Wechsel, und dass das Wesen jeder einzelnen Ausgestaltung vergänglich sei. Der Schein von Dauer mache Gegenstände erst attraktiv. Die ausgedehnte Verbreitung und der Anspruch auf dauernde Geltung stehe im Kontrast zu ihrer schnellen und gründlichen Vergänglichkeit. Dass die Mode nie gründlich vergeht, und auf ihren inhärenten Vorlauf baut, scheint Georg Simmel teilweise auszublenden, jedoch gibt es gröbere Brüche und feinere

³⁶ Ebd. Orte, an denen bestimmt wurde, was Mode ist oder werden könnte, waren z.B. in Wien die Rennbahn, der Ringstraßenkorso oder Vernissagen.

Nuancierungen, die eine Veränderung ausmachen. Dies steht auch entgegengesetzt zur Annahme, dass sie nie ist, sondern sich immer erst im Werden befindet, da dann weder von einem Anfang noch von einem Ende gesprochen werden kann.

Produktionsabläufe

Reduziert man die Varianten an Kleidungsstücken auf ihren gemeinsamen Nenner, so bleibt der vorgefertigte Stoff als Basis über und der Körper der Ursprung einer Auseinandersetzung. Die Herstellung eines Gewebes, Gewirkes oder des Stricks, ist Grundlage einer textilen Fläche, wobei es auch innovativere Verfahren gibt, die eine dreidimensionale Fläche erzeugen können, welche ohne Nähte und Schnittkonstruktion im herkömmlichen Sinn auskommen, doch wie ich in einem weiteren Produktionsabschnitt erläutern werde, werden die meisten Kleider traditionell an Nähmaschinen genäht. Im Allgemeinen folgt die Realisierung der Kleidung noch den herkömmlichen Strukturen: Ideen entstehen, es wird ein Design entwickelt, die Kleidung wird genäht, und sie soll im Anschluss gekauft werden. Obwohl es nicht vorrangig um den Verkauf der Haute Couture Kreationen geht, stehen Ideen und aufwendig produzierte Kleider für die Repräsentation der Fähigkeiten von Modehäusern, welche die Spitze des Modesystems darstellen und globalen Einfluss haben. Eine Kreation steht für ein Produkt, steht für einen Namen und einen Lebensstil und dieser kann auch mit einem einfachen T-shirt gekauft werden. Die Mode schöpft aus einem Pool von

Formgebung, technischen Möglichkeiten und dem Wunsch der Menschen zur äußeren Veränderung.

Mode wird konsumiert und selten selbst produziert, sie wird üblicherweise fertig gekauft. Was eher peripher in den von mir gelesenen Modetheorien behandelt worden ist, sind die Produktionsbedingungen unter welchen die Kleider, die uns schmücken, hergestellt werden, obwohl sie die Grundlagen sind für soziale und ökonomische Gefälle und momentan die größte Aufmerksamkeit benötigen. Dies veranschaulicht nämlich am deutlichsten, dass die Betonung der Demokratisierung der Mode ihre Schatten verschleiert. Vorwiegend wird die Produktion von Kleidung an Nähmaschinen mit den Händen von Arbeiterinnen³⁷ genäht. Die textile Fläche wird bemessen, Grenzen werden mit Schneiderkreide gezogen und Schnittteile geschnitten, ob mit Rollmaß oder Schere, Laser oder Elektromesser. Je nach Ausrüstung der Werkstatt und der Menge und Varianten an Kleidungsstücken, die produziert werden, bedingt es unterschiedliche Werkzeuge und Maschinen. Diese Teile werden anschließend in mehreren Arbeitsschritten zusammengefügt, sodass sie unsere Körperkonturen nachziehen oder verhüllen. Die Konfektion bedient Maße von Durchschnittskörperformen und durch elastische Stoffe, wie Jersey, der vorerst nur für Unterwäsche genutzt, aber seit den 1920er Jahren auch für Oberbekleidung verwendet wurde, werden Kleidungsstücke leichter körpernah anpassbar. An einigen Stellen muss die Kleidung enger anliegen, um am Körper zu sitzen, wie bei der Hose die Taille oder die Hüfte den Kreis bilden, an dem sie positioniert wird. Für das archaischste aller Kleidungsstücke, das Kleid, ist die Schulter der

37 Vorwiegend Frauen arbeiten im asiatischen und pazifischen Raum im Bekleidungssektor

Träger allen runterfallenden Stoffs, wie es bei einem simpel konstruierten körperfernen Kleid der Fall sein kann. Zwischen Körper und Kleid ist dabei ein Zwischenraum, der entweder verengt den Körper hervorhebt oder Spielraum für den Stoff bieten kann. Die Haut ist unser größtes Organ und der Mensch verziert dieses auf unterschiedliche Arten, die moralische, religiöse, soziale oder politische Motivation haben können, wobei die wirtschaftliche Situation einer Gesellschaft eine wesentliche Rolle spielt, wie mit Kleidung umgegangen wird.

Kleidung zu produzieren in allen Abläufen, geht mit vielen Auseinandersetzungen einher, aber am Beginn steht die Auseinandersetzung mit dem bewegten Körper und mit welchen Ansprüchen man Objekte für den Körper herstellen kann. Es gibt ein Formen- und Technikvokabular, das zur praktischen Umsetzung dient.

“What can be done? How can two flat pieces joined together in four places accommodate a grown woman’s torso, not at all flat, and with arms often in motion?”³⁸

Dieser Anspruch wird im Allgemeinen seit der Steinzeit an ein Kleidungsstück gestellt, wobei *“not at all flat”* auf die weibliche Brust anspielt, die erst in der Konstruktion von körpernaher Kleidung berücksichtigt wird. Die technischen Entwicklungen und der Ausbau von Schnittsystemen ermöglichten den Menschen aus dem losen Fell in andere Hüllen zu schlüpfen und die Kleidung des Fortschritts manifestierte sich in geschlechtszuordnend ausdifferenzierte Formgebungen des Äußeren.

38 Boyer 2015, S.25

Verarbeitungsspezifische Nähte für unterschiedliche Stoffarten, bedingen verschiedenste Maschinen, um eine zweckmäßige oder dekorative Herstellung zu ermöglichen. Obwohl es schon Roboter gibt, die Kleidungsstücke fertigen könnten³⁹, werden die Stoffe großräumig noch immer mit den Händen von Arbeiterinnen durch die Maschinen geführt. Diese unsichtbaren Subjekte, großteils Frauen, befinden sich überwiegend im asiatischen und pazifischen Raum und schneiden einen Großteil der westlichen Identitäten, zumindest in ihren Erscheinungen. Es macht das Schneiderhandwerk im Westen einerseits obsolet, andererseits gibt es prekäre Fabriken, die sich der Billigproduktion angleichen, mit dem einzigen Vorteil der schnellen Verfügbarkeit. In der Pandemie wurden fragwürdige Fabriken in Europa sichtbar, die hauptsächlich migrantischen ArbeiterInnen produzieren Fast Fashion unter unwürdigen und unsicheren Arbeitsbedingungen, *made in UK*, zum kleinen Preis.⁴⁰

Die Warenkleidung versteckt nicht nur die Subjekte, die sie produzieren hinter perfekten Nähten, sondern es können sich auch dem eigenen Herstellungsprozess unüberwindbare Ängste einschreiben.

“There are a lot of sleepless nights over seam finishes. (...), eager to see what is flat turn into what has shape. (...) The sewing book says the quality of one’s seam is really the measure of one’s character. Und Anne Boyer führt weiter aus; „It’s me always praying no one will ever look at the inside of my blue skirt. To never leave evidence of excitement [...].“⁴¹

39 <https://www.fastcompany.com/3067149/is-this-sewing-robot-the-future-of-fashion>

40 Perrin 2020, Dokumentarfilm zu Fast fashion, min. 44

41 Boyer 2015, S.27

Die Naht mit dem Charakter gleichzusetzen, steht in Analogie zu der Genauigkeit, welche die exakten Angaben der Abläufe der Fertigungsprozesse betreffen, die die Subjektivität rein dem Design eingeschrieben hat. In Phasen der Ohnmacht und der Ablehnung literarischen Wirkens, was Anne Boyers Profession ausmacht, widmet sie sich dem Nähen von eigenen Kleidungsstücken. Der Antrieb selbst zu nähen entspringt demselben, der sie zum Schreiben bringt, als Widerstand gegen große Erzählungen und repetitive Wissensproduktion, kann das Nähen auch als Rebellion gegen vorgefertigte Formen gelesen werden.

„I’m okay with subjectivity. It’s silky wovens that mess me up. [...] thinking I ought to be sewing less and writing more. Everyday I have a list called ‘Everyday.’“⁴²

Vertrieb der Moden

Eigene Ideen umzusetzen, entbindet vom vorgefertigten Konsumzwang, jedoch erschwert die Arbeitsteilung der Menschen ein Zeitinvestment für die eigene Auseinandersetzung zu finden. Es ist auch eine Erleichterung vorgefertigte Kleider, genäht an professionellen Maschinen, zu kaufen, doch kann auch diese Beschaffung schon mit vielen Zweifeln belegt sein. Die Wirkungsmächtigkeit der Mode ist ebenso eine große Erzählung von der fortschrittlichen Gesellschaft, die ihre Vertrauenswürdigkeit verliert, wenn ihren globalen Verstrickungen mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. Wer steht in der Verantwortung dies konsequenter zu beleuchten?

42 Boyer 2015, S.33

Die Entstehung von Kaufhäusern ging einher mit der Möglichkeit zur Teilhabe am öffentlichen Leben für bürgerliche Frauen. Zwar haben die Medien sich vermehrt, doch die Mode folgt seit der Entstehung von ersten Konfektionskaufhäusern gegen Ende des 18. Jahrhunderts und der Verflechtung mit der Haute Couture einem ähnlichen Rhythmus. Um 1850 enthob der erste Modeschöpfer, Charles Frederick Worth, wohlhabende Modeakteurinnen von der eigenen Verantwortung, sich mit Formgebung auseinanderzusetzen und bot saisonal abgeänderte Kleidermodelle an, die unter seinem Namen reproduziert, und für Kundinnen maßgeschneidert gefertigt wurden. Die Verwebung mit der Konfektion legte den Grundstein zur darauffolgenden DesignerInnen-, und der daraus erwachsenen, Markenidentifikation, die den saisonalen Wechsel ebenso bedienten. Dieser Rhythmus wird allerdings verzweigter und schneller in Produktion und Ablauf, durch den technischen Fortschritt, dem Zuwachs von ModeakteurInnen, und der Forcierung ihrer medialen und materiellen Verfügbarkeit. Die Überproduktion ist hierbei ein Nebeneffekt der demokratischen Zugänglichkeit zu Mode und der kostenorientierten Verlagerung der Herstellungsprozesse in Billiglohnländer, die auch mit einer „Ahnungslosigkeit der Industrie“⁴³ einhergeht, welche mit einem Überangebot die Bedürfnisse der Menschen auszuloten sucht.

Aus der Perspektive von Angebot und Nachfrage wird den KonsumentInnen beträchtliche Verantwortung zugesprochen. Ob die Entscheidungsmacht jedoch wirklich bei den KonsumentInnen liegen kann, wenn sich auch die bewussteren derer zu Kaufräuschen hinziehen

43 Künstler und Autor Hans-Christian Dany (*1966 lebt in Hamburg), MA-1. Mode und Uniform 2018, S.271

lassen, deren rationale Überlegungen zu Zukunft und Gegenwart außer Kraft gesetzt sein können, bleibt fraglich.⁴⁴ Dass das konsequentere Boykottieren von Waren durch KonsumentInnen nur einen marginalen Teil zur Verbesserung der Produktionsverhältnisse in Billiglohnländern beiträgt, und KäuferInnen von Produkten, die mit Nachhaltigkeit aufgeladenen werden, ebenso eine privilegierte Kleingruppe darstellen, die Müllberge und Umweltverschmutzung heroisch von sich weisen können, fordert ökonomische und ökologische Konsequenzen, die ebenso großräumiger gedacht werden müssen. KonsumentInnen geben zwar mit ihren Ausgaben Stimmen ab, welche aber an Einkommen gebunden sind um einen fairen Beitrag überhaupt erst einbringen zu können. Somit sollte, wenn auf der einen Seite mit Mode symbolische Politik betrieben werden kann und auf der anderen Seite die Komplizenschaft zum *kapitalistischen Warenfetischismus* besteht,⁴⁵ die weiterhin bestehende Ausbeutung von Arbeiterinnen in den Fokus gerückt werden.

In einem Gedicht *in Garments Against Women* mit dem Titel *A WOMAN SHOPPING* schreibt Anne Boyer, dass sie ein langes trauriges Buch schreiben wird, indem es darum gehen wird, was wir (Frauen) zu tun haben und über wenig sichtbare Dinge, über die Geschichte der Literatur und Literatur wie sie gegen Frauen gerichtet wird, auch gegen und für Literatur, auch gegen Shoppen und dafür. Sie schließt das Kapitel mit der Frage:

“But who would publish this book and who, also, would shop for it?”⁴⁶

44 Isabelle Graw, Kunsttheoretikerin und Gründerin der Zeitschrift *Texte zur Kunst*, sowie Professorin an der Städelschule in Frankfurt über Kaufräusche, <https://www.textezurkunst.de/56/der-letzte-schrei/#id26> 2004

45 Graw 2014, S.79, zur Frage des subversiven Potenzials der Mode

46 Boyer 2015, S.48

Neben der Erwerbbarkeit von Mode ist ihre Funktion als Zeichensystem ein Ankerpunkt, an den sich viele Diskurse anlehnen, gerade weil sie als Gesellschaftspraxis so präsent ist und durch die Kleidung gesprochen werden kann wie über sie.

Mode und Zeitlichkeit

„Wenn es wahr ist, daß [sic! V.W.] Mode sich zerstört, indem sie sich realisiert, kann die Kopie nur ein Mißverständnis [sic! V.W.] sein. Mode ist Virtualität, die sich im Augenblick des Wahrwerdens als bezaubernd zeigt und im selben Augenblick auch schon vergeht.“⁴⁷

Der Moment der Modekreation ist nämlich ein flüchtiger, vergänglicher, nicht greifbarer. In dieser Flüchtigkeit, im nicht Greifbaren, und dennoch dem Zeitgeist Verschiebenen, liegt das erzählerische Potenzial der Mode.

Bei der Zeitlichkeit der Mode muss unterschieden werden, aus welchen Blickwinkeln die Mode beleuchtet wird. Spricht man von *Haute Couture* Kreationen, vom Modebusiness, oder von Mode als Gesellschaftspraxis, sind ihr unterschiedliche Zeitfaktoren eingeschrieben. Als Kreation behauptet sich der Modeentwurf als, auf einen Moment angewiesenes, individuelles Kunstwerk, ein „Diskurs in Kleidern über Kleider“⁴⁸, welchem seit den 1970er Jahren zur Zitation und Dekonstruktion alter Stilelemente die Selbstreflexivität angeschlossen wurde.

47 Vinken 1993, S.81

48 Ebd., S.25

Da das Neue in der Mode verehrt und in verschiedenen Medien festgehalten wird, kann die Mode sowohl als materialisierte Geschichte begriffen werden als auch auf ein symbolisches Verweissystem bauen.

„Mit dem Übergang zur schriftlichen Kommunikation wird die Mode zu einem autonomen kulturellen Objekt mit eigener Struktur und wahrscheinlich auch neuer Zielsetzung; die sozialen Funktionen, die der Kleidermode gewöhnlich beigelegt werden, werden durch andere ersetzt oder ergänzt, die denen der Literatur insgesamt analog sind und die sich in wenigen Worten wiedergeben lassen: seitdem die Mode von der Sprache übernommen wurde, ist sie Erzählung.“⁴⁹

Erst die Sprache macht die Mode zur Erzählung, wie auch umgekehrt die Erzählungen erst die Mode verankert. Mode hat nämlich keine Funktion per se, sie wird mit dieser über die Sprache aufgeladen. Wie die feministische Autorin Silvia Bovenschen meint, hätten die Menschen ansonsten gleich im Bärenfell bleiben können.⁵⁰

Wird die Mode aus der Sicht des Modesystems oder als Gesellschaftspraxis in ihrer medialen Verbreitung betrachtet, ist die Dauer eine länger währende. Die Mode als System zu beschreiben, gibt ihr die Dauer, die ihr sonst nicht eingeschrieben wäre. Mode wäre demnach immer ein Entrinnen von Zeit gewesen, die alt macht, der Zeit, die verbraucht und abnutzt.⁵¹ Bei der Überführung von Mode in den Sprach- und Bildraum gewinnt die flüchtige Mode die Aspekte der Dauer und der Ewigkeit und überschreite geografische Grenzen schneller als die materialisierte Mode selbst.⁵²

49 Barthes [1967] 2017, S.283

50 Bovenschen 1986 S.15 - Silvia Bovenschen *1946 Waakirchen– 2017 Berlin/D

51 Vinken 1993, S.63f

52 Rasche 2012, S.118f

Die Mode suche Zeit zu zeichnen und würde so zu einer Form „Gedächtniskunst“⁵³, ein Erinnerungssystem, welches im Gegensatz zum Historismus stehe, welcher „der vergänglichste Filter des Vergessens“⁵⁴ ist, indem er wiederbelebt und die Vergänglichkeit somit auslöscht. Mode bewegt sich definitiv in einem Spannungsfeld aus Innovation und Zeitreise, was aber nicht ihre Alleinstellung in dem Feld der kulturellen Praxen behaupten will. Die Gedächtniskunst bezieht sich auf Verfügbarkeit und Wiederbeleben oder verweben von vergangenen Moden oder Kleidung, die schon jemand getragen hat, zu einer anderen Zeit an anderen Orten aber auch als neueres Phänomen, dass die Mode sich selbst thematisiert und neue Moden aus der Reflexion über Mode entstehen. Die Mode bedient sich Rückbezügen, die, je offensichtlicher diese sind, auch so wirken als hätte die Gesellschaft etwas verabsäumt, in einer Zeit, die nicht die gegenwärtige ist. Die Zeiten überlagern sich im Erscheinungsbild der ModeakteurInnen heute, was auf ihre mediale Vielfalt und deren Überlagerungen rückführbar wäre, sowie generelle Verfügbarkeit durch Zirkulation von noch nicht abgetragener Kleidung. Durch Rückgriffe, oder durch Vintage Mode, kann man die Zeit verwirren, und es legt nahe, dass die Gegenwart vielleicht doch etwas verabsäumt hat. Sei es die Qualität originaler Vintagekleider oder der Zeitgeist der 70er, 80er und 90er, der auch in Neuproduktionen aufersteht, die Uhr wird scheinbar zurückgedreht und das Smartphone⁵⁵ passt zeitgemäß in die meisten Taschen. Es gibt eine spürbare Nachfrage nach noch nicht

53 Vinken 1993, S.65

54 Ebd.

55 portables Endgerät, häufig verwendet zum telefonieren, fotografieren und filmen, Internet surfen, agieren in Sozialen Netzwerken, als Uhr- und Weckerfunktion, Emails/ Instant Messages schreiben und empfangen, oder zur geografischen Orientierung. Derzeit beträgt der Anteil der Smartphone-Besitzer in der österreichischen Bevölkerung ab 15 Jahren rund 97 Prozent. <https://www.mmaaustria.at/single-post/2019/09/11/Mobile-Communications-Report-2019>

abgenutzten Kleidungsstücken, der vergangenen Jahrzehnte, die sich somit wieder der Mode verschreiben, aber eben die Spuren im Jetzt verwischen. Tendenziell spricht dies für eine Verlangsamung, die auch andere Lebensbereiche betrifft, wie es für einen Teilbereich der Mode gilt.

“Originally referring to a practice relating to clothing fashion, the revival of the past, and its subsequent decontextualization and recontextualization in the present of its signs, it has become mostly common sense in many fields of living.”⁵⁶

Die Kleidung kann also auch Auseinandersetzungen mit den, in der jeweiligen Zeit angelegten Bedürfnissen in verschiedenen Bereichen bieten, also sie ist Reflexionsmedium. Innerhalb von Gruppierungen versucht man Wiederholungen herauszuarbeiten, die einen Stil begründen, diesbezüglich spricht man auch nicht von der Mode sondern von Moden. Die Kunsthistorikerin Anne Hollander verweist auf das gleichzeitige Vorhandensein von *großen* und *kleinen* Moden.⁵⁷ In einer wachsenden Population, mit gleichzeitig übermäßigem Angebot zur Ausdifferenzierung, entstehen verschiedene Ansprüche an ein Miteinander, welches Feinarbeit für einzelne Subjekte bedeutet, für sich die Wichtigkeiten herauszufiltern und sich zu positionieren.

„Kleidung hat einen Zeitbezug, kein Zweifel, doch das, womit Sie sich beziehen, ist nicht mehr zeitgemäß, die Zeit dieses Mantels war vorgestern, und sie ist heute abgelaufen, die Mode ist immer genau heute abgelaufen und ungültig geworden.“⁵⁸

56 Patricia Calefato, Kultur- und Modetheoretikerin (*1954 Italien); *Fashionscapes* 2019; in: Geczy u. Karaminas, S.37

57 Hollander 1995; in: Lehnert 2014, S. 144 (Anne Hollander *1930 Ohio– 2014 N.Y./US)

58 Jelinek 2017 <https://www.elfriedejelinek.com/flicht.htm>

Damit spricht Elfriede Jelinek das konstant zyklische der Mode an, was sich auf Ablauf und Erneuerung bezieht, und referiert auf ein allgemein gültiges Verständnis von Mode, das so ambivalent wie fragwürdig erscheint, wenn man der Mode zugewandt, ihre einerseits schleichende (Formen-)Entwicklung in Alltagskleidung und, bei genauerer Betrachtung, ihre ständigen historisch-zeitlichen Rückbezüge der Haute Couture gegenüberstellt. Die Grenzen zwischen Innovation und Wiederholung verschwimmen, wenn nicht den Details die Aufmerksamkeit geschenkt wird, und diese, unsere Körperhüllen mit Worten leert oder befüllt. Nicht nur, dass der Modekleidung mittlerweile musealer Wert beigemessen wird, wird seit ihrer Entstehung eine rege Verbreitung durch Reproduktion in Schrift und Bild vorangetrieben, und sie bekommt ein Vokabular, dass den Umgang mit ihr als Kulturpraxis etabliert. Wenn man ihrer Schnelligkeit nicht folgen kann oder will, ist auch ihre Vergangenheit in verschiedenen Medien mehrfach abrufbar. Der Antrieb der Mode wird im Allgemeinen mit großen DesignerInnen assoziiert und deren Fashionshows und Einflüsse, da diese über eine mächtige Bildsprache verfügen. Fashion Shows kann man sich live in digitalen Medien anschauen und der Bildschirm hebt die Grenze zu dem Erlebnis auf, welches sonst nur den geladenen, Mode affinen, Personen zugänglich wäre. Der Direktvertrieb über online Plattformen, mittlerweile auch verknüpft über soziale Netzwerke wie Instagram⁵⁹, macht es möglich, sich mit wenigen Klicks Kleidung zu bestellen. Sie wird einem auch in Modeblogs⁶⁰, über Personen des öffentlichen Lebens, über Podcasts,

59 Für das Smartphone konzipierte und auf Bilder fokussierte Social Network App
<https://de.statista.com/themen/2506/instagram/>

60 Webseiten, die von s.g. BloggerInnen betrieben werden und sich tagebuchartig aus trendkommunizierenden Bildern zu Kleidermode und Accessoires zusammensetzt und erweitert wird auf Lifestyle, Interior, Essen, Fitness und Reisen
<https://vernetztebildmedien.wordpress.com/2016/07/19/modeblog/>

Serien, und Dokumentationen näher gebracht. Seit den Anfängen der modetheoretischen Texte hat sich also einiges getan was mediale Zugänglichkeit zum aktuellen Modegeschehen betrifft. Es handelt sich auch nicht mehr um eine große Erzählung, sondern um große und kleine Erzählungen. Modeabbildungen sind nicht mehr auf einen Text oder ein Bild reduziert, wie es in Modemagazinen der Fall ist, sondern jeder kann seine Meinung, seine Assoziationen, seine Likes in eine Wirkung einfließen lassen. Ihre Hauptwirkung neben künstlerischem Genuss, Interesse an Idealen und Zeitbildern, Kaufmöglichkeiten und Anleihen zur Selbstinszenierung, ist der Wunsch nach Zugehörigkeit und Wohlbefinden und Individualität in der Gruppe zu der man sich zählt, der an die Mode gestellt wird. Dieser Wunsch entspricht bei den meisten weniger dem Wunsch eine Idee zu fördern, oder eine sinnvolle Investition zu tätigen, als dem des persönlichen Ausdrucks und der Veränderung. Diese Erfüllung schwächt sich von Zeit zu Zeit ab und es gibt neue Ansprüche an die Kleidung und neue Angebote. Dieser Wunsch nach Neuem und neuen Vorbildern wird KonsumentInnen auch direkt aufgedrängt in Werbungen und Bildern der vermeintlich zugeschnittenen Algorithmen in digitalen sozialen Netzwerken.

Die Mode lebt von der Innovation und der Nachahmung, aber heute demokratischer, als zu Beginn des 20. Jahrhunderts, indem sie zugänglicher und vielfältiger wurde, aber ebenso eine Einverleibung von Trends und Innovationen für große Firmen erleichtert und somit Monopole des Modesystems speist.

Persönlich kann ich mich mit Mode positionieren, mein Wollen ausdrücken und eine Gruppenzugehörigkeit markieren

Diskurse in der Mode

Für die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Gertrud Lehnert könne Mode als Diskurs alles bedeuten, wobei Mode vor allem als „Generator von Phantasien und Versprechungen“ funktioniere, der Flüchtigkeit und Neuheit ständig mittransportiert.⁶¹ Barbara Vinken (*1960 in Hannover/D), ebenfalls Literaturwissenschaftlerin und Modetheoretikerin, bezieht sich in ihrem Buch *Mode nach der Mode* (1993) auf den jeweils zeitgenössischen Stellenwert von Mode. Der Diskurs über die Mode wird, so Vinken, von der Entgegensetzung von Sein und Schein, der Trennung der Geschlechter und damit verbunden auch der Trennung der Klassen bestimmt.⁶² Wobei sich die Gewichtigkeit in historischen Abhandlungen unterschiedlich verlagert.

„In the kitchen I was chopping vegetables and thinking about how discourse is a conspiracy, then how discourse is a conspiracy like „taste“, then how taste is a weapon of class. Those guys have gotten together and agreed on their discourse; it will make them seem middling, casual like a sweater.“⁶³

Ernsthaft einlassen könne man sich mit der Mode, die laut Vinken heute eine Mode nach der Mode ist, nur im Modus der Kritik (des Scheins, des Marktes, der Sexualmoral). Die Bezeichnung *Mode nach der Mode*, so

61 Lehnert 2013, S.18

62 Vinken 1993, S. 11, vgl. Simmel [1895]

63 Boyer 2015, S.14

etwas wie eine Post-Mode, ist darauf zurückzuführen, dass die Mode ihre Strukturen gewandelt hat und es nicht mehr um den erschaffenden Designer geht, sondern die Einflussnahme im Modegeschehen anderen Ansprüchen folgt. Es ginge eben nicht mehr um den *Createur*, sondern um die Bedingungen der Mode selbst, und diese stehen laut ihrer These, ganz entgegengesetzt zu Georg Simmel, der den Frauen einen Mangel an Differenz unterstellte, nicht mehr „im Zeichen männlicher Identität sondern im Zeichen weiblicher Differenz“⁶⁴. Die Frau würde nicht mehr erfunden werden, sondern Bedingungen an Identitäten werden dekonstruiert und die Verlebendigung und Thematisierung dieser, mache die Mode nach der Mode aus.

Grenzüberschreitungen der Klassenmode

Bis zum 18. Jahrhundert gibt es einen vorherrschenden Diskurs der Trennung der Klassen, dem der Diskurs der Geschlechter folgt. Vinken siedelt den Geburtsort der modernen Mode in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, im zweiten Kaiserreich Napoleons III.⁶⁵

Unter Verweis auf Karl Marx, sieht sie in der *demi-monde* (der Halbwelt am Kaiserhof), deren Schlüsselfiguren als Dandy und Kokotte⁶⁶ bezeichnet werden, klassenüberschreitendes Potenzial und Geschlechterrollen ins Wanken gebracht, indem sie sich aristokratische Werte aneigneten. Vinken schreibt, dass dieser Vorlauf notwendig war um die Französische Revolution überhaupt erst zu begünstigen. Es begann gewissermaßen

64 Vinken 1993, S.33

65 Vinken 1993, S.14

66 Bezeichnung für edel gekleidete Frauen und Männer im 18. u. 19. Jhdt. , die ihren Status durch Kleidung symbolisch erhöhten und sich rein über ihre Erscheinung definierten.

eine sich etablierende Form von sozialer Mobilität, die über symbolische Aneignung des höfischen stattgefunden hat.

Mode ist, laut Barbara Vinken, postmonarchisch und eine subversive Kraft der modernen Ordnung. Sie verkörpere die Struktur der Demokratie, aber empirisch gesehen, würden die Moden, auf die Modesoziologie verweisend, immer Klassenmoden bleiben. Wie auch Georg Simmel schon betonte; „Sie diene der Distinktion und gleichzeitig der Egalität, ermögliche Abhebung und soziale Anlehnung.“⁶⁷ Aber gerade durch bewusstes Anlehn an gezogene Grenzen wird Provokation in Gang gesetzt.

„Die Mode teilt, aber sie verwischt auch die Unterschiede und trägt die Spuren der Teilung zur Schau. Dass sie auch die Trennung der Geschlechter verwischen kann, ist vielleicht die unheimlichste ihrer Wirkungen“⁶⁸

Wurde über Jahrhunderte hinweg von herrschenden Klassen bestimmt, was tragbar sein durfte, welche Farben und Schnitte das Volk zu tragen hat, erlebt der Befreiungskampf der Mode in den 1980ern seine Höhe, indem nichts mehr streng geteilt wird, weder Klassen, noch Altersgruppen, noch Geschlechter. Vinkens These lautet, dass die Mode aus dem Zeichen männlicher Identität in das Zeichen weiblicher Differenz rückte und durch eine tiefgreifende Veränderung des Verhältnisses der Mode zur ihrer Zeitlichkeit charakterisiert wird. Mode hat demnach etwas postideologisches und spiegelt diesen Zeitgeist auch in Reflexionen über Herstellung und Vergänglichkeit, welches sich in der Kleidung manifestiert. Die Mode beginnt zu ihrer Vergänglichkeit zu stehen, indem durchlöcherter und abgewetzter zu Mode wird und einhergeht mit den

67 Vinken 1993, S.20

68 Ebd. S.24

als Verkleidungsmodelle bloßgestellten Kategorien *Klasse und Geschlecht*.⁶⁹ An anderer Stelle schreibt Vinken, dass die Mode eben in jener Zeit beide Geschlechter in einer „androgynen Silhouette“ vereint,⁷⁰ nachdem sich fünfzig Jahre zuvor Marlene Dietrich die Hose angeeignet hatte. Vinken hebt die Unisex-Kleidung als einen Modemythos hervor und bezeichnet dessen Erzählverlauf innerhalb der Modegeschichte als eine widersprüchliche „Wunsch- und Abwehrvorstellung“⁷¹, da Unisex nur darauf abziele männliche Attribute in die weibliche Kleidung zu übertragen und nicht umgekehrt. Und genau das mache die Geschichte der Mode der Moderne aus, die Übersetzung der Männermode in die Frauenkleidung, welches mit der Übernahme der Frauen von männlichen Aufgabenbereichen zu verknüpfen wäre. Doch den Vorlauf der diese Attribut Übernahme erst ermöglichte, schreibt Barbara Vinken wiederum einer, dem Dandy innewohnenden, Weiblichkeit zu. Der Dandy wollte anders als die anderen sein, entgegen männlicher Ideale und Erwartungen, jenseits aller Leistung, und das in einem verschwenderischen Dasein und in einem nach außen gerichteten Körperkult, der aristokratische Werte und weibliche Attribute bediente. Diese Weltflucht der Dandymode, wo es nur um die eigene Schönheit geht, spricht sich gegen ein Anlehnen an die Gesellschaft aus, hat aber nicht verhindert, dass ebendiese zum Vorbild ausschlaggebender Modebewegungen geworden ist. Der Vorlauf ist sozusagen eine Abkehr vom Ideal, und der weitere Verlauf eine Ab- und Anlehnung gegebener Gesellschaftsstrukturen.

69 Vinken, 1993, S. 59

70 Vinken 2015, S.31

71 Ebd. S.33

„Während die Suffragetten eine Subjektwerdung durch Neutralisierung des Geschlechts anstreben, ein Aufgehen im produktiven Kollektiv der Männer, das gleiche Authentizität und gleichberechtigte Identität gegen weibliches Objektsein und Verkleidung setzt, war die Dandymode aus einem männlichen Protest gegen ebendieses Kollektiv entstanden, gegen die in ihm normierte Identität: aus einem Protest, der im Zeichen des Weiblichen steht.“⁷²

Das Weibliche steht also laut ihr, im Zeichen der Abkehr zur männlichen Identität, richtet sich gegen Traditionen und Althergebrachtes und bietet neue, emanzipierte Darstellungsformen des Äußeren an. Diese Entwicklung des Äußeren, geht mit anderen gesellschaftlichen Narrativen einher und ist untrennbar mit der kulturellen Entwicklung zu sehen. Die amerikanischen, wie die englischen Suffragetten und Frauenbewegungen, die Frauenrechte in einem männlich dominierten Herrschaftskörper anstrebten, hatten andere Voraussetzungen als Männer, die sich selbstverherrlichend vom männlichen Ideal abkehren, wie es der Dandy verkörpert. Frauen forderten gesellschaftliche Teilhabe, in einer Gesellschaft, in der sie nicht mitbestimmen konnten. Wenn nur die Abkehr zur männlichen Identität im Zeichen des Weiblichen steht, blendet dies Gesellschaftskämpfe aus, die über diese Binariät hinausgehen. Wenn Narzissmus, der vorwiegend dem Dandy zugeschrieben wird, im Zeichen des Weiblichen steht, wäre dies eine defensive Auslegung zu Weiblichkeit in Kleiderfragen und hätte den männlichen Blick und die männliche Vision zum Ursprung der weiblichen Kleidung.

72 Vinken 2015, S.30

Mode und Imagination des Selbst

„Wissen kann man nichts, deswegen interessiere ich mich ja so für Mode.“⁷³

In dieser Aussage steckt eine Vermutung, der Erkenntnisfindung, die über die Mode stattfinden kann und der Mode einen undefinierten Inhalt zuschreibt, der eventuell, wenn man sich lange genug damit befasst, sich offenbaren ließe. Oder eben das die Mode kein Wissen an sich ist, oder aber auch, dass sie das Gegenteil von Wissen ist. Elfriede Jelinek findet poetische Worte, indem sie sich die Mode einerseits nah holt und immer wieder zu ihr in Distanz geht. Die Sicht auf die Mode der Person, die aus der Ich-Perspektive schreibt, ist einem scheinbar unsichtbaren Diktat untergeben, oder sie pointiert das Begehren in der Mode, welches Existenzen und Rollenbilder zu verkaufen scheint. Sie referiert auf ein sich vermittelndes Bild durch und über die Mode, das auch mit Zweifel zu tun hat.

„Ich stelle jetzt die Grundfrage, aber natürlich hat sie, wie jede, wirklich jede Frage in der Mode, schon jemand anderer beantwortet, der sich mit dem Raumgebenden von Bekleidung beschäftigt hat (oder auch nicht, ich meine, er muß [sic! V.W.] das nicht getan haben), der hat sich dann vielleicht auch noch mit der eigenen Existenz beschäftigt, die oft einspringen muß [sic! V.W.] für eine andre [sic! V.W.], bessere, nur reicht es dafür nie ganz. Also, was ist das für ein Einsprung, nein, ein Einsprung der eigenen Existenz in die Grundmöglichkeiten Hose, Rock, Bluse, Hemd, Jacke, Mantel in das Diesseits, nein, das Dasein im Ganzen?“⁷⁴

Die Mode macht es also möglich Existenzen zu verhandeln, und verunsichert durch die Anforderung die eigene Individualität zu unterstreichen, die eventuell erst mit diesem Werkzeug hervorzubringen

73 Jelinek 2017 <https://www.elfriedejelinek.com/flicht.htm>

74 Jelinek 2017 <http://www.elfriedejelinek.com/flicht.htm>

sei. In diesem Fall wird die Existenz verkleinert in die Aufzählung der Kleidungsvarianten, die es ihr ermöglichen würden zum Vorschein zu kommen. Der Eispung macht sowohl die Referenz zu Kleidung als weibliches Feld unter einer speziell weiblichen biologischen Funktion lesbar, als auch eine Ironie zur Zuschreibung der Mode als weibliches Feld. Die Problematik, dass Mode an idealisierte Körperbilder geknüpft ist, die Frauen als Vorbilder dienen, können die eigene Existenz minderwertig erscheinen lassen, unabhängig von der kulturellen oder ökonomischen Situierung. Die Unsicherheit erklärt sich auch in der Metonymie der Existenz, die hier provokant gleichgesetzt wird mit dem Körper. Über diese Doppelung, dem unsicheren Verhältnis, das die eigene Identität mit der Möglichkeit eines (erwerbbaaren) Vergleichs zu einer anderen bedient, hat auch schon Roland Barthes eine schöne Zeile geschrieben;

*„Man sieht also die Frau in der Mode gleichzeitig davon träumen,
sie selbst und eine andere zu sein.“⁷⁵*

Die kritische Auseinandersetzung mit der eingeschriebenen Zwiespältigkeit bleibt aus. Die Mode als visuelles Konsumgut, liefert Bilder, in denen sich nicht jeder findet, aber eine Suche nach sich über Bilder stattfinden kann. Diese Suche nach Identität findet in jeglicher Auseinandersetzung mit Objekten außerhalb des Menschen statt. So scheint die Mode ein Fluchtpotenzial zu haben. Eine Flucht nach vorne oder eine Flucht in Träume. Eine Flucht in die Projektion und eine Flucht in das scheinbar bessere Ich. Ein entsprechendes Zitat über das ambivalente Verhältnis von kulturellen Narrationen schreibt Anne Boyer

75 Barthes [1967] 2017, S. 263

auch dem Lesen von Büchern zu, dass innere und äußere Welten kombiniert, die sowohl Zwangshandlungen beinhalten als auch eine Suche nach Erkenntnis, die in Form von anderen Welten angeboten wird.

“The world existed before books, and it always exists out of them, and how a person should read is how a person must read, which is at least in duplicate, both always in this world and looking for another.”⁷⁶

Ein weiterer Ausschnitt aus Elfriede Jelineks *Licht im Kasten* verdeutlicht eine Auseinandersetzung, die Narrationen von Konsumangeboten an die Selbstwerdung stellen können;

„Sie als Betrachter mischen sich mit dem Gesehenen, Betrachteten, mit dem Vermögen der Abbildung, die nicht Sie abbildet, es entsteht diese nicht explosive Mischung [...] zwischen Ihnen und dem Betrachteten steht nichts, zwischen Ihnen und dem, was Sie da sehen, einem Abbild, das eigens hergestellt wurde, nicht als Kopie, sondern damit Sie das auch alles haben und damit auch noch genauso aussehen, jedoch keine Kopie sein wollen, wird Ihnen etwas ermöglicht, ich schwöre, das wird Ihnen ermöglicht, Sie müssen es nur noch machen, etwas, das ich derzeit noch nicht genau sehe, aber es paßt kein Blatt Papier zwischen Sie und dieses Abbild, Sie sind unzertrennlich geworden. Sie müssen nur ein paar Schritte weitergehen, oben auf der Straße, dort finden Sie schon H&M, die finden Sie überall, und dort finden Sie das alles, ganz allein für Sie, Sie waren ja auch vor dem Lichtkasten ganz allein, nein, Sie haben im Spiegelbild gesehen, daß da noch, verwischt, fast verschwunden, eine andre Frau gestanden ist, die auch Sie waren, wie kann das sein? Das kann nicht sein. Es kann deshalb nicht sein, weil die Auslagenscheibe inzwischen etwas geneigt eingebaut worden ist, wenn auch nicht in Ihre Richtung, denn Sie sollen darin ja nicht sich selbst sehen, sondern das, was Sie sich erst kaufen, was Sie erst noch werden wollen!“⁷⁷

76 Boyer 2018, S. 163

77 Jelinek 2017 <http://www.elfriedejelinek.com/flicht.htm>

Die Ambivalenz, die die Kleidermode bietet, ist einerseits das Angebot der Positionierung des Subjekts, mit zeitgleicher Transformation dessen, und andererseits, dass der Gültigkeit eingeschriebene Ablaufdatum eines Konsumprodukts, das in allen westlich orientierten Großstädten in denselben Warenhäusern Aktualität und Individualität verspricht.

Das Ende der Mode

„Die Endlichkeit ist das Innerste des Wesens der Mode.“⁷⁸

Innerhalb des Modesystems ist die Vergänglichkeit der Mode ihre bestimmende Voraussetzung. Elfriede Jelinek verlebendigt die Mode, indem sie ihr ein Wesen zuspricht und verortet die Endlichkeit metaphorisch als *perpetuum mobile* der Mode. Das lehnt sich auch nicht dagegen auf, dass sich viele KulturtheoretikerInnen von der Mode verabschiedet haben, wie auch von den großen Erzählungen, wie vom Kino, oder von der Kunst an sich, was Befragungen zu neuer Geschichtsschreibung evoziert.⁷⁹

In jeglichen Bereichen ist jedoch nicht von einem definitiven Ende auszugehen, sondern lediglich von strukturellen Änderungen und Erweiterungen, die ihre bisherige Definition infrage stellen und neue Formen, neue Medien, und neue Ökonomien erfordern, sowie ermöglichen. Speziell im Hinblick auf die Mode werden Anforderungen an

78 Jelinek 2017 <https://www.elfriedejelinek.com/flicht.htm>

79 Geczy u. Karaminas (Hg.) 2019, *The End of Fashion*; in dem Sammelband, herausgegeben von Vicki Karaminas, Professorin für Mode und Autorin und dem Künstler und Autor Adam Geczy wird das Ende der Mode aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet

die Nachhaltigkeit gestellt in ökonomischen wie in ökologischen Prozessen.

Speziell in Krisenzeiten ändert sich die Mode und ihre Anforderungen sind neu zu definieren. Das drohende Ende der momentanen Strukturen wird durch verschiedene Annahmen begründet. Neben der Art der Herstellung und der sich ändernden Kommunikation und der Konsumierbarkeit von Mode innerhalb des Modesystems, sowie der daraus resultierende Bezug der Mode zur Zeit, durch ihre Vernetzung im Internet und den digitalen Medien, wird daneben auch dem drohenden Zusammenbruch des Verhältnisses zwischen lokalen und globalen Strategien Aufmerksamkeit geschenkt. Verschwindende Grenzziehung zwischen Kunst und Mode (als Schöpfungsfeld), sowie sich auflösende und fluidere Vorstellungen zu Identität durch Kleidung sind Hinweise auf das Ende der Mode.⁸⁰

„Die Mode stirbt nicht an ihrer Geschichte, die Geschichte ist ihr vertrautes Medium.“⁸¹

Hans-Christian Dany beschreibt die Erzählung des drohenden Endes der Mode als einen *alten Hut*. Die Mode befindet sich in einem Umbruch, der keinem Untergang geweiht ist: „Mode verändert sich. Sie wird nicht mehr sein, was sie war. Aber warum sollte sie verschwinden?“

Valerie Steele (*1955), Modetheoretikerin und Direktorin des *Fashion Institute of Technology* in New York, schreibt auch in diesem Sinne,

80 Calefato; in: Geczy u. Karaminas, S.33 Eine Zusammenfassung der Erkenntnisse der Konferenz unter dem Thema „End of fashion“ am College of Creative Arts, Massey University, Neuseeland organisiert von Vicky Karaminas und Hilary Radner im Dezember 2016

81 Bovenschen 1986, S.21

spricht aber von einer Neudefinition: "any discussion of the 'end' of fashion also inevitably evokes the idea of the 'beginning' of fashion—and, indeed, the definition of "fashion" itself."⁸²

Kann die Mode überhaupt neu definiert werden, wenn Roland Barthes schreibt, dass dies nur der Mode selbst vorbehalten ist?: „[...] die Mode kann sich nur durch sich selbst definieren, denn die Mode ist immer nur eine Kleidung, und die Modekleidung ist immer nur das, was die Mode darüber beschließt.“⁸³

Der Mode wird hier wieder eine personifizierte Eigenständigkeit zugesprochen, wie auch Elfriede Jelinek der Mode ein Wesen zuspricht, als wäre sie ein Gesamtkörper an sich. Die Mode ist keine Person, aber in diesem, wie im vorhergehenden Zitat, misst man ihr eine beträchtliche Entscheidungskraft als gesellschaftlichen Ausdruck bei. Die Mode wird also als gesellschaftliche Praxis von AkteurInnen gesehen, die erst durch diese hervorgebracht wird, und durch diese ihre Legitimation erfährt.

Das Wesen der Mode

Obwohl Mode ohne Sprache auskommt, und im Wesentlichen sprachlos ist und sie es ermöglicht, „jenseits des bewußten Denkens und Ausdrucks frei operieren zu können“, ⁸⁴ wird sie diskursiv über die Sprache. Visuelle Formen bedürfen keiner linguistischen Referenz oder thematische Aufladung, um für den einzelnen Menschen, der/die sich nach der Mode kleidet, eine eigene Wahrheit herzustellen oder sich zu *perpetuieren*.⁸⁵

82 Valerie Steele 2019; in: A. Geczy u. V. Karaminas, S.7

83 Barthes [1967] 2017 S.294

84 Hollander 1995; in: Lehnert 2014, S.144

85 Hollander 1995; in: Lehnert 2014, S.144

Doch losgelöst von der Formensprache und um die Mode bedeutend werden zu lassen, ist sie auch an die Diskursivität gebunden, die aber nicht zwingend für einzelne ModeakteurInnen zu einer Auseinandersetzung verpflichtet, beziehungsweise ihre Symbolik gelesen werden kann, aber nicht gelesen werden muss.

Neue Formensprachen können zu selbstbewusstem Handeln beitragen, und Althergebrachtes wird zukunftstauglich modifiziert. Dass diese Anforderung an Identitätsbildung mittels Mode auch eine Herausforderung darstellen kann, ist sowohl ihr Motor, als auch ihre Bedingung an einer gesellschaftlichen Teilhabe, die sich dem Fortschritt verschreibt.

Elfriede Jelinek hat eine sehr spezielle Position zu Mode, und Techniken des Selbst, welche dieser eingeschrieben sind, und in den 1980ern in den Modetheorien einen Stellenwert bekamen.⁸⁶ Neue Moden stoßen auf Widerstand, da sie erst eingeübt werden müssen, bevor sie gesellschaftlich anerkannt werden, dies kann mit Irritation und Ablehnung einhergehen.

„Beteiligen wir uns an dem Grundmuster, und wenn wir das nicht können, weil unsere Grundierung eine andere ist, dann müssen wir neu hergestellt werden, damit man das Muster auch richtig sieht, damit man das Muster IST und damit man als Vorhandenheit begriffen werden kann.“⁸⁷

Diese Zwänge in der Mode, lösen sich nicht weniger auf, wenn Elfriede Jelinek der Mode einen Trost zuspricht, indem sie meint, dass der Modeschöpfer einen aus einem Abgrund holen könne, wenn sich ein

⁸⁶ Vgl. Elisabeth Wilson 1985

⁸⁷ Jelinek 2000 <https://www.elfriedejelinek.com/fgernrei.htm>

Spalt zwischen der „eigenen Identität und des Ichs auftut“⁸⁸ – man kann sich neu erfinden, dies aber auch nur für einen Moment und es kann auch bei einem Versuch bleiben. Neue Formenangebote bieten ein Ausloten der eigenen Positionierung an.

„Daß man überhaupt man selbst sein kann, erkennt man nicht daran, daß man sich von sich entfernt und aus größerer Entfernung, als einen scheinbar Anderen, eine Andere, betrachtet und sich sofort ändern möchte. Daß man man selbst sein kann, beruht darauf, daß jede Möglichkeit zu existieren wesentlich ist und daher von den anderen zu tolerieren, weil man halt so ist wie man gemacht ist.“⁸⁹

Ob Mode den Körper hervorhebt oder ihn zurückzieht hinter eine Gestaltung, oder ob das Selbst Ausdruck durch Mode findet oder das Selbst maskiert wird, hinter der Entscheidung, die sich dem Material, der (Pass-)Form, der Farbgebung, der Bewegungsfreiheit, der Anpassung oder der Exklusivität, verschreibt, stehen Wahlmöglichkeiten und in bestimmten Berufszweigen noch immer Zwänge der Positionierung. Es gibt ein Vokabular in der Mode, welches verschiedene Adjektive zu vermitteln scheint, soziale Ordnungen befragt oder festigt, und Menschen das Gefühl geben soll richtig zu handeln. Da die Mode auch mit intransparenter Rhetorik lockt, sollten faire Herstellungsbedingungen nicht an einzelnen KonsumentInnen liegen, die mehr Zeit und Geld haben, sich fairen Luxus zu kaufen und zeitgleich großräumiges Kaufverhalten anderer KonsumentInnen ignorieren.

Sich modisch zu kleiden kann zwar einer gewissen Selbstlogik folgen, doch gesellschaftliche Verbindlichkeiten werden erst über das *von ihr Ausgelöste* bzw. das *in ihr Angelegte*⁹⁰, sichtbar, und dies zu beleuchten,

88 Jelinek 2000 <https://www.elfriedejelinek.com/fgernrei.htm>

89 Ebd.

90 Graw, 1997, S.81

sollte eine feministische Modekritik, laut Isabelle Graw, beinhalten: „Genauer gesagt, muß [sic! V.W.] auf die Rolle hingewiesen werden, welche die Mode für aktuelle gesellschaftliche Umverteilungsprozesse spielt.“⁹¹

Neue Vorschläge im Modesystem

Die Mode lebt von der Erneuerung. Sie steht gegen Tradition und Tracht, gegen Reformkleidung, gegen die Klassik und gegen verankerte Ideale. Obwohl sie hin und wieder mit klassischen Elementen aufgeladen wird und Reformkleidung auch als Modeströmungen vorgeschlagen wurden. Eine These wäre, dass klassische Moden und in abgewandelter Form davon, innovative Moden, die wiederum divergieren, zeitgleich existieren, die zugehörige Medialität bedient sich jedoch verschiedener Formate.

Wird in der Mode ihre Vergänglichkeit hochgehalten, steht die Menschheit vor dem Problem, dass sich ihre Anwendung abnutzt, aber ihr Material als Müll vorhanden bleibt. Die Überproduktion durch den Wunsch der Neuheit hat Dimensionen angenommen, die im großen Ausmaß Quantität vor Qualität stellt, dass die Vermassung über den Arbeitsbedingungen und der Umweltethik steht.

Neue Revolten gegen die Schnelllebigkeit und Überproduktion findet man in der Bewegung der *Slow Fashion*, deren Prämisse es wäre eine nachhaltigere Wirtschaft zu forcieren, KonsumentInnen bedachteres

91 Graw, 1997, S.81

Kaufverhalten nahe zu legen, sowie Betonung der Qualität statt Quantität, energiesparende und umweltschonende sowie transparente Herstellungsprozesse aber auch die Gestaltung von simpleren Designs wird angestrebt, welchen eine längere Gültigkeit zugesprochen wird. Eigentlich spricht dies auch für einen Vorschlag, sich nicht ausdifferenzieren zu müssen und Prozessen mehr Aufmerksamkeit zu schenken als dem individuellen Ausdruck. In dieser *neuen* Bewegung werden zukunftstaugliche Anforderungen befragt, die der Mode auferlegt sich selbst in ihren Ansprüchen zu thematisieren, damit sie ihre Gültigkeit behält. Der Fokus liegt darauf, wie Reduktion von Produktion ohne Arbeitsplatzverluste im Bekleidungssektor umsetzbar wäre. Mit ähnlichen Vorsätzen, aber mehr individuellem Ausdruck ist auch die Wiederbelebung von Vintagekleidung ein dieser ständigen Erneuerung widersprechender Trend. Mit Vintagemode wird der Zeitgeist gedehnt, aber nur auf die letzten Jahrzehnte, da diese Kleidung noch im Umlauf ist und erwerbbar ist. Somit ergeben sich sowohl im Weiterverkauf als auch in der Wiederbelebung wirtschaftliche Möglichkeiten, aber der Fakt der rückläufigen Zeitsprünge, ist ihr ebenso eingeschrieben, wie die Innovation und auch diese Gegenpole vermischen sich in Neuproduktionen. Sollte die Mode weitere Rückgriffe auf die Vergangenheit machen, können die zeitverweisenden Objekte nur neu produziert werden. Reagieren die Modehäuser auf den Trend der Jugendkultur, den Stil der siebziger Jahre in Neuproduktion aufkommen zu lassen, oder ist es umgekehrt?

Diese Frage lässt sich nicht mehr so leicht beantworten, da Beeinflussung von vielen Seiten ausmachbar ist. Seien es InfluencerInnen, KünstlerInnen, Models, Streetstyles oder Prêt-à-Porter

DesignerInnen, aber an der Tatsache, dass Ikonen großen Einfluss auf die Mode haben, hat sich nichts geändert. Mittlerweile tragen aber auch viele Meinungen und Likes zu der Wahrnehmung bei, die Einfluss auf eine Wirkung haben können. Dieser Einfluss steht quer zu abgeschlossenen Erscheinungen und Inhalten auf Webseiten, Modezeitschriften, DesignerInnen Monografien oder Katalogen, die Inhalte ohne Mitsprache von außen vermitteln.

Etwas, das seit der Industrialisierung, wie jedem anderen kommerziell hergestellten Produkt auch der Mode zuteilwird, ist der (technische) Fortschritt, somit versucht Mode auch vorausschauend zu sein, in ihr liegt die Zukunft eingeschrieben. Die Gegenwart mit Zukunftspotential wird in ihr reflektiert, oder erhebt sie diesen Anspruch überhaupt? Strömungen werden analysiert und Entwicklungen kalkuliert. Trendforschung ist ein wesentlicher Faktor in der Modeindustrie und die beschäftigt sich mit den Jahren, die vor uns liegen. Carolyn Mair, gründete die Abteilung *Psychology of fashion* am London College of Fashion und sieht die Wichtigkeit der Arbeit von PsychologInnen im Modebetrieb sowohl im Vertrieb als auch bei den KonsumentInnen. Die Planbarkeit, Voraussicht und Nachhaltigkeit von Modeentwicklungen sieht sie in der Datenerhebung von KonsumentInnenwünschen und Kaufverhalten um diesbezüglich handlungsorientiertes Training für KonsumentInnen aufzubereiten und Firmen in ihren Strukturen beraten zu können.⁹² Die Analyse von digitalen Verhaltensmuster der KonsumentInnen ist eine zukunftsweisende Methode, die

92 Kaitlin Luna 2019, *Speaking of Psychology: Episode 83 – Psychology of Fashion*
Interview mit Carolyn Mair:
<https://www.apa.org/research/action/speaking-of-psychology/fashion>

Überproduktion zu vermeiden sucht, indem die Produktion auf Nachfrage besser angeglichen werden kann. Hans-Christian Dany meint dazu: „Eine von Künstlichen Intelligenzen einlesbare Mode, die Trägerinnen mit schematisierbaren Lebensmustern voraussetzt, gibt es noch nicht, auch wenn manche sich das wünschen.“⁹³

Da die Mode schon vor der aktuellen Pandemie im Fokus stand auf vielen Ebenen ausbeuterisch zu sein sollte der Fokus auf einer nachhaltigeren Wirtschaft liegen. Wird es eher einen lokalen Ausbau von kleineren Handelsstrukturen geben? Werden die Produktionsbedingungen durchschaubarer und Handelswege ökologisch vertretbarer? Wie kann leistbare und faire Kleidung für untere Einkommensschichten verfügbar gemacht werden? Was ist die Alternative zu Riesenkonzernen? Brauchen wir überhaupt mehr Kleidung?

Die ArbeiterInnen im Bekleidungssektor – Die Mode als globales Business

„A garment from Target or Forever 21 costs 10 to 30 dollars. A Garment from a thrift store costs 1 to 5 dollars. A garment from a department store costs 30 to 500 dollars. All of these have been made, for the most part, from hours of women and children's lives.“⁹⁴

93 Dany 2018, S.216

94 kein klassisches Gedicht, aber als Gedicht platziert; Boyer 2015, S.29

In Kleidung steckt die Arbeitszeit und Lebenszeit von Kindern⁹⁵, Frauen und Männern, die in der Textilindustrie arbeiten. Wenn Kleidung selbst produziert wird, investiert man die eigene Lebenszeit, wie näher beschrieben in meiner Einleitung. In der Fabrikation des Stoffes, den man sich kauft, stecken bereits Stunden an Lebenszeit von verschiedenen Menschen. Bei organischen Stoffen vom Saatgut oder Schäfer angefangen über die Bewirtschaftung der Felder oder Betreuung der Tiere, über die ChemikerInnen die das Material behandeln und/oder färben, die FabrikarbeiterInnen, welche die Gewebe und Gewirke erzeugen, über Logistik, Transport, Einkäufer und Verkäufer. Bis das vorgefertigte Material erwerbbar wird, sind Stunden von Handgriffen und Lebenszeit von Menschen ihm eingeschrieben.

„I sew and the historical of sewing becomes a feeling just as when I used to write poetry, used to write poetry and that thing—culture—began tendriling out in me, but it is probably more meaningful to sew a dress than to write a poem.“⁹⁶

In der Covid-19 Pandemie wird im Bekleidungssektor ersichtlich wie fragil das Business und die Arbeitsplätze aufgebaut sind. Speziell gefährdet sind ArbeiterInnen im asiatischen und pazifischen Raum. Die International Labour Organisation (ILO), hat sich bereits im April 2020 in einem globalen *Call to Action* für die Etablierung einer gerechteren Bekleidungsindustrie ausgesprochen, da die unterbrochenen Produktionsketten aufgrund von behördlich verordneten Schließungen vom Handel globale, vor allem armutsgefährdende, Auswirkungen haben.

95 „Global child labour rates have come down from 246 million children in 2000 to 152 million children in 2016. However, this figure is still very high, particularly as half of these children are in hazardous work, defined as a worst form of child labour.“ (https://www.ilo.org/global/about-the-ilo/newsroom/news/WCMS_765049/lang--en/index.htm)

96 Boyer, 2015 S.29

In Ländern mit weniger finanziellen Mitteln, schlechten Gesundheits- und Sozialversicherungssystemen stehen ArbeiterInnen, die den Großteil der westlichen Mode nähen, vor dem Nichts. Internationale Finanzinstitutionen sowie organisierte Arbeitsgemeinschaften vor Ort sollen an einer aktuellen Lösung arbeiten um eine nachhaltige Post-Covid Zukunft zu gewährleisten.

Der Internationale Währungsfonds und die Weltbank werden in die Verantwortung gezogen, und durch Kommunikation über NGO's soll vor Ort über lokale Strategien und finanzielle Bedürfnisse verhandelt werden, was nicht immer funktioniert, da die Art zu vermitteln auch scheitert an Strukturen der personellen Gliederung für Verantwortlichkeiten vor Ort, wie generell fehlenden Zuständigkeitsbereichen für ArbeiterInnen Angelegenheiten.⁹⁷

Geschätzte 65 Millionen Menschen arbeiten in der Bekleidungsindustrie im asiatischen und pazifischen Raum. Der Großteil der ArbeiterInnen sind Frauen, die um die 35 Millionen Beschäftigte ausmacht. In Kambodscha arbeitet eine von fünf Frauen im Bekleidungssektor und in Bangladesch und Myanmar eine von sieben Frauen.⁹⁸

„Today issues of sustainability and social justice are among the most important criticisms leveled at the fashion system, with activists asking whether it is even possible for fashion to become sustainable.“⁹⁹

97 Weitere Infos <https://www.ilo.org/global/topics/coronavirus/lang--en/index.htm>

98 https://www.ilo.org/global/about-the-ilo/newsroom/news/WCMS_758428/lang--en/index.htm
(James Lowell Jackson, Jason Judd, Christian Viegelahn, Research brief 2020)

99 Valerie Steele 2019; in: Geczy u. Karaminas, S.11

Die meisten produzierten Kleider werden immer noch von Menschen auf Maschinen genäht, und beruhen auf einem Schnittsystem, das dem Fordismusprinzip¹⁰⁰ verschrieben, nur bedingt Veränderungen in der Massenfertigung erfahren hat, was nicht zuletzt daran liegt, dass viele Produktionsstätten, die für den Westen produzieren nicht die Ressourcen haben, Trend-basierte Risiken einzugehen, um neue Maschinen anzuschaffen, somit sind die Fertigungsprozesse eher herkömmlich und traditionell gehalten.

Die Mode entwickelt sich eigentlich eher schleichend, ihre Attribute werden aber so aufgeladen um neu zu erscheinen. Kulturpolitische Ereignisse und Mentalitätswandel spielen eine Rolle, sowie die technischen Möglichkeiten, und deren Wirkung auf die Menschen und wie wir als Gesellschaft damit umgehen. Dass die Fertigung der Kleidung maßgeblich in Billiglohnländer verlagert worden ist, ist keine Neuigkeit und dass Menschen ihre Lebenszeit investieren um Kleidung zu nähen, die nur von kurzer Nutzdauer ist, auch nicht. Viele ModeakteurInnen haben keine dauerhaften Ansprüche an die Kleider und der Wunsch nach Neuem überwiegt. Doch was jetzt in der Bekleidungsindustrie sichtbar wird, scheint maßgebliche Veränderungen zu fordern.

Mode als Krisenthema

„Die Modebranche ist stark betroffen. Sie ist verzweifelt. Was ist dazu noch zu sagen, wenn alles andere schon gesagt ist? Wählen Sie die Abgeschiedenheit, dann sagt Ihnen die Mode nichts, aber bedenken Sie, sie könnte vielleicht anderen etwas sagen?“¹⁰¹

100 Industriepolitische Konzeption der weitestgehenden Rationalisierung und Standardisierung der Produktion <https://www.duden.de/rechtschreibung/Fordismus>

101 Elfriede Jelinek 2007 <https://www.elfriedejelinek.com/flicht.htm>

Diese Frage verdeutlicht, warum einzelne KonsumentInnenentscheidungen nicht die einzige Lösung darstellen können um eine globale Krise zu bewältigen. Silvia Bovenschen sieht die Mode als ein Thema der Krise, und das in doppelter Hinsicht. „In Zeiten des Umbruchs, der Orientierungsverluste, der Sinnkrisen, des verschwindenden Vertrauens in den geschichtlichen Fortschritt und die Zukunft generell kommt die Mode in Mode. Mode ist ein Krisenthema.“¹⁰² Und andererseits sei die Mode durch einen permanenten Wechsel ausgezeichnet, und befände sich dadurch in einer Dauerkrise, da sie dem Prinzip des ewig Neuen verschrieben ist.¹⁰³

So schreibt auch die Gruppe K-Hole, die sich aus TrendprognostikerInnen zusammensetzt, in ihrem 2013 publizierten *Youth Mode: A Report On Freedom* dem Krisenhaften ein Veränderungspotenzial zu: „The anxiety that there is no new terrain is always a catalyst for change.“¹⁰⁴

Als Orientierung in Gesellschaftskrisen werden neue Zielsetzungen verlangt, dies scheint dann auch auf die äußere Erscheinung über zu gehen. Wenn die Mode mit dem Zeitgeist aufgeladen wird, ist es eine nachvollziehbare Erkenntnis, dass Krisen sich auch um neue Definitionen in ihrem Erscheinungsbild bemühen. Der Mode ist ohnehin viel mehr daran gelegen sich um die Erscheinungen ihrer medialen AkteurInnen zu bemühen, als auf ihre Entstehungsprozesse einzugehen. Ihre gesundheitsschädigenden Auswirkungen auf KonsumentInnen sind noch eher eine ihr zugesprochene Krise, die problematisiert wird, wie

102 Bovenschen 1986, S.12

103 Ebd.

104 K-Hole 2013, S.16

Essstörungen und Selbstzweifel durch idealisierte und retuschierte Körperbilder.

Ihr sind viele Faktoren eingeschrieben, die krisenhaft einer Änderung bedürfen. Die Abbildung von verschiedenen Körperformen und die Darstellung von Frauen verschiedener Hautfarben in der Werbung, ist zwar eine Errungenschaft von Forderungen einer diversen westlichen Gesellschaft, die scheinbar feministischen Forderungen nachkommt, bedarf aber mehr Weitsicht, die über die Darstellung für imaginierte westliche KonsumentInnen hinausgeht.

Schwäche ist ein Thema, dass die Mode völlig ignoriert. Schönheit geht mit Schwäche nicht einher, bedient sich aber in der Modevermittlung deren Voraussetzung, indem neue Waren zu neuen Lebensgefühlen beitragen können.

Anne Boyer, hat nach einer Krebserkrankung, welcher sie ein eigenes Buch gewidmet hat, des Erleben dieser Krankheitsphase beschrieben, jedoch findet man in *Garments Against Women*, ebenso Erfahrungen dieser Krankheitsbewältigung, die auch als eine Ode an die Fähigkeiten der Mode zu verstehen ist, die dieser auch eine Kraft zur persönlichen Krisenbewältigung beimisst.

“The thing that almost cured me was a touch of Frost & Glow in my hair on top of a cocktail of Zyrtec, Zantac, Claritin, Benadryl, Singulair, Zithromax, Vicodin, Advil, Yaz, Retin A, and Albuteral. The Frost & Glow, not frosted at all, but painted onto the tips of the lower layer of my hair, had restorative effects, as if the smallest bit of drugstore blonde could alter a person’s person so that she would no longer be anxious and beleaguered and prone to many infections and tragedies and immune

system over-reactions to the deep terrible of survival but would soon be wearing a fitted orange sundress with pink flowers printed on it and playing pool in a suburban bar and grill“¹⁰⁵

In der zitierten Passage, die eine Aufzählung von Medikamenten zur Krebsbehandlung und zur Immunstärkung beinhaltet, schreibt sie neben diesen Substanzen einer neuen Haarfarbe die Fähigkeit zu, die „Person einer Person“ verändern zu können. In ihrem Fall, schreibt sie diesem „smallest bit of drugstore“ zu, zur Genesung ihrer Krebserkrankung beigetragen zu haben. Modische Veränderungen und die Bilder, die damit assoziiert werden, können einen Einfluss auf ein Lebensgefühl haben, auch Anne Boyers Vorstellungen wurden angeregt, welches sich in imaginierten Outfit und Ort wiederfindet, dass an klassische Modetheorien wie etwa von Roland Barthes denken lässt, dass Lokalität und Kleid wie es in Modemagazinen vermarktet wird, eine Einheit bilden können und in der Projektion eine träumerische Doppelung des Subjekts ermöglicht wird.

Mode und Feminismus

Wurde 1911 noch davon gesprochen, dass die Mode Gleichheit und Differenz ideel zum Ausdruck bringen kann und daraus rückgeschlossen, die Trennung in Klassen und Geschlechter reproduzieren soll,¹⁰⁶ haben die prägnanten Themenkreise *Geschlecht und Klasse* in der feministischen Modetheorie nicht an Aktualität verloren.

¹⁰⁵ Boyer 2015, S.6

¹⁰⁶ Vinken 1993, S.21 in Referenz zu Simmel 1911

Isabelle Graw schreibt der Mode und dem Feminismus ein stürmisches, wechselhaftes Verhältnis zu. Dies begründet sie nicht nur damit, dass Modetheorie und die jeweiligen Modepraktiken der Theoretikerinnen oft im Widerspruch zueinander stehen, sondern auch damit, dass die jeweilige Definition des Feminismus als auch die jeweilige Verortung der Mode divergieren.¹⁰⁷

Da die Leistbarkeit von Mode auch mit Arbeitskraft und Einkommen verbunden ist, richtete sich die Kritik einiger Feministinnen der 1970er Jahre an die vermeintliche Verblendung, die die Frauen vom Feminismus abbringe, indem sie Schönheitsidealen hinterherlaufen würden. Sie antworten damit auf eine Sichtweise, die Männer wie Baudelaire etablierten. „Das in schimmernden Wolken von Stoff gehüllte Weib, dass nichts mitzuteilen hat, und für den männlichen Genuss geschaffen ist.“¹⁰⁸ Deshalb wurden BH's verbrannt, die Haare kurz getragen und körperunbetonte Kleidung bevorzugt. Erst eine Dekonstruktion dieser Zuschreibungen, ermöglicht eine wiederkehrende optimistischere Sicht auf die Mode. Ein Aufschwung des Sich-Selbst-gefallen-wollens folgte.

Mit dem Aufkommen der Gender Studies im anglo-amerikanischen Raum Ende der 80er Jahre wurde vermehrt in Modetheorien der Anspruch erhoben, Mode als Technik des Selbst ernst zu nehmen. Nicht zuletzt sei dies dem neudefinierten Subjektbegriff der Psychoanalyse zuzuschreiben, der singuläre Identitätskonstruktion in Abhängigkeit zur Gesellschaft lokalisierte und somit in Erweiterung Geschlechtsidentität als soziales Konstrukt verhandelt werden konnte. Das Wissen um die Herstellbarkeit

107 Graw1997, S.73

108 Baudelaire 1863, in: Lehnert 2014, S. 73f

von sexueller Identität¹⁰⁹ eröffnete Spielräume durch Kleider und Verkleidungen. Das gern zitierte Buch *Adorned in Dreams* (1985) von Elisabeth Wilson plädierte für die Funktion der Kleidung als individuelles Ausdrucksmittel und verhalf der Wechselhaftigkeit von Mode einen Stellenwert zuzuschreiben, der das Potenzial hätte Identitäten temporär zu konstruieren. Mode wird kaum als Gesellschaftsphänomen verhandelt, sondern verschreibt sich dem Individuum. Das Kernproblem, dieser dem Subjektivierungsprozess verhafteten Wertzuschreibung der Mode, sei das Ausblenden der klassenbedingten Zwänge, die die Mode ebenso heraufbeschwöre.¹¹⁰ Konkreter definiert Silvia Bovenschen weiter gefasste Aspekte;

„Für die Arbeit an der Mode und ihren thematischen Konjunkturen wäre es von Vorteil, wenn es neben der Geschichte der Ideen und der Geschichte der Politik und der Ökonomie auch noch eine Geschichte der sich ausbildenden und verändernden sozialen und kulturellen Stimmungen und Mentalitäten gäbe.“¹¹¹

Die ambivalente Doppelfunktion der Mode ermögliche einerseits soziale Mobilität und zementiere zugleich bestehende soziale Unterschiede.¹¹² Die Auseinandersetzung mit der Funktion von Mode ist untrennbar mit Appropriation, Identifikation, Abgrenzung und Subversion, und dies ist im Hinblick auf gesellschaftliche Besitzverhältnisse zu sehen. Die Unterdrückung oder Befreiung die in Mode stattfinden kann, ist an materielle Ressourcen geknüpft, die strukturellen Bedingungen zugrunde liegen. Mit der Funktion der sozialen Mobilität wird versucht der Mode

109 Graw 1997, S.75

110 Graw 1997, S. 76, im Gegensatz zur Behauptung des klassenüberschreitenden Potenzials, welches Barbara Vinken oder Gertud Lehnert ihr beimisst

111 Bovenschen 1986, S.11

112 Graw 2004 <https://www.textezurkunst.de/56/der-letzte-schrei/>

ein klassenübergreifendes Potenzial zuzuschreiben. Ich kann mich (ver-)kleiden, um ein bestimmtes Auftreten zu unterstützen und somit Zugehörigkeit zu einer Gruppe demonstrieren.

Garments Against Women

Kleider gegen Frauen – In den gesammelten Gedichten von Anne Boyer spricht sie über ein konstruiertes Gewebe der Unterdrückung in einem Herrschaftssystem der Wenigen. Sie zieht Querverbindungen von kulturellen Erzählungen hin zur äußeren Gestalt. Sie setzt subjektives Schaffen (lesen, schreiben, nähen von Kleidungsstücken) in das Verhältnis zu Lohnarbeit und unbezahlter Arbeit. Sie schreibt von Zuständen, die sie davon abhalten zu schreiben, und zeitgleich Inhalt ihrer schriftlichen Auseinandersetzungen wird. Angelegenheiten, wie sich um sich selbst und andere zu kümmern, über soziale Übereinkünfte und Erwartungen, Krankheiten, auch mentale Zustände der Depression, der Angst, oder Liebeskummer und Wut auf die Politik sind bei Boyer Auslöser für *not writing*.

Der Titel des Buches erfährt eine andere Bedeutung, wenn Anne Boyer in dem Interview erläutert, dass sie mit *Garments*, also Kleidern, und dass sollte offensichtlich sein für jeden der das Buch gelesen hat, Literatur meint und so kann der Titel gelesen werden als *Literatur gegen Frauen*, oder wie sie weiter ausführt, *Literatur gegen uns*.

“How ‘literature’ is [...] against us is that it is a magic circle drawn around the language games of a class of people—the rich and powerful and those who serve or have served them.”¹¹³

Neben ihrer Kritik an der Herrschaft der Wenigen, wird wie schon bei Barthes die Definition und Einordnung der einzelnen Frau in den Kollektivbegriff *die Frauen* Thema war, auch für Boyer ein Ausloten der Möglichkeiten innerhalb definierter Begriffe von Interesse. So erläutert sie, dass sie mit *women* und sie bezieht sich selbst in diese Kategorie mit ein, also *us*, alle inkludiert, die nicht zu den Wohlhabendsten zählen und erweitert die Kategorie Frau auf alle Männer, Frauen, queere, alte und arme Menschen, die einer Form von struktureller Unterdrückung ausgesetzt sind. Die Personen, die sie in ihren Titel inkludiert sehe ich in inklusiver Erweiterung dessen, an wen sich Hélène Cixous (*1937 in Algerien) in ihrem Essay *Das Lachen der Medusa* (1975) richtet und als *Frau* anspricht. In diesem Essay geht es hauptsächlich darum Frauen zu motivieren zu schreiben, da das Schreiben von Frauen für Frauen („von dem sie unter Gewaltanwendung ferngehalten worden sind, wie sie es auch von ihren Körpern waren; aus denselben Gründen, kraft desselben Gesetzes, mit demselben todbringenden Ziel“¹¹⁴), eine neue Geschichtsschreibung ermögliche. Oder wie sie weiter ausführt,: „Wenn ich *die Frau* sage, spreche ich von der Frau in ihrem unvermeidlichen Ringen mit dem klassischen Mann; und von einer Frau die ein universales Subjekt ist und die Frauen zu ihrem/n Sinn/en und ihrer Geschichte kommen lassen soll“¹¹⁵ Sie erläutert weiter, warum man nicht von *der Frau*

113 Graw 2004 <https://www.textezurkunst.de/56/der-letzte-schrei/>

114 Huftless (Hg.) 2013, S.39 orig. Titel *Le Rire de la Méduse*, engl Übersetzung 1976

115 Ebd.,

sprechen kann, da es keine verallgemeinerbare Kategorie Frau gibt und keine Frau die ein repräsentativer Typus wäre.

In dem zitierten *language game*, das Realitäten und soziale Ungleichheit prägt, sehe ich auch Überschneidungen zu bell hooks (*1952 in Kentucky/US) Essays, die sich einer Aufforderung zu einer neuen Geschichtsschreibung widmen. Obwohl sie dezidiert *women of colour*, in einem historischen Unterdrückungskontext, noch eine schwierigere, in diesem Kontext ausdifferenzierende und sogar extern zu verhandelnde Position zuspricht, da erst die individuelle Selbstliebe zu *blackness*, von people of colour eine neue Geschichtsschreibung ermögliche. Die Problematik sieht sie darin, dass die weibliche Subjektwerdung sich zu sehr an *whiteness* orientiere. Übergestülpte und gelebte Rassismen stellen noch komplexere Ansprüche an die individuelle und kollektive Ermächtigung von women of colour.

“Feminist politics can be an integral part of a renewed black liberation struggle. Black women, particularly those of us who have chosen radical subjectivity, can move toward revolutionary social change that will address the diversity of our experiences and our needs.”¹¹⁶

Anne Boyer selbst erwähnt Jean Jaques Rousseau und Hannah Arendt als ihre Bezüge und ausschlaggebende Quellen beim Schreiben des Buches. Rousseaus “the problems of confession, of gender, of ‘freedom’”¹¹⁷, beschäftigten sie, ebenso wie Hannah Arendts Anstöße zu “the problem

¹¹⁶ hooks 1992, S.60

¹¹⁷ Ob sie sich dabei auf sein autobiografisches Werk „*Les Confessiones*“ bezieht, geht aus dem Interview nicht hervor

of appearances, of the object world, of reason and of will“¹¹⁸ und die Frage des Überlebens an sich, als Grundlage der Freiheit. Des weiteren hebt sie im selben Interview Autorinnen hervor, auf die sie bei ihrer Suche nach Vorbildern als alleinerziehende Mutter stieß, Poetinnen wie Alice Notley, Diane di Prima oder Marcia Nardi. Poetinnen, die ihr näher brachten, dass die Welt auf unbezahlter Arbeit aufbaut und sie anregten, über Fürsorge und das Wesen der Familie nachzudenken.

Die essentielle Frage von Auseinandersetzungen ist die Frage, wer wird adressiert, wenn wir sprechen, schreiben oder handeln? Das ist ein wesentlicher Faktor, sowohl in der Produktion von Wissen und Diskursen, auch Diskurse und Entwicklungen der Mode, die auf Verhaltensweisen einwirken. Wer spricht zu wem und mit welchen Vorzeichen? Die Adressaten in den jeweils unterschiedlichen Kontexten, die hier angeführt wurden, sind Personen denen fehlendes Wirken in Machtstrukturen zugesprochen wird und Emanzipation fordert. Diverse Zeichensysteme überschneiden sich als kulturelle Erzählungen, die Subjekte in der Zeit positionieren und dies innerhalb ihrer jeweiligen geografischen, ökonomischen, persönlichen und kulturellen Bedingungen. Großräumige Erzählungen können nur von denjenigen kommen, die eine Stimme haben und welchen eine Stimme gegeben wird.

Das *language game* konstituiert sich über Subjekt und Objekt Verhältnisse und exkludiert immer auch marginalisierte Gruppen und deren Subjekte. Bestehende Theorien erfahren somit Erweiterungen und werden neu gedacht. Wie Strömungen des Feminismus auch auf den Poststrukturalismus rückführbar sind, wird an Feminismustheorien jedoch

118 Anne Boyer im Interview mit Amy King 2016, online aufrufbar:

<https://www.poetryfoundation.org/harriet/2015/08/literature-is-against-us-in-conversation-with-anne-boyer>

die konkretere Forderungen gestellt an eine auszubauende Wirkungsmacht die in die Realität überführbar wird.¹¹⁹ Die Sprache als sinn- und ordnungsstiftende Organisation der Wirklichkeit ist poststrukturalistisches Terrain, Natur, Objekte und Subjekte werden diskursiv über die Sprache. Die Frage, die im Feminismus essentiell ist, ist wie man kulturell geformte Geschlechtercodes abwandeln kann und Widerstand gegen hegemoniale Diskurse leisten kann, ohne diese Diskurse auf Sprache, Repräsentation, Kultur und Identität zu verkürzen, sondern politische und ökonomische Ungleichheiten zu befragen und die daraus resultierenden Erkenntnisse in der Realität wirksam werden zu lassen. Es sollte sich nicht nur auf kulturelle oder symbolische Aspekte der Geschlechterdifferenz konzentriert werden, sondern auch politische Handlungsmacht daraus hervorgehen. Nicht zuletzt feministische postkoloniale Kritik, erweitert den Blick auf eine Auseinandersetzung mit Rassismus, Macht, Kultur und Imperialismus, das auch aus der Perspektive neo-kolonialer Verhältnisse beleuchtet wird.

Visualisierte Körper in der Mode, Befreiung aus dem Male Gaze, Der Körper als Medium der Inszenierung

Der Körper in der Mode wird auch hinsichtlich seiner Darstellungswiederholungen zu einer zentralen Frage der Wahrnehmung und Prägung von Geschlechtsstereotypen. Durch mediale Reproduktion von Bildern der Frau, in Gemälden, Fotografien und Filmen, auch nicht zuletzt in der Literatur, die die Frau als passive Muse und das Begehren

¹¹⁹ Paula Irene Villa, 2004, S.238

des Männlichen zum Inhalt haben, ergibt sich die Frage nach dem weiblichen Blick, der sich aus der visuellen Dekonstruktion dieses Vorlaufs ergibt. Blättert man durch historische eurozentristische Bildbände, die sich der Geschichte der Schönheit verschreiben, wird deutlich wie oft eine weiße Frau alleinig zentriert im Bild positioniert, sich dem Betrachter hingebend oder schwelgend inszeniert wird und das mit erotischen Reizen aufgeladen. Female Gaze ist demnach eine Befragung der weiblichen Sichtweisen und Darstellungsformen, die auf den Male Gaze¹²⁰, dem männlich konstruierten Blick, reagieren. Sprach die feministische Schriftstellerin Simone de Beauvoir (*1908 – 1986 Paris/FR) noch, dass es Ziel der Moden sei, sich als Frau dem männlichen Begehren als Beute darzubieten¹²¹, wird dieses Nachwelken heute noch befragt. Die etablierte Bildwelt ist geprägt von einem Vorlauf und zwingt uns im öffentlichen Raum, in Magazinen, Blogs, oder durch Werbung auf privaten elektronischen Geräten, wie Smartphones, Computer und Tablets noch immer dieses männlich-angeblickt-sein, das aus dem weiblichen Blick hervortritt, wahrzunehmen. Die Ästhetik der Werbung hat nicht zuletzt Einfluss darauf, wie weibliche Körper im Alltag verhandelt werden und Weiblichkeit propagiert oder reproduziert wird. Viele Feministinnen kritisieren daher, „[...] die etablierte Ästhetik des Weiblichen, die den >Leib< zum Äußeren und damit zum Bild macht, sei es das geschminkte Gesicht oder der trainierte und mit Mode ausgestattete Körper“¹²², die Subjekte auf Objekthaftes reduziert. Die angesprochene Problematik beruht auf einer Sichtweise, die auf Fremdbestimmung der Frauen verweist, indem sich die Äußerlichkeit, historisch vom männlichen Blick

120 Der Begriff ist auf die Filmtheoretikerin Laura Mulvey zurückzuführen [1975]

121 Beauvoir [1949] 2018, S.669

122 Kohout 2019, S.43

geformt, an Normen orientiert, die nicht stellvertretende Gültigkeit für einzigartige Frauen hat. In diesem Falle richtet sich die Kritik an eine geschichtlich verankerte Rollenzuschreibung, die der Frau zuteilwurde, an der Seite des Mannes sein Einkommen verkörpernd¹²³, hübsch verziert die Häuslichkeit ausstellend und das Zeitinvestment in ihr weibliches Äußeres präsentierend. „Während Weiblichkeit zu einer Sache von Künstlichkeit und Schein wird, stellen sich die Männer den eigentlichen Aufgaben und haben Besseres, Wichtigeres zu tun, als einen Gedanken auf ihre Kleider zu verschwenden.“¹²⁴ Die Mode war im Feminismus immer schon ein zwiespältiges Thema, besonders in den 70er Jahren, gab es einen dokumentierten Umbruch zwischen Ablehnung und Zuneigung zur Mode, wobei der Differenzfeminismus die Mode als speziell weibliche Vorliebe anerkennt, wenn sie der Selbstverwirklichung dient.¹²⁵ Darauf referieren auch feministische Ästhetiken, wie die der Anhängerinnen des Popfeminismus¹²⁶, welche sich dem Fokus auf eine positiv konnotierte weibliche Bildsprache verschreiben – ohne implizierte (Sozial-)Kritik auszuüben. Die Definition von Feminismus bei Jackie Mallon, Autorin und Professorin für Mode in New York, lehnt sich gegen einen kommerziellen Feminismus auf, der nichts mehr beinhaltet als „die Haut“ als feministisches Statement. Es würde damit kein Patriarchat unterwandert werden.¹²⁷ Selbstbestimmung, Selbstliebe und Hingabe zum Schmücken, sind schöne Tätigkeiten an sich, aber die beeinflussenden Bloggerinnen dieser Mode-positiven Strömung, stehen unter dem Einfluss führender

123 Vgl. Veblen 1899

124 Vinken 2015, S.94 vgl Flügel

125 Graw 1997, S.76

126 vgl. Angela McRobbie 2010, *Top Girls*, Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes

127 <https://fashionunited.com/news/fashion/time-to-stop-baring-all-in-the-name-of-female-empowerment/2018032220305>

Marken, deren Produkte sie in ihre Lifestyle Bildwelt integrieren und davon profitieren. Ob es ein neoliberaler Feminismus ist oder, fern ab der Diskurse, eine sich neu etablierende, den weiblichen Körper betonende Bildsprache, die verschiedene Körperformen anspricht, jedenfalls soll es zu einem selbstbewussten Inszenieren beitragen. Die Ästhetik der Anhängerinnen bedient sich der Konsumwelt, die den Frauen auch historisch zugesprochen wird, aber mit einem Selbstverständnis der AkteurInnen. Diesen sieht Annekathrin Kohout (*1989, deutsche Kultur- und Medienwissenschaftlerin, Herausgeberin der Buchreihe digitale Bildkulturen) als einen aktiven Feminismus, wenn nicht wirklich kritischen, aber als einen, der sich gegen das konservative *humorlose* Image des Feminismus stellt.¹²⁸ Dieses Image des Feminismus trug nicht zuletzt auch in den 1970er Jahren dazu bei, dass das Verhältnis von Mode und Feminismus im Fokus stand. Die heutigen Netzfeministinnen porträtieren starke, gesunde, lebensbejahende Frauen, die die Mode als Selbsttechnik unter Frauen zelebrieren. Wenn Frauen Frauen fotografieren, wird dies als politischer Akt verstanden.¹²⁹ Aber kann dabei der männliche Blick überhaupt weggedacht werden? In einem konkreten Beispiel kritisiert Kohout die Herangehensweise der Künstlerin Judy Chicago (*1939 Chicago/US) und dem Dichter, Autor und Kurator Edward Lucie-Smith (*1933 Kingston/Jamaica), welche 1999 in dem Bildband *Der andere Blick*, sehr eintönige Bilder von *Männern auf Frauen* und *Frauen auf Frauen* in gegenüberstellenden Settings vergleichen und somit *reaktionäre Bilder*¹³⁰ der Frau erzeugen. Dies verschließe sich der Möglichkeit „die Töne dazwischen einzufangen und Emotionen und

128 Kohout, 2019, S.48

129 Ebd., S. 46

130 Ebd.

Haltungen ins Bild zu setzen“, da diese Darstellungen kaum Nuancen zuließen. Der Emanzipation vom männlichen Blick und der Hinwendung zu weiblicher Wahrnehmung wird zugestanden als politische Agenda eine neue weibliche Bildkultur in Sozialen Medien zu etablieren, welches Einfluss auf gesamte Lebensbereiche nehmen wird.

Gender in der Mode

Wie die Modesoziologie aufzeigt, sind die Attribute *männlich* und *weiblich* Begriffe, die eine soziale Ordnung darstellen. Etwas als männlich oder weiblich zu definieren, geht auf einen geschichtlich verallgemeinernden Typus zurück, welcher Charakter und Lebensweise geschlechtszuordnend klassifiziert.

Joan Rivière befasst sich in ihrem Essay *Weiblichkeit als Maskerade* aus dem Jahr 1929, mit Geschlechterkonstruktionen. In dem Text, bezieht sie sich auf die Psychoanalyse einer erfolgreichen, in der Öffentlichkeit stehenden Frau. Rivalitäten mit den Eltern und ungelöste Konflikte mit ihnen prägen das gesellschaftliche Leben dieser Frau, die in einer von Männern dominierten Welt Schwierigkeiten damit hat, ihren Erfolg als „kastrierter Mann“ zu akzeptieren.¹³¹ Es wird die Unausweichlichkeit thematisiert, keine Vergleiche oder Ängste gegenüber der männlichen Dominanz hervorzubringen.

¹³¹ Siehe Ödipuskomplex sowie die Kastrationsangst, da dieser Text auf Ernest Jones Theorien und Freuds psychoanalytischen Konzeptes des Ödipuskomplexes aufbaut.

Die Weiblichkeit als Maskerade kann so verstanden werden, dass ein Auftreten oder Aussehen an den Tag gelegt werden kann, um einer Vorstellung (der eigenen/ oder der/des vermutet anderen) zu entsprechen. Man kann sich demnach Weiblichkeit wie eine Maske, eine Tarnung überstreifen. Um in der Rolle der gesellschaftlichen Frau (oder auch der Rolle der Tochter) Anerkennung zu bekommen, beziehungsweise auch die Demut des Erfolges als Frau gegenüber dem Mann zu demonstrieren, würden Frauen ihre männlichen Attribute verdecken, beziehungsweise überbetonen ihre weiblichen. In diesem Text wird ersichtlich, dass Joan Rivière gar keine eindeutige Definition zu Weiblichkeit hat, damit liegt die Qualität des Textes in der Abstraktion.

*"Some people believe to know the fin is to know a shark, but this is an incorrect belief. The fin is not a fin of a shark at all though it is a reproduction shark fin strapped on a boy's back, and the boy with the reproduction fin does very much want to be a shark, wishes it a great deal, dreams some nights of being a shark in a great fleet of sharks in some unexplored sea where sharks are in fleets and somewhat even more powerful than the sharks of the daytime world have shark banks full of money and minnows. One could be, also, a person with a fabulous malformation of a shark fin on her back, who says often 'please excuse the fin' but others look at it and say, 'look at that grand shark with that awesome fin' when she is, underneath the fin, a person who is fond of peeling carrots for soup and a person who could otherwise just not help the fin that fortune dealt her. Some could be real sharks, the fin an adequate representation of sharkly reality: that's just the deal."*¹³²

132 Boyer 2015, S.7

Genderbending in der Mode

Laut Getrud Lehnert ist Mode als Körperpraxis zu bezeichnen, da sich eine Wechselwirkung zwischen Körper und Kleidern konstituiert. In dieser Inszenierung entstehe ein drittes – der Modekörper, dieser sei veränderbar und ist in der Regel ein Geschlechtskörper.¹³³ Dieser Modekörper – mit Verweis auf Charles Baudelaires *Ästhetik der Moderne* (1863), entstehe dadurch, dass das Künstliche (die Kleidung und ihre Attribute) von der Frau amalgamiert wird und *sie selbst* wird.¹³⁴ Der Modekörper werde vom Subjekt als der eigene angesehen und performativ zum Körper naturalisiert.

Des Weiteren illegitimiert sie die sexuelle Anziehung als Hauptfunktion der Mode,¹³⁵ indem sie einen offeneren Begriff einführt, und zwar den der Erotik. Diese definiert sie als „im Vergnügen an etwas oder jemandem“¹³⁶ und welche, nicht nur die der heterosexuellen Erotik meint. Ebenso verhandelt Lehnert an anderer Stelle, die Bedeutung des Narzissmus für die Oberflächengestaltung des Körpers und wertet ihn, der Erotik verwandt, auf „Freude mit sich und somit auch die Möglichkeit jemand anderem Freude zu bereiten“¹³⁷, welche bei John Carl Flügel (Psychoanalytiker, *1884 – 1955 London/UK) auch mit der Auto-Erotik verknüpft wird, welche „den Genuss des Körpers aufgrund sinnlicher Eindrücke wie Sonne, Wind oder die Bewegung der eigenen Muskeln“¹³⁸ meint, aber auf viele Nuancierungen erweiterbar wäre.

133 Lehnert 2013, S.37

134 Lehnert 2013, S.57

135 entgegen der Ansicht von Simone de Beauvoir, Valerie Steele, Gilles Lepovetsky u.a.

136 Ebd.

137 Lehnert 2013, S.37

138 Lehnert zu Flügel, in: Lehnert 2014, S. 115

In Modetheorien vor 1950, die heterosexuelle Normen verhandelten, wurde der Funktion von Mode(-kleidung) die heterosexuelle Anziehung als Haupttrieb zugeschrieben, doch differenziertere Zugänge des Kleidungsverhaltens und eben Nuancierung von Körperempfindungen und Begehren werfen komplexere soziale Anliegen auf. In das andere Geschlecht (1949) schreibt Simone de Beauvoir einer gesellschaftlichen Forderung zu, dass Frauen sich mit Mode zum erotischen Objekt machen, damit aber meinte, sich dem männlichen Begehren als Beute darzubieten.¹³⁹ Ein erweiterter Blick wird möglich, durch die Offenlegung verschiedener sexueller Orientierungen, sowie durch eine Dekonstruktion stereotyper Geschlechtszuordnungen. Somit ist das performative Konzept von Geschlecht und Identität¹⁴⁰ innerhalb der Kleidungspraxen gut verhandelbar, da es als körpernächste Dinghaftigkeit eben diese Geschlechter erst zum Vorschein bringt und sie wahrnehmbar macht. (Mode-)Kleidung drückt keine Identitäten oder Geschlechter per se aus, kann aber diese betonen und sei an ihrer „Hervorbringung“ involviert - „doing gender“ als Alltagspraxis.¹⁴¹

„Ein Geschlecht zu ‚haben‘ oder zu repräsentieren, bedeutet immer an seiner Produktion teilzuhaben.“¹⁴² Gertrud Lehnert spricht über Prozesse der Bedeutungsherstellung durch Performativität von Geschlecht, als Prozess der Realisierung, der nie zum Abschluss kommt. Diese Prozesse der Subjektwerdung gehen mit der Verkörperung kultureller und historischer Möglichkeiten einher. Im Sinne Judith Butlers

139 Beauvoir [1949] 2018, S.669

140 Ebd., vgl. Judith Butler

141 Ebd., Das Konzept des „doing gender“ basiert ursprünglich auf Studien zu Transsexualität von Harold Garfinkel (1967), Susan Kessler und Wendy Mc Kenna (1987)

142 Ebd., S.38

Geschlechtergenealogie wird die Existenz einer eigentlichen oder authentischen Natur des Geschlechts in Frage gestellt, welches sich an der binären Gegenüberstellung von Mann und Frau orientiert.

„Die soziale Wirklichkeit ist zweigeschlechtlich strukturiert, die Differenz immer schon in die soziale Wirklichkeit eingeschrieben und unsere Wahrnehmung darauf ausgerichtet, in jeder Situation Frauen und Männer zu unterscheiden.“¹⁴³

Die Auseinandersetzung innerhalb feministischer Theorien beschäftigt sich auch mit ihren eigenlogischen Widersprüchen und der Handlungsmacht in und außerhalb ihrer Diskurse.

Paula Irene Vila stellt zu Judith Butlers Begriff des *postsouveränen Subjekts* die Frage, wie „sich feministische Kritik gegen bestehende Sexismen und Herrschaftssysteme richten, wenn jede Frau anerkennen muss, mit diesen Verhältnissen nicht nur heillos verstrickt zu sein, sondern diesen die eigene Existenz als intelligibles Subjekts [sic! V.W.] verdanken?“¹⁴⁴ Sie kritisiert auch, dass der Begriff Gender weiter gedacht werden müsse und nicht auf Geschlechtsidentität reduziert werden kann. Der Begriff müsse um gesellschaftstheoretische Aspekte des Geschlechts, welche die Sozialwissenschaft als gedehntere Kategorie wahrnehme, erweitert werden, hier ziele Gender auf Vorstellungen, Normen und ideologische Aspekte des Geschlechts, sowie institutionelle, politische und soziale Sedimentierung.¹⁴⁵

143 Gildemeister, in: Ruth Becker, Beate Kortendieck 2004, S.137

144 Paula-Irene Vila, in Ruth Becker, Beate Kortendieck 2004, S.150

145 Ebd., S.151

Begriffe von Authentizität und Künstlichkeit

Roland Barthes lokalisiert das Aufkommen der oppositionellen gesellschaftlichen Werte *Natürlichkeit* und *Künstlichkeit* sowohl als Ergebnis eines Mentalitätswandels als auch im technischen Fortschritt des industriellen Kapitalismus, und befragt die Herangehensweise wie *echt* von *künstlich* unterschieden wird, und sieht im gesellschaftlichen Wert *Echt* das Weitreichende, das Normale, beziehungsweise etwas dass sich gesellschaftlich normalisiert hat, und im *Künstlichen*, die Ausnahme oder den Schein. Im materiellen Sinn knüpft er die Echtheit materialbezogen an rhetorische Betonungen wie z.B. „echte Wolle“, welches die Abgrenzung zur Imitation, die einen Schein zu erzeugen vermag, definiert.¹⁴⁶ Einen Schein zu erzeugen bedingt eine Form von Künstlichkeit und orientiert sich an einer zuvor anerkannten Echtheit. Der Schein, das Künstliche kann durch eine Einübung einer Vielzahl an AkteurInnen anschließend wieder Legitimierung als das Normale, Weitreichende (Kultur) finden. Wenn sich Menschen *normal* oder *natürlich* kleiden, (weitreichend anerkannter) wird dies auch leichter mit Authentizität gleichgesetzt. Bei Barbara Vinken jedoch wird die Kraft der Mode auf Subjektwerdung und Authentizität zu verweisen, die in ihr, oder mit ihr hergestellt werden könne, auch als eine vermeintliche beschrieben.

„Ich trete als das auf was ich bin; ich bin identisch mit mir, authentisch; ich täusche, ich fälsche, ich betrüge mich nicht, ich mache nichts vor. Diese Naturalisierung des Codes entspricht nicht nur nicht der Wirklichkeit, sondern weniger noch der Natur der Sache, die hier ein rein rhetorischer Effekt ist.“¹⁴⁷

¹⁴⁶ Barthes [1967] 2017, S. 122

¹⁴⁷ Vinken 1993, S. 47

Was eben auch auf eine nicht festmachbare Identität, sondern auf ihre Prozesshaftigkeit anspielt. Laut Silvia Bovenschen, ist die Mode rein kulturell—die natürliche Mode gibt es nicht, sie kann nur mit der Natur aufgeladen werden.¹⁴⁸ Die Mode hat die Natur eigentlich zum Feind, womit sie auch Ansichten von Baudelaire nachzeichnet, demnach es durch das Schmücken und das Streben nach einem Ideal fortwährend eine Natur zu überwinden gibt, bzw diese neu zu gestalten .¹⁴⁹

Mit Naturmode wird Kleidung aufgeladen, wenn sie sich nicht zu sehr aufdrängt, ihre Prozesse schonend nachvollziehbar sind, Farben gediegen sind, als schädlich deklarierte Chemikalien ausbleiben und der Abbau des Textils keiner komplexen Recyclingmethode bedarf. Das natürliche Aussehen hat aber ebenso Marktpotenzial wie das Aussehen, das mit dem Zeitgeist aufgeladenen wird. Jegliche Ausrichtung hat ihre Anhänger und versucht damit Identitäten zu bedienen oder anzuregen.

Das Spiel in der Mode

Die Mode bietet aufgrund ihrer unendlichen Möglichkeiten an Formgebung im Raum, nicht nur sich der definierten Geschlechter Binarität zu öffnen, sondern auch spielerisch skulptural den Körper zu erweitern, wie es die Modedesignerin Rei Kawakubo (*1942 Tokio/Japan) populär gemacht hat. In einer Kollektion „Dress Becomes Body Becomes Dress“ von 1997 sind materielle Manipulation und ungewöhnliche asymmetrische Körperausformungen zentrale Elemente, die den Körper

148 Bovenschen 1986, S.15f

149 Baudelaire [1863], in: Lehnert 2014, S.75

umspielen und durch diese Überhöhungen die Spielregeln der Mode befragen und somit auch explizit deformierte Körper, wenn auch spielerisch in der High Fashion ankommen.

Dem Spiel in der Mode wird schon bei Roland Barthes ein Befreiungsschlag aus einer starren Identitätsbefragung zugestanden. Etwas das künstlich ist, dem Spiel zugrunde liegt, kann zu Kulturgut transformiert werden, sofern es als dieses seine Legitimation in der Gesellschaft findet. Die bisher herrschenden Werte, *echt* und *künstlich*, die sehr klar teilen, was Wert habe und was Schein sei, Nachahmung und weniger Wert sei, würden ersetzt werden durch das Spiel.

„Die Bevorzugung des Echten schwächt sich heute jedoch allmählich ab und lässt einen neuen Wert aufkommen: Das Spiel.“¹⁵⁰

Bei Barthes sei der Rhetorik der Mode eingeschrieben, dass das Spiel mit der Mode sich einer einfachen *Klaviatur von Zeichen bediene*, die sich eine *zeitlos* existierende Person zum Vergnügen auswählt.¹⁵¹ „Darin liegt der äußerste Luxus einer Persönlichkeit, die reich genug ist, sich zu vervielfältigen, und stabil genug, sich dabei nie zu verlieren.“¹⁵² Laut Barthes sei die Person die sich vervielfacht, was er als Spiel der Mode bezeichnet, keinem Risiko ausgesetzt sich zu verlieren. Man nimmt dieses eine Dasein nicht so ernst, weil man viele Wesen und momentane Verkörperungen zum Vorschein kehren kann. Es wurde einfacher statt binär Original und Schein zu vergleichen, doch auch die Möglichkeit zu haben, jemand anderes, oder ein ungewöhnliches Bild von sich, in einer bestimmten Kleidergeste zu mimen und die Existenz als nicht zu starr zu

150 Barthes [1967] 2017, S.122

151 Barthes [1967] 2017 S.263

152 Ebd.

beforschen. Dies bedingt allerdings auch ein Mehr an Kleidern, dass mehr Absatz für den Handel bedeutet und am anderen Ende verweist es also auch auf fragile Identitäten, welche diejenigen die keine luxuriöse Persönlichkeit aufweisen, ausschließt, und welche schon ein Risiko hätten verloren zu gehen. Mit denjenigen, die Roland Barthes als zeitlose Personen in den Raum stellt, könnten auch Personen gemeint sein, die mehr Zeit haben um sich mit ihrer Identität und deren Ausdrucksformen zu beschäftigen. Wer mehr besitzt, kann besser spielen, und bei diesen Personen sei das Spiel kein Spielen mit dem Sein und keine „Frage des tragischen Universums“ und keine „Sphinxfrage“¹⁵³ mehr.

Gegenpol dazu, aber um dieselben Fragen zu umgehen, wäre die Modepraxis des Normcore, deren Bezeichnung sich aus Normal und Hardcore zusammensetzt und auf eine Entscheidung zum Normalsein verweist.¹⁵⁴ Hans-Christian Dany spricht diesbezüglich von der Meisterschaft der Ähnlichkeiten, die entgegengesetzt der Selbstdarstellung und -optimierung, eher von Masken der Durchschnittlichkeit zeugen.¹⁵⁵ Auch hier kann von einem Spiel gesprochen werden, indem es um ein strategisches Verschwinden in der Masse geht. Darauf aufbauende Variationen finden spielerischen Ausdruck darin, wenn Hans-Christian Dany dem Dad-Core, eine beobachtete Entwicklung die dem Post-Normcore folgte, Tendenzen zuschreibt, die vorige Generation in einer Art zu karikieren: „Mag das Fortschreiten der Mode, und sei es im Kokettieren mit Stillstand, Rückschritt und Peinlichkeit, auch im Spiel stattfinden, kann dessen Rolle für gesellschaftliche Veränderungen gar nicht unterschätzt werden.“¹⁵⁶

153 Barthes [1967] 2017, S.263

154 Dany 2018, S.216

155 Ebd., S.218

156 Ebd., S.181

Konkret bezieht er sich auf Männer, die sich anziehen wie ihre Väter in den 80ern, gebrauchte, ausgeleierte, und ausgebleichene Kleidung. Als Gesellschaftsspiegel wird das individuelle Spiel zum kollektiven Spiel, dass auf Zeitbezüge verweist und auch Verneinung demonstriert. Schon in den 1960ern gab es neben Weltraumästhetik und Hippiemode, die von Ingrid Loschek bezeichneten *Gammler*, die ihre Kleidung bewusst vernachlässigten und mit Flohmarktkleidung eine Abkehr zur Leistungsgesellschaft verkörperten.¹⁵⁷

Wenn also im Spiel der Formgebung, *dem Reichtum der Künstlichkeit*, entweder die Möglichkeit der Persönlichkeitsveränderung läge oder dieses Spiel sich verhüllend in den Dienst einer sich verändernden ökonomischen Struktur der Kleidungsindustrie stelle,¹⁵⁸ ermögliche es auch mit der Opposition, die Hans-Christian Dany skizziert, den Status quo, wenn auch kurzzeitig, zu „durchlöchern“.¹⁵⁹

„Alle Leidenschaften der Welt sind ein Nichts gegenüber der ungeheuren, aber völlig unbewußten Anstrengung, welche die Menschheit macht, um sich ihre gehobene Gemütsruhe zu bewahren! Es lohnt sich scheinbar kaum, davon zu reden, so klaglos wirkt es. Aber wenn man näher hinsieht, ist es doch ein äußerst künstlicher Bewußtseinszustand [sic! V.W.], der dem Menschen den aufrechten Gang zwischen kreisenden Gestirnen verleiht und ihm erlaubt, inmitten der fast unendlichen Unbekanntheit der Welt würdevoll die Hand zwischen den zweiten und dritten Rockknopf zu stecken.“¹⁶⁰

Nicht im Dienst der Ökonomie aber auch im Zeichen der Offenlegung der Künstlichkeit beider Geschlechter steht die Erscheinung der Punks in den

¹⁵⁷ Loschek 2005, S.70

¹⁵⁸ Barthes [1967] 2017, S.122

¹⁵⁹ Dany 2018, S.181

¹⁶⁰ Musil [1930] 2013, S.502 (Robert Musil, Autor, * 1880 in AUT – 1942 in Genf)

70er Jahren. Unabhängig vom Geschlecht werden die Haare in allen Farben gefärbt und die Haut als Gestaltungs- und Aussagefläche verwendet. Bürgerliche Ideale oder die Reproduktion von gesellschaftlichen Normen, sowie Güterkonsum werden verneint. Die Distinktion wird auf anderer Ebene ausgetragen als den dem Kapitalismus verschriebenen Möglichkeitsräumen. Doch auch wenn es eine Antimode ist, wird über die Erscheinung des Äußeren kommuniziert, um eine Weltanschauung zu demonstrieren, jedoch mit verschlissenen Materialien und symbolisch wird den Kleidungsgewohnheiten und der Bekleidungsindustrie ein großes Fragezeichen angehängt, was sich das Modesystem auch in abgemilderter Form als partielle Trends einverleibte.

„Kleider, aus dem Fluidum der Gegenwart herausgehoben und in ihrem ungeheuerlichen Dasein auf einer menschlichen Gestalt als Form an sich betrachtet, sind seltsame Röhren und Wucherungen, würdig der Gesellschaft eines Nasenpfeils und durch die Lippen gezogenen Rings; aber wie hinreißend werden sie, wenn man sie samt den Eigenschaften sieht, die sie ihrem Besitzer leihen! Dann geschieht nicht weniger, als wenn in einen krausen Linienzug auf einem Stück Papier der Sinn eines großen Worts hineinfährt.“¹⁶¹

Die Eigenschaften, die die Mode einer Person leihen kann, verdanken sie der Moderhetorik. Die Aussage lässt sich zusammenfassen auf eine Austauschbarkeit der Wertigkeit, welche der Mode, in verschiedenen Kreisen, ihre je eigene Vermittlung zuspricht.

Doch wo steht dieses Spiel heute, wenn Barbara Vinken schreibt, dass der Sinn von Mode wäre raumgebend und raumschaffend zu sein, doch die

161 Musil [1930] 2013 S.501

Stadt heute drohe „zu einer Anhäufung von Monaden zu werden, die sich gegenseitig im Weg stehen.“¹⁶² Haben wir laut ihr das Spielen verlernt?

„Die Umwelt wird nicht mehr als Bühne oder Salon begriffen, wo man erscheint und spielen kann, sondern als Parcours, den es zu bewältigen gilt. (...) Casual eben.“¹⁶³

Oder wenn Hans-Christian Dany schreibt: „Der Wille zur Unterscheidung wirkt gerade wie ein Auslaufmodell.“¹⁶⁴ Oder an anderer Stelle konkreter: „Die Mode, oder was sich an ihre Stelle drängt, nähert sich dem Charakter der Uniform an, während die Möglichkeit der Abweichung in den Hintergrund tritt.“

Wenn man es aus der Perspektive betrachtet, dass Differenzierungsbedürfnisse abnehmen, indem das Spielen keinen Wert mehr hat, könnte es einerseits auf verschwimmende Grenzziehung hindeuten und andererseits wäre es auch auf eine Verweigerung der Selbstdarstellung und -optimierung rückführbar. Doch ist hier von einer marginalen Bewegung die Rede, die ebenso weiteren Prozessen der gesellschaftlichen wie persönlichen Entwicklungen unterworfen sein wird. Eine Befürchtung zu Uniformierungstendenzen, kann ich nicht unterstreichen, da ich bei jeder einzelnen Person in meinem Umfeld Nuancierungen in der Gestaltung sehr gut wahrnehmen kann.

162 Vinken 2015, S.107

163 Vinken 2015, S.105

164 Dany 2018, S.287

Schlussworte

Wir werden nicht aufhören uns zu kleiden, wir werden auch nicht aufhören damit zu spielen, raumgebend und raumschaffend zu sein und atmosphärische Beiträge zum Zeitgeschehen über Kleidung teilen. Die Menschen können versuchen subversiv einzukaufen, indem sie hinter ihren Ausgaben förderungswürdige Projekte unterstützen, doch sollte politische Subventionierung sich an umsichtige Modetreibende richten, die Ressourcen und Arbeitsbedingungen im Blick haben, da es nicht nur an NGO's liegen kann, eine humane Textilindustrie zu forcieren, oder an privilegierten Kleingruppen die das Handwerk schätzen und Ausbeutung infrage stellen. Es ist zwischen Innovation und Nachhaltigkeit ein Ungleichgewicht entstanden und ich persönlich frage mich, ob wir den Wunsch nach Erneuerung zu sehr ausgebeutet haben. Aber was wären Alternativen? Reuse und Recycling, sowie DIY sind Antworten auf zeitgenössische Anliegen, die ein agieren mit Mode weiterhin legitimieren.

Ich möchte SchülerInnen einen Umgang mit ihrer Kleidung nahe legen, der auf dem körperlichen Wohl liegt und sie ihren Inspirationen und ihrer Kreativität näher bringt. Anhand von Auseinandersetzungen in dieser Arbeit kann man Modeentwicklungen aus verschiedenen Gesichtspunkten beleuchten und es wird mir unausweichlich ein Anliegen bleiben weiter auf geschlechtsspezifische Anforderungen und Hürden aufmerksam zu bleiben.

Die Auseinandersetzung mit der Modetheorie hat definitiv meinen Blick auf Mode als Gesellschaftspraxis geschärft und ich sehe es als einen Wegweiser für weitere Auseinandersetzungen. Aufgekommene Themen, lassen sich auch gut in Unterrichtskonzepte umformen, und mit geschichtlichen wie auch politischen Dimensionen verflechten. Auch mit Schülerinnen die eigene Präsenz zu thematisieren und zu befragen kann zu Umsichtigkeit für kulturelle Entwicklungen beitragen.

In meinem textilen Schaffen hat sich die Thematik der Adressierung erweitert und ich arbeite größtenteils mit abgelegten oder schon vorhandenen Textilien und beziehe hauptsächlich Second Hand Kleidung. Es fiel mir nicht so leicht einen größeren Rahmen zu beleuchten, der sich nicht in Einzelheiten verläuft, jedoch war dies ein kontinuierlicher Ansporn und zeitgleich ein illusorisches Projekt eine Allgemeingültigkeit der Mode zu finden. Somit stellt die Auseinandersetzung nicht ein vollständiges Bild der Modetheorie dar, sondern orientiert sich an ausschnittshafte Einblicken. Dies spiegelt aber auch meinen künstlerischen Zugang wieder, indem ich collagenartig Dinge zusammenfüge, die verschiedene Bezüge verflechten.

Die Beschäftigung mit der Theorie entfernte mich mehr vom praktischen Tun, welches für meine eigene Erkenntnisfindung und Prozessentwicklung essentiell ist. Die Vorstellung, dass die Tätigkeit des Nähens von Menschen durch Roboter ersetzt werden könnte, eröffnet in mir die Befürchtung, dass Menschen sich von taktilen Prozessen entfremden, doch sollte der Fall eintreten, wird eine zukünftige Gesellschaft sich dementsprechend anpassen, und neue Formen der Arbeitsteilung erfordern.

Ich möchte ein eigenes Label gründen, dass individuelle textile Produktion für diverse künstlerische Kooperationen anbietet, sowie mein kleines Taschenlabel weiter ausbauen. Ich möchte faire Preise und qualitativen Direktaustausch bieten und kann somit ein Netzwerk aufbauen und lokalen Austausch vorantreiben.

In der Covid-19 Pandemie seine Abschlussarbeit zu schreiben, ist eine ambivalente Angelegenheit. Einerseits hatte ich viel Zeit um zu lesen, andererseits hatte ich viele Unsicherheiten, die die Konzentration schwächen. Auch über Mode zu schreiben in der Zeit, ein momentan eher auch nur auf die eigene Haut und auf den Bildschirm reduziertes Medium, stellte sich als herausfordernd dar.

Quellenverzeichnis

Ernst Moritz Arndt, *Über Sitte, Mode und Kleidertracht*. Frankfurt a. M.: Bernhard Körner, 1814
(online aufrufbar über googlescholar)

Roland Barthes [1967], *Die Sprache der Mode*, Neue Folge, Band 318 edition suhrkamp, deutsche Übersetzung: Horst Brühmann, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1985

Simone de Beauvoir [1949], *Das andere Geschlecht*, deutsche Übersetzung Grete Osterwald, Rowohlt Taschenbuch Verlag: Reinbek bei Hamburg, 18. Auflage, 2018, S. 668 – 671

Silvia Bovenschen, *Über die Listen der Mode*, in: Silvia Bovenschen (Hg.), *Die Listen der Moden*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1986

Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer: *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa*. Zusammen mit aktuellen Beiträgen. Wien: Passagen, 2013

Anne Boyer, *Garments against women*, Ahsahta Press: Boise, Idaho, 2015

Anne Boyer, *A handbook of disappointed fate*, Ugly Duckling Presse, Brooklyn, 2018

Judith Butler [1993], *Gender is burning: questions of appropriation and subversion*; in: McClintock, Anne; Mufti, Aamir; Shohat, Ella, (Hg.), *Dangerous liaisons: Gender, nation, and postcolonial perspectives*, Minnesota Press: Minneapolis/London, 1997, S.381-395

Hans-Christian Dany, MA-1. *Mode und Uniform: Nautilus Flugschrift*, Edition Nautilus, Hamburg, 2018

Brigitte Felderer (Hg.), Rudi Gernreich, *fashion will go out of fashion*, [eine Koproduktion von Neue Galerie Graz und Steirischer Herbst im Künstlerhaus, 7.10. - 26.11.2000]; Dumont: Köln, 2000

Isabelle Graw, *Modenschau, Über feministische Modekritik*; in: *Texte zur Kunst*, Heft. Nr. 25, März 1997, S.73-81

Adam Geczy & Vicki Karaminas (Hg.), *The End of Fashion: Clothing and Dress in the Age of Globalization*; Bloomsbury Visual Arts: London, 2019

bell hooks, *Black Looks, Race and Representation*; Routledge: New York, 1992

Annekathrin Kohout, *Netzfeminismus: Digitale Bildkulturen*; Verlag Klaus Wagenbach: Berlin, 2019, S.34-55

Gudrun M. König, Gabriele Mentges (Hg.), *Medien der Mode*, edition ebersbach: Berlin, 2010

K-Hole, *Youth Mode: A report on freedom*, New York, 2013

Gertrud Lehnert, *Mode, Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*; transcript Verlag: Bielefeld, 2013

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

Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Philipp Reclam jun. GmbH & Co: Stuttgart, 5. Auflage 2005

Gabriele Mentges u.a (Hg.) *Uniformierungen in Bewegung, Vestimentäre Praktiken zwischen Vereinheitlichung, Kostümierung und Maskerade*, Waxmann: Münster 2007

Gabriele Mentges: Modellierung und Medialisierung der Geschlechtskörper in der Kleidung; in: Ruth Becker, Beate Kortendieck (Hrsg.), Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung, Theorie, Methoden, Empirie, Leske+Budrich Verlag/ Westdeutscher Verlag, 2004 S.570 – 574

Wolfgang Müller-Funk, Die Kultur und ihre Narrative, Eine Einführung, Springer-Verlag: Wien 2002

Laura Mulvey [1975], Visual Pleasure an Narrative Cinema, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods*, University of California Press: Berkeley und Los Angeles 1985

Robert Musil [1930], Der Mann ohne Eigenschaften, Anaconda Verlag: Köln 2013

Patricia Calefato, Fashionscapes; in: A. Geczy & V. Karaminas (Hg.), *The End of Fashion: Clothing and Dress in the Age of Globalization*, Bloomsbury Visual Arts: London, 2019

Adelheid Rasche, Von Sprach- und Bildräumen: Mode in Text- und Bildquellen, in: Gertrud Lehnert(Hg.), *Räume der Mode*, Willhelm Fink Verlag: München, 2012, S. 115 – 122

Joan Rivière [1929], Weiblichkeit als Maskerade, erschienen in: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH: Frankfurt am Main, 1994

Georg Simmel [1895], Zur Psychologie der Mode, in: Georg Simmel, *Individualismus der modernen Zeit*, Suhrkamp Verlag : Frankfurt am Main, 2008, S. 103-111

Paula-Irene Villa, Poststrukturalismus: Postmoderne + Poststrukturalismus = Postfeminismus?; in: Ruth Becker, Beate Kortendieck (Hrsg.) Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung, Theorie, Methoden, Empirie, Leske+Budrich Verlag/ Westdeutscher Verlag, 2004 S.234 - 238

Paula-Irene Villa, Zentrale Aspekte in Butlers Arbeiten, Es ist (nicht) alles Text: Diskurstheorie; in: Ruth Becker, Beate Kortendieck (Hrsg.) Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung, Theorie, Methoden, Empirie, Leske+Budrich Verlag/ Westdeutscher Verlag, 2004 S. 144 - 151

Barbara Vinken, Mode nach der Mode, Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts, Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 1993

Barbara Vinken [2013], Angezogen, Das Geheimnis der Mode, Klett-Cotta-Verlag: Stuttgart, 2. Auflage 2015

Bildbände

Tibor u. Maira Kalman, (un)FASHION, Bildband; Booth-Cibborn Editions: New York, 2000

Magazine

Ingrid-Luquet-Gad, One Work, Ines Doujak's Not dressed for conquering/HC 04 Transport, erschienen in: The Therapy Issue, Spike Art Magazin No.66, Winter 2020/21, Spike Art Magazine: Wien, S.26-S.29

Isabelle Graw, Modenschau. Über feministische Modekritiken; in: Texte zur Kunst Heft 25 Band 7, 1997, S. 73-81

Keith & Paula Cohen, Hélène Cixous, The Laugh of the Medusa; englische Übersetzung, in: Signs, Vol. 1, No. 4, Summer 1976, S. 875-893

Internetquellen

<https://www.wortbedeutung.info/Mode/> (zul. aufgerufen am 22.02.2020)

<https://www.wortbedeutung.info/modus/> (zul. aufgerufen am 22.02.2020)

<https://www.duden.de/rechtschreibung/textil> (zul. geöffnet am 22.02.2020)

https://www.duden.de/rechtschreibung/Text_Aeuszerung_Schrift (zul. geöffnet am 22.02.2020)

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Fordismus> (zul. geöffnet am 15.04.2021)

<https://www.metamute.org/editorial/articles/questions-poets> (zul. geöffnet 05.02.2020)

<https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Ringstra%C3%9Fenkorso> (zul. geöffnet 05.02.2020)

<https://www.mmaustria.at/single-post/2019/09/11/Mobile-Communications-Report-2019> (zul. geöffnet 15.04.2021)

<https://vernetztebildmedien.wordpress.com/2016/07/19/modeblog/> (zul. geöffnet 15.04.2021)

Elfriede Jelinek, Mode, 2000 <https://www.elfriedejelinek.com/fmode.htm> (zul. geöffnet 18.02.2020)

Elfriede Jelinek, Das Licht im Kasten, 2017 <https://www.elfriedejelinek.com/flicht.htm> (zul. geöffnet 18.02.2020)

Elfriede Jelinek, Katalogbeitrag zur Rudi Gernreich-Ausstellung im Steirischen Herbst 2000
Kuratorin: Brigitte Felderer, <https://www.elfriedejelinek.com/fgernrei.htm> (zul. geöffnet 18.02.2020)

Isabelle Graw, Der letzte Schrei, Über modeförmige Kunst und kunstförmige Mode, in: Texte zur Kunst, Mode, Heft Nr. 56, Dez. 2004, S.80
<https://www.textezurkunst.de/56/der-letzte-schrei/> (zul. geöffnet 25.02.2020)

Amy King, Interview mit Anne Boyer, veröffentlicht 30.08.2015, online aufrufbar:
<https://www.poetryfoundation.org/harriet/2015/08/literature-is-against-us-in-conversation-with-anne-boyer> (zul. geöffnet 19.01.2021)

Kaitlin Luna, Speaking of Psychology: Episode 83 – Psychology of Fashion, veröffentlicht Juni 2019,
Interview mit Carolyn Mair, online aufrufbar:
<https://www.apa.org/research/action/speaking-of-psychology/fashion>
(zul. geöffnet 21.02.2021)

James Lowell Jackson, Jason Judd, Christian Viegelahn, Research brief, Dokument zum downloaden verfügbar:
https://www.ilo.org/global/about-the-ilo/newsroom/news/WCMS_758428/lang-en/index.htm (zul. geöffnet 20.01.2021)

https://www.ilo.org/global/about-the-ilo/newsroom/news/WCMS_765049/lang-en/index.htm (zul. geöffnet 5.01.2021)

<https://www.ilo.org/global/topics/coronavirus/lang-en/index.htm> (zul. geöffnet 20.02.2021)

Evelin Müller, Zu Simmels Modepsychologie, Seminararbeit, Zürich 2003, Online Download:
http://socio.ch/sim/on_simmel/t_evmueller.pdf (zul. geöffnet 19.01.2021)

Sophia Rohwetter, Bookshelf 3 (Emty, Fragile), Ausstellungstext zu Sitara A. Ghaznawis Ausstellung bookshelf 3 in school 1060 Wien, online aufrufbar: <http://www.weloveschool.org/performative-screenings/performative-screenings-66-sitara-abuzar-ghaznawi-bookshelf-3> (zul. geöffnet 20.01.2020)

Georg Simmel, Zur Psychologie der Mode, Zur Psychologie der Mode. Sociologische Studie *Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst*, 5. Band 1895, Nr. 54, 12.10.1895, S.22-24
online verfügbar: http://www.modetheorie.de/fileadmin/Texte/s/Simmel-Psychologie_Mode_1895.pdf (zul. geöffnet 29.01.21)

Rina Raphael, Robot Revolution, 24.01.2017, Is This Sewing Robot The Future Of Fashion?
<https://www.fastcompany.com/3067149/is-this-sewing-robot-the-future-of-fashion> (zul. geöffnet 07.02.2021)

Jackie Mallon, März, 2018

<https://fashionunited.com/news/fashion/time-to-stop-baring-all-in-the-name-of-female-empowerment/2018032220305> (zul. geöffnet 20.01.2021)

Film

Edouard Perrin, Gilles Bovon, Fast Fashion - Die dunkle Welt der Billigmode, digitale Dokumentarfilm, Übersetzung: A. Honecker, A. Bootz, u.a., deutsche Bearbeitung: MD Productions GmbH, ArteF: Frankreich, 2020, 92' min begrenzte Zeit auf arte.tv online verfügbar (02/03/2021 bis 06/06/2021) ;
<https://www.arte.tv/de/videos/089135-000-A/fast-fashion-die-dunkle-welt-der-billigmode/> (zul. geöffnet 03.03.2021)