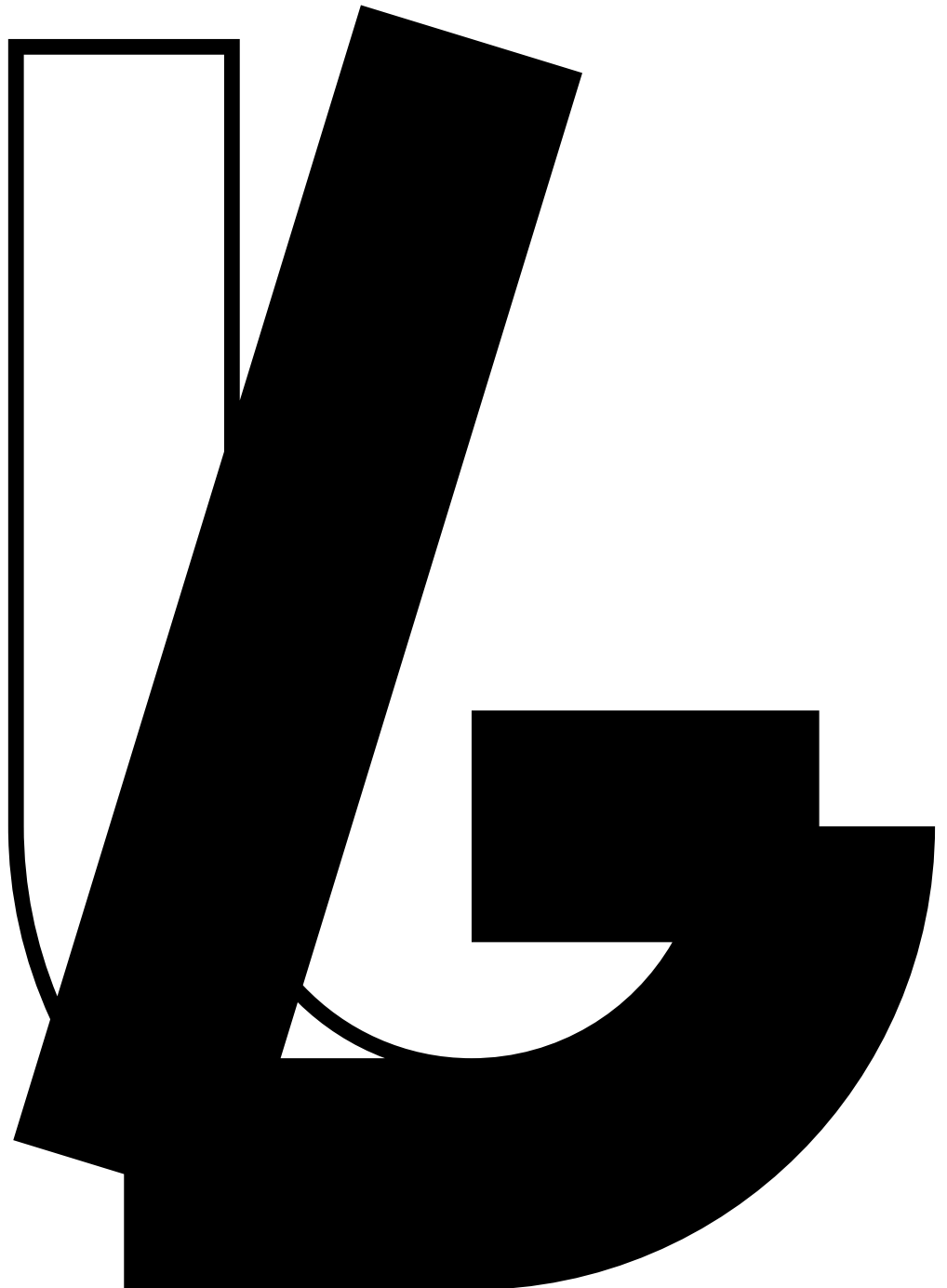


PETRA LEUTNER

**Auf dem Weg zu einer Ästhetik
von Kleidung und Mode**



**Deutsche Gesellschaft
für Ästhetik**

PETRA LEUTNER

Auf dem Weg zu einer Ästhetik von Kleidung und Mode

in: Juliane Rebentisch (Hg.),
Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik (2017)
www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik/

I.

Die Philosophie hat die Mode immer wieder beiläufig kommentiert, bisweilen sogar wohlwollend, doch die Aufmerksamkeit für sie hielt sich in Grenzen, und auf eine eingehende Auseinandersetzung wurde wenig Zeit verwandt. Im Sinne Christoph Martin Wielands, der die Büchse der Pandora ironisch als Schminkbüchse bezeichnete, die zugleich mit der Schminke den Schein und die Übel der Menschheit ins Leben gerufen habe, wurde weder die Mode noch die Schminke wirklich ernst genommen, sondern beide wurden oft genug vordergründig der Seite des Weiblichen und des Scheins im Sinne von Trug zugeordnet. Wenn es darum ging, die Opposition zwischen Natur und Kunst zu markieren, fand sich die Mode gewöhnlich auf der Seite der Kunst und vor allem des „Künstlichen“ wieder. (Georg Wilhelm Friedrich Hegel konstatierte allerdings mit Respekt, die Abhängigkeit von der Mode sei der Abhängigkeit von der Natur vorzuziehen.)

Walter Benjamin beschäftigte sich eingehend mit der Mode und interpretierte ihre Dynamik in der Tradition Charles Baudelaires als Signatur der Moderne. Unter anderem interessierte der Philosoph sich für sie, weil sie über eine noch deutlichere Aufschlusskraft bezüglich zukünftiger ästhetischer und gesellschaftlicher Entwicklungen verfüge als die Kunst.¹ Bis heute ist man der Ansicht, an der Aufeinanderfolge der

¹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: *Gesammelte Schriften*, Band V.1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, S. 112.

unendlichen modischen Variationen ablesen zu können, in welche Richtung die Gesellschaft fortschreite und welche Veränderungen sich am Horizont abzeichneten. Je mehr sich die ästhetischen Gestaltungen der Mode jedoch auf die Mode selbst beziehen und sich das Modesystem als geschlossenes gesellschaftliches Subsystem konstituiert, desto stärker relativieren sich diese prognostischen Fähigkeiten.

Schon bei dem romantischen Schriftsteller Giacomo Leopardi war das Verhältnis der Mode zur Verwandlung und zum Vergehen der Zeit zu einem wichtigen Thema geworden.² Die Mode wurde seitdem durch die unmotiviert erscheinende Geschwindigkeit ihres Wechsels in durchaus ambivalenter Weise verstanden als Repräsentation der Vergänglichkeit. Die Mode vernichtet sich zum einen immer wieder selbst und steht in dieser Hinsicht für den Tod schlechthin. Zum anderen verhält es sich so, dass die Mode im Sinne von Kleidung wie die Schminke dem Körper ein totes Moment, eine fremde, unorganische Materie hinzufügt und ihr darum unterstellt wird, sie schaue gleichsam aus überlegener Position auf dessen Schwäche und Hinfälligkeit herab. Wie eine unheimliche Schwester, auf die sich Bewunderung und Neid richten, macht sich die Kleidung lustig über die verletzbare Membran ihrer Trägerinnen. Der schamhafte Mensch versteckt sein Ich unter der Mode, wie Georg Simmel feststellte, und gibt der Menge auf der sichtbaren Oberfläche, was sie verlangt. Die Hülle bleibt – wie im Falle des Kleids der Figur Helena in Johann Wolfgang von Goethes „Faust II“ – oft genug als Metonymie eines verblichenen Körpers übrig und entfaltet an dessen Stelle eine beständige symbolische Kraft. Man muss allerdings zugestehen, dass das textile Substrat aus dieser Perspektive mehr die Hülle im Allgemeinen meint als nur die Mode. In konkreteren Zusammenhängen legt die Kleidung auch buchstäblich Zeugnis ab von der Existenz ihrer Träger und Trägerinnen – wie die geerbten Kleider von toten Verwandten oder die als Mahnmale sich auftürmenden Kleiderberge, die in der Installation „Personnes“ von Christian Boltanski (2010, Grand Palais Paris) zu sehen waren.

² Vgl. Giacomo Leopardi: Gedichte und Prosa, übers. von Ludwig Wolde, Frankfurt am Main 1979, S. 108.

Es gibt zahlreiche Beispiele im gegenwärtigen Modedesign, in denen die Mode inzwischen ihrerseits das Motiv des Vergänglichen explizit zur Schau stellt oder kommentiert. In einem Aufsatz zu diesem Thema stellte die Modetheoretikerin Gertrud Lehnert entsprechende Beispiele vor.³ Der Designer Hussein Chalayan vergrub ein Kleid für mehrere Monate, um den Verfallsprozess tatsächlich nachzuvollziehen und die Spuren der irdischen Zersetzung nach dem Ausgraben zu dokumentieren. In einem anderen Fall bestrich Martin Margiela Kleider mit Verwesungsbakterien, um den Verfallsprozess zu beschleunigen, und hielt die Stadien bis zur gänzlichen Auflösung fotografisch fest. Die Künstlerin Jana Sterbak entwarf das berühmte „Flesh Dress for an Albino Anorectic“ (1987), das den Körper mit rohen Fleischstücken umhüllt. Ein ähnliches Modell wurde 2015 von der Sängerin Lady Gaga bei einem Auftritt getragen. Zu ergänzen wäre auch Alexander McQueens Show „Voss“ (Frühjahr/Sommer 2001), die am Ende eine Szenerie zeigte, in der eine Truhe sich öffnet, aus der Motten fliegen und in der eine beinahe nackte, an Schläuchen hängende Frau liegt. Sie trägt eine groteske Maskierung – man darf vermuten, dass McQueen das Modesystem selbst im Zustand der Agonie vor Augen führen wollte.

II.

Walter Benjamin bezeichnete den Sammler als einen Menschen, der die Dinge des Alltags dem Gebrauch entzieht und infolgedessen ein neues Verhältnis zu ihnen entwickelt. Ähnlich steht es mit der Mode im Verhältnis zur Kleidung: Sie entzieht die Kleider der Sphäre der Nützlichkeit und macht sie zuweilen unbrauchbar. Sie bringt untragbare Elemente ins Spiel, übertreibt maßlos oder hebt fetischistisch Details in den Blick.

Außerdem unterhält sie ein anderes Verhältnis zur Zeit als die dem Gebrauch unterworfenen Kleider. Roland Barthes wies in seinem Buch „Die Sprache der Mode“ darauf hin, dass die materiellen Rhythmen des Verschleißes von Kleidern in der Mode

³ Vgl. Gertrud Lehnert, „Das vergängliche Kleid“, in: Dressed! Art en Vogue; Kunstforum International 197, Juni-Juli 2009, S. 266-283, hier S. 275.

ersetzt würden durch eine „souveräne Zeit“, die der Mensch selber bestimmt.⁴ Dies bedeutet, dass ein Kleidungsstück aus Gründen ausgesondert wird, die nichts damit zu tun haben, dass es Löcher hat oder zerrissen ist. Man unterwirft sich als modischer Mensch nicht der Logik der materiellen Hinfälligkeit, sondern schafft sich eine symbolische Ordnung der Alterung oder des Verfalls.

Georg Simmel befasste sich mit den besonderen Eigenschaften der Mode aus soziologischer Sicht und erkannte in ihr ein für die Gesellschaft nützliches Spielfeld kompletter Verantwortungslosigkeit, das Entlastung bieten könne von den Zumutungen der Bereiche, in denen „Inhalte“ erforderlich sind, wie etwa der Wissenschaft oder der Moral.⁵ Für ihn konstituiert die Mode eine gesellschaftliche Institution, die auf der Abfolge rein formaler ästhetischer Unterschiede basiert. Ihre Veränderungen unterliegen keiner anderen Motivierung als der der formalen Neuheit und des stetigen Wandels. Solche Aspekte führten dazu, dass die Mode schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Poetiken von Charles Baudelaire und Stéphane Mallarmé als eine Verwandte der *poésie pure* gelten konnte. In der Verfasstheit der Mode fanden die Dichter etwas wieder, was sie als ästhetischen Fluchtpunkt ihrer eigenen Werke erkannten.

III.

Auf einen weiteren Ansatzpunkt einer möglichen Philosophie und Ästhetik der Mode sei hingewiesen. Die getragene Mode wird zuweilen assoziiert mit einer Ästhetik der ‚guten Gestalt‘. Anknüpfend an verschiedene Ideen der Gestalttheorie könnte man die Mode missverständlich im Sinne zeitgenössischer Attraktivitätstheorien als die Umsetzung von gesellschaftlichen Vorstellungen von Attraktivität interpretieren.⁶ Eine

⁴ Vgl. Roland Barthes, *Die Sprache der Mode*, übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt am Main 1985, S. 10.

⁵ Vgl. Georg Simmel, „Philosophie der Mode“, in: ders., *Gesamtausgabe Bd. 10*, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1995, S. 7-39, hier S. 13.

⁶ Zum Thema Attraktivitätstheorie vgl. etwa Martin Gründl, „Attraktivitätsforschung. Auf der Suche nach einer Formel der Schönheit“, in: C. Gutwald, R. Zons (Hg.), *Die Macht der Schönheit*, München 2007, S. 49-70.

solche vordergründige Betrachtungsweise verfehlt allerdings die Bedeutung grundlegender Beziehungen zwischen Kleidung, individuellem Körper und Gesellschaft sowie zwischen Mode und Gestalt. Mode und Kleidung als Institutionen der Kultur machen vielmehr das komplexe Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft auf dem Schauplatz des Körpers sichtbar und finden dafür hybride ästhetische Formen. Sie bemühen sich seit jeher auch um die Dekonstruktion von Makellosigkeit. Absichtlich zerrißene Kleider haben die Zurschaustellung einer psychischen Verrückung oder gesellschaftlichen Marginalisierung im Sinn, wie das Zerreißen der Kleider als kulturelle Markierung von Trauer dies schon im biblischen Kontext zum Ausdruck bringt. Die Risse der Kleider dokumentieren nichts anderes als Risse in der symbolischen Ordnung, die übergangsweise aus den Fugen gerät, indem ihre Wirkungsmacht kurzzeitig ausgesetzt wird.⁷ Auch wenn man an vestimentäre Praktiken denkt, die sich in den bearbeiteten Kleidern von Punks abzeichnen, wird dieser Zusammenhang deutlich. Das Zerreißen von Hosen und Hemden steht auch da für die bewusste Aussetzung der symbolischen Ordnung, nämlich der Ordnung der Kultur als solcher. Die Radikalität solcher Praktiken wird nicht dadurch geschmälert, dass ihre Erscheinungsformen schließlich als Ornamente in der Mode wiederkehren. Gerade die Punkpraktiken kristallisierten sich zudem von vornherein als Außenseiterphänomen und als Mode gleichermaßen.

In der Tat travestiert die Mode potentiell alle kulturellen Praktiken und nutzt sie als Elemente ihrer spielerischen Maskeraden. Sie mag den ursprünglichen Bewegungen ihren Ernst entziehen und sie partiell ästhetisieren. Doch auch die Moden selbst orientieren sich dabei höchstens noch in der Werbung an den Idealen, die die Attraktivitätsforschung als Leitmotive ergründet hat. Es gibt zudem innerhalb der Mode etwa zur selben Zeit, in der die Punkbewegung entstand, Kollektionen, die die westliche Körpersilhouette dekonstruierten. Die japanische Modedesignerin Rei Kawakubo entstellte in ihren Entwürfen den Modekörper und lenkte die Aufmerksamkeit auf die Konstruktion westlicher Körperideale, und in dieser Tradition wurden seit den 1980er Jahren zahlreiche weitere Kollektionen geschaffen. Eine Modedesignerin der Gegen-

⁷ Vgl. Petra Leutner, "Versehrte Hüllen. Die Risse der Mode", in: K. Ahlsen, N. Heinsohn (Hg.): Bruch – Schnitt – Riss. Deutungspotenziale von Trennungsmetaphorik in den Wissenschaften und Künsten, Berlin 2014, S. 309-339.

wart wie Iris van Herpen entwirft Kleider, die mit dem 3D-Drucker hergestellt werden und ihre Trägerinnen in verstörende, skulpturale Erscheinungen transformieren.

Auch besondere Situationen des Tragens von Alltagskleidung können im Übrigen kulturelle Brüche oder Transformationen zum Ausdruck bringen. Ein gutes Beispiel dafür ist der Schlafanzug. Wenn er sogar noch am Tage getragen wird, steht er für eine Verschiebung, die nicht nur den Übergang zwischen Nacht und Tag ignoriert, sondern einen psychischen Übergangszustand markiert, in dem möglicherweise die symbolische Ordnung im Aggregatzustand der individuellen Psyche sich noch in instabilem Zustand befindet und ihre Konstituierung noch ausgesetzt ist.⁸

Situationen, die auf eine An-Ästhetik der Mode hinauslaufen, finden sich überdies auch in zahlreichen Science Fiction-Filmen. Gerade dann, wenn es darum geht, einen Zustand der Menschheit diesseits oder jenseits der Geschichte oder die Unschuld von Lebewesen anderer Sterne zu signalisieren, werden ihnen leinensackartige Kostüme übergezogen, die auf jedes Design verzichten, um Ursprünglichkeit zu inszenieren.

IV.

Ästhetische Reflexionen unterschiedlicher Provenienz sind sich im Grunde darüber einig, dass in erster Linie das emphatisch verstandene, freie Kunstwerk diejenige Instanz ist, die entweder eine vollumfängliche ästhetische Erfahrung erlaubt, die Entbergung von Wahrheit ins Werk zu setzen vermag, im Erleben des Nichtidentischen eine Utopie vorwegnehmen kann oder dazu in der Lage ist, eine klar beschreibbare ästhetische Form zu präsentieren. Man muss den Eindruck gewinnen, dass der Verlauf solcher Prozesse oder Wirkungen auf halbem Wege stehenbleibt, wenn ein Designobjekt ihr Auslöser ist. Eine solche Einschätzung hat einiges für sich, dennoch sollte die Ästhetik diese Haltung überdenken.

⁸ Vgl. Petra Leutner, „Faltenwelt. Figuren des Textilen bei Marion Poschmann“, in: Hubert Winkels (Hg.), Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2013, Berlin 2014, S. 56-82.

Ein Thema, das die Modetheorie immer wieder beschäftigt, ist die wiederkehrende Frage, ob der/die ModedesignerIn nicht ebenfalls Kunstwerke hervorbringe. Einige Argumente dafür seien kurz angedeutet: Der Modedesigner setzt sich in seinen inzwischen längst mit Bedeutung aufgeladenen Kollektionen mit „Inhalten“, etwa gesellschaftspolitischen Fragen, auseinander und erhebt Anspruch auf Erkenntnis, wie auch die meisten Künstler dies tun (zum Beispiel Alexander McQueen in seiner Kollektion „Highland Rape“, Herbst/Winter 1995). Manche Kollektionen werden direkt nach dem Entwurf und den ersten Prototypen wie Kunstwerke von Museen aufgekauft und gelangen überhaupt nicht in den Handel. Eine Modenschau kann problemlos als künstlerische Inszenierung analysiert werden (etwa die Show „Russian Doll“ von Viktor & Rolf, Herbst/Winter 1999), und der Designer befindet sich als charismatische Figur, die Orientierung bieten soll, im Zentrum der medialen Gesellschaft. Auch wenn man daran festhalten sollte, dass das historisch entstandene Modesystem sich soziologisch betrachtet in vieler Hinsicht vom Kunstsystem unterscheidet, so gibt es von Seiten des gestalterischen Prozesses her eindeutige Signale, die zeigen, dass der Modedesigner längst wie ein Künstler arbeiten und agieren kann.⁹

Es lässt sich auch durchaus von Seiten der Kunst her die Frage stellen, ob sich nicht das ästhetische Feld insgesamt so formiert hat, dass bestimmte Grenzziehungen obsolet geworden sind. Die Disziplinen Kunst, Mode und Design sind ständig in Bewegung und drängen über ihre jeweiligen Grenzen hinaus. Man kann überdies den Eindruck gewinnen, dass der Kunstbegriff selbst durch eine „Zerrissenheit“ gekennzeichnet ist, die Giorgio Agamben schon in den 1970er Jahren konstatierte, da die Kunst schon immer mit ihrer angeblichen Interesselosigkeit ringe und ihre konzeptionellen Strategien inzwischen zunehmend ins Leere liefen.¹⁰ Aus dieser Sicht erscheinen Grenzüberschreitungen nicht zufällig, wie sie zum Beispiel bei dem Künstler Tobias Rehberger zu finden sind, der praktisch nutzbare Räume gestaltet, so wie er in der Hamburger Kunsthalle zum Ausstellungsthema „Warten“ einen Wartesaal einrichtete, in dem man ausruhen und den Ausstellungskatalog durchblättern kann.¹¹ Auch der Fotograf Wolfgang Tillmans praktiziert eine interdisziplinäre Kunst, die mit ange-

⁹ Zur Thematik des Modesystems vgl. u.a. Yuniya Kawamura, *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies*, New York: Berg 2006.

¹⁰ Vgl. Giorgio Agamben, *Der Mensch ohne Inhalt*, übers. vom Anton Schütz, Berlin 2012.

¹¹ „Warten. Zwischen Macht und Möglichkeit“, Hamburger Kunsthalle vom 17.2.2017 bis 18.6.2017.

wandten Elementen wie Dokumentation und Modefotografie spielt und schwer einzuordnen ist. Solche Beispiele unterstreichen, wie auch die Kunst in andere Felder übergreift und die Bereiche Kunst, Mode und Design untrennbar miteinander verbunden werden, ohne dass diese Entwicklung zu einer Eventkunst oder zu einer Schmälerung der ästhetischen Erfahrung führen würde.

Folglich kommen also zwei Bewegungen aus entgegengesetzter Richtung zusammen: Ursprünglich als außerkünstlerisch aufgefasste Bereiche verstehen sich als Kunst, und die freie Kunst ist immer schon auf dem Wege ihrer Selbstüberschreitung. Man könnte hier noch genauer darauf eingehen, dass die Kunst in der gegenwärtigen Situation dem Modedesign gleichsam Exil gewährt, denn die Situation der Mode insgesamt hat sich in den letzten Jahren dramatisch verändert. Die Anzeichen einer modischen „Endzeit“ lassen sich nicht übersehen. Industrialisierung und Ökonomie haben die Seite des erfinderischen Designs versklavt, und die Mode droht auseinanderzubrechen in die beiden Pole Massenmode und individuelle Bekleidung. Designer, die einen hohen künstlerischen Anspruch an ihre Arbeit stellen, können zukünftig vielleicht nur noch auf dem Felde der Kunst ein Zuhause finden.

Aus unterschiedlichen Gründen müssen Kunst, Design und Modedesign ihr gesellschaftliches Spielfeld neu strukturieren – diesseits der Opposition von Anwendung und Freiheit hin zur gemeinsamen Wurzel von poiesis und techné. Es soll keineswegs darum gehen, dass Modedesign sich unbedingt als Kunst adeln will, sondern dass die Ästhetik der Tatsache Rechnung tragen sollte, dass das ästhetische Feld als Ganzes in Bewegung ist. Die entstehenden Bereiche lassen sich dann möglicherweise durch neue Begriffe bezeichnen. Man kann zweifellos daran festhalten, dass Modedesign stärker der Handwerkskunst verhaftet bleibt als die freie Kunst und seine Grenzen findet in den Vorgaben eines Passungsverhältnisses zum menschlichen Körper. Doch die epoché und Unterbrechung von Praxis, zu der Kunstwerke per definitionem fähig sind, kann sehr vielfältige Formen annehmen, und sie kann sich unterschiedlichen Objekten des ästhetischen Feldes verdanken.