

Silvia Muñoz Ventosa

LIQUIFYING GENDER THROUGH FASHION

»Now Jimmy looking sweet though he dresses like a queen.
He can kick like a mule«
David Bowie, *All the Young Dudes*, 1972

Den Ausgangspunkt dieses Textes stellt ein Gespräch mit dem Bildhauer Fabian Vogler im Design-Museum von Barcelona dar, bei dem es um *Liquid Gender*¹ und Mode, aber natürlich auch um sein eigenes Werk ging. Denn Vogler geht davon aus, dass es, wie zwischen Weiß und Schwarz, auch zwischen Mann und Frau eine unendliche Vielfalt an Zwischentönen zu entdecken gibt. Just in diesem Raum der Zwischentöne kommt es zu einem Dialog zwischen unbestimmten Körpern, mehrdeutigen Erscheinungsbildern und den Trends der Mode.

Im Zentrum der Überlegungen steht die Frage, was es – vor dem Hintergrund der sozialen Konstruktion von Geschlecht in der Mode – bedeutet, feminin oder maskulin zu sein. Welche Rolle kommt Veränderungen dazu in der heutigen Gesellschaft den äußerlich sichtbaren Körpermerkmalen und dem Erscheinungsbild zu? Es wird dazu die These aufgestellt, dass in historischen Momenten des politischen Wandels oder der sozialen Umbrüche – etwa während der Französischen Revolution, in den 1910er & 1920er Jahren um den Ersten Weltkrieg herum, in den 1960er & 1970er Jahren und ebenso in der heutigen Krise – die Mode just diese Veränderungen widerspiegelt, sich den gängigen Gender-Stereotypen entzieht und andere Formen, sich zu kleiden, anbietet.

LIQUID SOCIETY – LEBEN IN EINER FLÜSSIGEN GESELLSCHAFT

Die Vorstellung von einer statischen Gegenwart hat sich überlebt. Sie unterliegt einem ständigen Wandel und befindet sich in einem unaufhörlichen dynamischen Verände-

¹ *Liquid Gender* war auch der Titel einer Einzelausstellung von Fabian Vogler, die im Herbst 2016 bei Espronceda (Center for Art & Culture) in Barcelona stattfand. Sie war Anlass für eine Art Debate, die – organisiert von Valentina Casacchia – unter dem Titel *Art Fashion Gender: crossover in the age of fluid thought* stattfand, zu der die Autorin als Sprecherin eingeladen war. [Anm. d. Hg.]

rungsprozess. Sie ist flüchtig, verflüssigt sich. Diese Erkenntnis ist nicht neu. Sie findet sich bereits im Denken des Heraklit von Ephesos. Dieser griechische Philosoph des Altertums geht – in höchst modern anmutender Art und Weise – davon aus, dass die Natur einem steten Wandel unterliege, sich im Fluss befinde. Er veranschaulicht das mit dem Bild, dass niemand zweimal in denselben Fluss steigen könne, da sowohl die Person als auch der Fluss beim zweiten Mal andere seien. Berühmt ist sein Aphorismus »Alles fließt, nichts bleibt, wie es war«, oder, etwas abstrakter ausgedrückt, »Alles ist im Wandel begriffen, nichts existiert«.

Ende des 19. Jahrhunderts schreibt Thorstein Veblen zum Thema Mode, dass »[die sich] dauernd verändernden Moden [...] der Ausdruck eines ruhelosen Versuchs [sind], unseren Schönheitssinn zu befriedigen [...]« (Veblen 1981 [1899]). Der Soziologe Georg Simmel kommt 1904 zu dem Schluss, dass »[die Mode] durch dieses Spiel zwischen der Tendenz auf allgemeine Verbreitung und der Vernichtung ihres Sinnes, die diese Verbreitung gerade herbeiführt, den eigentümlichen Reiz der Grenze [hat], den Reiz gleichzeitigen Anfangs und Endes, den Reiz der Neuheit und gleichzeitig den der Vergänglichkeit« (Simmel 1995 [1904]: 16f.). Simmel verbindet Mode mit Neuheit und Vergänglichkeit. Von ihm stammt auch der Gedanke, den er später weiterentwickelt, wonach der Mode zugleich ein individueller und ein sozialer Charakter innewohnt. Für die Beschreibung seines Ansatzes greift er wiederum zurück auf Heraklits Bild des Navigierens oder des sich Treibenlassens auf einem Fluss, von einer (sozialen) Strömung oder einer Welle:

»[...] einerseits ein Gebiet allgemeiner Nachahmung, ein Schwimmen im breitesten sozialen Fahrwasser, eine Entlastung des Individuums von der Verantwortlichkeit für seinen Geschmack und sein Tun – andererseits doch eine Auszeichnung, eine Betonung, eine individuelle Geschmücktheit der Persönlichkeit« (ebd., 22).

Simmel war ein Visionär, der den enormen Einfluss der Mode auf das ästhetische Empfinden, die Herausbildung von Ideen und die moralischen Grundlagen des gesellschaftlichen Lebens voraussah.

In seinem »Passagen-Werk« schreibt Walter Benjamin: »Je kurzlebiger eine Zeit, desto mehr ist sie an der Mode ausgerichtet.« (Benjamin 1991 [1927]: 131). Der Philosoph Zygmunt Bauman führt schließlich die Gedanken von Heraklit, Simmel und Benjamin zusammen, wenn er bekräftigt, dass Mode sich niemals darauf beschränkt, einfach nur zu sein, sondern in einem permanenten Zustand des Wandels begriffen ist:

»Das Perpetuum mobile der Mode vernichtet in der Tat jeden Stillstand, und dabei geht sie auf äußerst zielgerichtete, erprobte und effiziente Weise vor. Die Mode unterwirft jeden Lebensstil einem Zustand der permanenten und nicht enden wollenden Umwälzung. Da das Phänomen der Mode jedoch eng und auf unauf löbliche Art und Weise mit den ewigen und universellen Merkmalen menschlicher Sitten in der Welt sowie mit ihrem ebenfalls unausweichlichen Konflikt verbunden ist, beschränkt sich ihre Erscheinung nicht auf einen oder wenige ausgewählte Lebensstile.« (Baumann 2011)

Und er fügt hinzu, dass »wenn wir nicht ertrinken möchten, wir weiter auf der Welle surfen müssen: Sprich, wir müssen uns immer weiter und in der größtmöglichen Frequenz wandeln, die Garderobe, die Möbel, die Tapete, die Erscheinung und die Gebräuche. In der Summe: uns selbst« (ebd.).

Der kurzlebige und unbeständige Charakter der Mode entspricht gewissermaßen der postmodernen Gesellschaft, die Bauman als »flüchtige Gesellschaft« [im Original: *sociedad líquida* bzw. *liquid society*, Anm. d. Ü.] bezeichnet. Bauman rekurriert dabei auf die Metapher des Dichters William Blake, dem Sandkörner, beim Versuch sie zu fassen, aus der Hand rieseln. Ursprünglich sollte Kultur ein Vehikel des Wandels sein und der Menschheit Denken und Kreativität in höchster Vollendung bescheren. Doch in der heutigen flüchtigen Welt ähnelt die Funktion der Kultur sehr viel stärker den Verlockungen der Mode, die stets neue Bedürfnisse erschafft, obwohl die bestehenden niemals vollends befriedigt wurden (Baumann 2011). In diesem Sinne lässt sich Mode als ein Modell für den stetigen Wandel der flüchtigen Welt begreifen, in der weder das Zuhause noch Partnerschaften oder der Arbeitsplatz für die Ewigkeit gedacht sind. Mode tritt an jenem Punkt in Beziehung zu Liquid Gender, wo sie sich dem bereits im Niedergang befindlichen binären System von Mann und Frau verweigert – in einer Zeit, in der ein kleiner, jedoch stetig wachsender Teil der Bevölkerung eine veränderliche oder undefinierte Identität zum Ausdruck bringt.

DAS ORNAMENT

»In speech, mannerisms, and dress, the subject manifests a feminine gender identity and role, despite a contrary chromosomal status. It is clear by this that sex of rearing, rather than genetic determinants, plays a greater role in the establishment of gender identity.«

Jeffrey Eugenides, *Middlesex*, 2002

Um den Körper zu verstehen, müssen wir ihn im Zusammenhang mit der Gesamterscheinung betrachten. Die Kleidung ist hierbei weniger bedeutsam, sie ist vielmehr die Verzierung bzw. die Ausschmückung des Körpers – das Ornament. Körpergestaltung ist ein Überbegriff, der beschreibt, wie wir unser Erscheinungsbild ausdrücken und modifizieren. Darunter fallen zum Beispiel Piercings, Körperbemalung, Tattoos, Schminke, Frisuren und sonstige Körpermodifikationen.

Es ist das äußere Erscheinungsbild einer Person, das darüber entscheidet, ob sie als maskulin oder feminin wahrgenommen wird. Mehr als jede biologische Realität geht es darum, wie sich die Person der Gesellschaft gegenüber präsentiert. Die Geschlechtsmerkmale sind für gewöhnlich unter der Kleidung versteckt. Dadurch wird ein Spiel mit der Uneindeutigkeit von Gender-Identitäten möglich, das je nach Epoche und Kultur Dinge verbietet oder erlaubt. Das Bild, das wir von uns selbst zeichnen möchten, wird im Zusammenspiel von Bekleidung, Kosmetik, Frisuren und anderen Accessoires, wie Schuhen, Taschen oder Hüten sowie Gesten zur sichtbaren Realität. Bereits bei Simmel war der »geschmückte Körper« ein Thema:

»An dem geschmückten Körper besitzen wir mehr, wir sind sozusagen Herr über Weiteres und Vorneheres, wenn wir über den geschmückten Körper verfügen. So hat es einen tiefen Sinn, wenn vor allem der Schmuck zum Sondereigentum wird, weil er jenes erweiterte Ich bewirkt, jene ausgedehntere Sphäre um uns herum, die wir mit unserer Persönlichkeit erfüllen und die aus dem Gefallen und der Aufmerksamkeit unserer Umgebung besteht [...]« (Simmel 1908)

Patricia Soley-Bertran, ehemaliges Model und Anthropologin, betont, dass »Bekleidung derart tiefgreifend unser Sein und das Erleben unseres Körpers bestimmt, dass sich sowohl sagen ließe, dass wir ein bestimmtes Kleidungsstück ‚tragen‘, als auch, dass das Kleidungsstück uns ‚trägt‘« (Soley-Bertran 2015). Models werden ob ihres entrückten und neutralen Blicks und ob ihrer undefinierten und extrem schlanken, nahezu transparenten Körper ausgewählt, einem Kleiderbügel gleich, an dem das zu präsentierende Kleidungsstück ausgestellt wird.

Kleidung ist ein universelles Phänomen, ein Merkmal des Soziallebens, das jeder Kultur immanent ist. Doch obgleich der Schutz des Körpers vor Schmutz und Witterungsbedingungen die grundlegende Funktion von Kleidung ist, ist diese praktische Funktion keineswegs die wichtigste. Im Fokus steht hingegen die Weitergabe von Informationen zu sozialer Klasse, Alter, Geschlecht bzw. Gender, ästhetischem Geschmack oder zur Glaubensrichtung. Des Weiteren werden auf diese Weise auch gesellschaftliche Beziehungen vermittelt, die auf Aggressivität, Unterwerfung, Übertretung, besonders jedoch, auf Macht beruhen. Körper und Kleidung bilden eine Einheit und sind zueinander komplementär. Inhalt und Umfang gehen eine Symbiose ein, denn der Körper ist Inhalt der Bekleidung, verleiht ihr aber auch Halt. Kleidung hält sich nicht selbst, sie benötigt einen Körper, der sie trägt. Der Körper wiederum bedarf einer Umhüllung für das Sozialleben.

DER BEKLEIDETE KÖRPER

Die nachstehenden Überlegungen entwickelten Teresa Bastardes und die Autorin dieses Textes im Rahmen ihrer Tätigkeit als Kuratorinnen der Dauerausstellung »Dressing the Body, Silhouettes and Fashion, 1550–2015« für das Museu del Disseny de Barcelona. Als roter Faden dient hierbei der Ansatz, dass Menschen in jeder Epoche die Form und das Erscheinungsbild des Körpers mittels Kleidung oder Körpermodifikationen veränderten. Das belegen zum Beispiel die Studien von Rudolfsky (1971), Fukai (1999) und Koda (2001). Am häufigsten findet sich die Überzeichnung bestimmter Formen des biologischen Körpers: die Verlängerung der Silhouette, die Erschaffung des Eindrucks großer Körperfülle oder extremer Schlankheit, das Schmälern des Brustkorbs oder das Schmücken der Haut. Das Streben nach vollendeter Schönheit ist eine derart machtvolle Obsession, dass sie äußerst komplexe und künstliche Verfahren zur Modifizierung des Körpers hervorgebracht hat, die sogar eine Veränderung des Lebenswandels der Menschen bewirkt haben. Weit davon entfernt, einfach nur ein Produkt der Natur zu sein, ist der Körper eine soziale und kulturelle Konstruktion, das heißt: Er ist künstlich. Der Körper ist nicht neutral, und jede Epoche betrachtet ihn

durch die ihr eigene Linse von Moral und Sitten. Dadurch wird der Körper zu einem kulturellen Objekt, geformt im Zusammenspiel aus Stil, Haltung, Verhalten, Identität und Bekleidung.

Der bekleidete Körper ist Ausdruck einer dynamischen Beziehung, eines Dialogs zwischen dem Körper, der Kleidung und den moralischen, sozialen und ästhetischen Codes der jeweiligen Epoche oder Kultur. Er dient als Vehikel, mit dem individuelle Eigenheiten (hinsichtlich physischer und psychischer Merkmale), aber auch soziale Eigenschaften kommuniziert werden, denn am Erscheinungsbild lassen sich die Klassenzugehörigkeit sowie die wirtschaftliche Stellung ablesen. Kleidung verbindet den physischen und den sozialen Körper miteinander, macht sie sichtbar oder verdeckt sie. Am bekleideten Körper lassen sich auch die Veränderungen nachvollziehen, die Kleidung – unter dem Mandat der Mode – zwischen dem 16. und 21. Jahrhundert dem Körper aufgezwungen hat. Weiten, kürzen, verlängern, versetzen, konturieren, strukturieren, andeuten, zeigen, verdecken oder auch angleichen – mit diesen Mitteln wird das Erscheinungsbild von Mann oder Frau verändert und eine Geschlechtsidentität geschaffen (Bastardes und Ventosa 2017).



Abb. 1 »MASCULINO«
Fotografie von Maria Espeus, Barcelona, 1995

Die Modifikation der Körperform richtet sich nach dem jeweiligen Modekanon. Dabei kommen hauptsächlich die folgenden fünf Methoden zur Anwendung:

Weiten bedeutet, Volumen über verschiedenen Körperteilen zu erzeugen, etwa an den Schultern oder den Hüften. Hierfür werden steife Stoffe und Konfektionstechniken benötigt, die für Abstand zwischen Kleidung und Körper sorgen. Ein weiteres Mittel zum Erzeugen von Volumen sind Kleidungsstücke mit darunter sitzenden, festen Strukturen, etwa Reifröcken wie Krinolinen oder Tournüren, die der Figur von der Taille abwärts Fülle verleihen.

Reduzieren hingegen bedeutet, die natürlichen Formen des Körpers einzuengen, indem beispielsweise der Oberkörper oder die Hüfte mit künstlichen Hilfsmitteln wie Korsett, Wams, Büstenhalter oder Gürtel komprimiert werden. Eine schmale Hüfte ist seit jeher ein vorherrschendes Schönheitsideal gewesen. Das Korsett ist Mittel zur Verführung und Folterinstrument zugleich, denn, wie Valerie Steele (2000) betont, kann die im Korsett eingeschnürte Frau ihr Aussehen und ihre Erotik für den sozialen Aufstieg nutzen.

Durch *Verlängern* oder Strecken soll bewirkt werden, dass die Person größer und stilisierter erscheint. Dieser Effekt wird durch Hilfsmittel wie Absatz- oder Plateauschuhe, Hüte und Kleider mit Schleppe erreicht.

Beim *Konturieren* wiederum werden die natürlichen Körperformen betont, ohne sie zu verändern. Damit soll eine anatomische Silhouette geschaffen werden. Dafür kommen Strümpfe, Handschuhe, Bodys und Hemden, besonders aus Strickwaren und elastischen Stoffen, zum Einsatz.

Beim *Enthüllen* geht es schließlich darum, Teile des Körpers zu zeigen und die Figur mit transparenten Stoffen anzudeuten. So wurde in verschiedenen Epochen ein Ausschnitt von Brust oder Rücken offenbart bzw. Arme oder Beine.

Für das Anliegen dieses Textes ist neben diesen fünf wichtigsten Techniken insbesondere der Versuch von Interesse, die Figur von Männern und Frauen einander anzugleichen bzw. eine undefinierte Silhouette zu erschaffen, die Grundlage der androgynen Mode ist.

Körpern durch Kleidung eine undefinierbare Silhouette zu geben, gelingt durch drei verschiedene Mittel. An erster Stelle steht die Auswahl der Materialien. In der androgynen Mode entscheiden sich Frauen für Stoffe, die traditionell der männlichen Bekleidung zugeordnet sind, wie Wollstoffe oder grobe Baumwollstoffe in Körperbindung, die bei Militäruniformen zu finden sind. Wenn Männer sich wie Frauen kleiden, greifen sie auf Stoffe mit kräftigen Farben, auf Seide und andere weich fließende Stoffe zurück.

Ebenso wichtig sind die Schnitt- und Konfektionstechniken. Je nach Vorgabe, nähert sich die Silhouette der Kleidung entweder dem Körper an oder entfernt sich von ihm. Volumen wird dabei durch Falze, Raffungen, einen Volant-Besatz, Plissees und Stoffüberlappungen erzeugt. Frauen, die Kleidung im Männerstil tragen möchten, entscheiden sich für Schultergurte und Schulterpolster im Militärstil, große Taschen, Anzüge im amerikanischen Schnitt sowie Hosen, die üblicherweise dem männlichen Geschlecht zugeordnet werden. Männer, die Kleidung im Frauenstil tragen möchten, wählen taillierte Kleider oder Röcke, die als feminin gelten.

Nicht zuletzt kommt den zwischen Körper und Kleidung verborgenen, innenliegenden Strukturen als drittes Mittel der Verwandlung eine besondere Rolle zu. Sie sorgen dafür, dass die gewünschte Silhouette entsteht, indem der Körper eingengt wird oder mittels künstlicher Hinzufügungen von Material fülliger erscheint.

KLEIDUNG UND LIQUID GENDER

»Jeder menschlicher Körper vereint das männliche und das weibliche Prinzip.«

Georg Simmel, *Fashion*, 1904

Geschlecht ist ein unverzichtbarer Aspekt für das Verständnis von Kleidung, Aussehen und Mode. Mehr noch, es ist der Mode eingeschrieben. Sowohl die Mode der Zukunft, die auf Laufstegen präsentiert und in Geschäften und Massenmedien angepriesen wird, als auch die Mode der Vergangenheit, die in Universitäten erforscht und sorgsam in Museen aufbewahrt wird, werden zuallererst anhand des Geschlechts klassifiziert. Mehr als nur ein Attribut, stellt Geschlecht das wesentliche kulturelle Merkmal für die Erforschung und Erschaffung von Mode dar, etwa bei Trachten, Uniformen, Kostümen, Verkleidungen oder der Bekleidung junger urbaner Subkul-

turen. Das Geschlecht dient auch als Mittel zur Bestimmung von Personen, etwa in künstlerischen Abbildungen oder in figurativen oder allegorischen Skulpturen, wie denen von Fabian Vogler, die wir später betrachten werden.

Doch obgleich die Unterscheidung zwischen den Geschlechtern traditionell stets binär gewesen ist, beginnt die postmoderne Gesellschaft darüber hinauszuwachsen. Wie Paoletti (2010) betont, ist das biologische Geschlecht ebenso wenig binär, wie dies auf die Kategorie Gender zutrifft. Seiner Ansicht nach haben Modefachleute – besonders durch Modenschauen, aber auch durch andere Formen der Kommunikation – direkt oder indirekt den Gender-Studies zugearbeitet, indem sie dieses Thema einem allgemeineren Publikum nähergebracht haben.

Außerdem beschreibt Paoletti, wie Kleidung vor dem modernen Gender-Konzept von verschiedenen Disziplinen wie der Psychologie, der Anthropologie, der Soziologie und der Kunstgeschichte anhand von geschlechtsspezifischen Unterschieden betrachtet wurde. Diese Unterschiede wurden dann mit verschiedenen kulturellen Rollen von Männern und Frauen assoziiert, wobei gleichzeitig Kritik an den Geschlechterrollen geübt wurde. Viele Aufsätze zu Mode, Geschlecht und Bekleidung strukturieren ihre Forschung explizit in nach Geschlechtern getrennten Kapiteln, und in praktisch allen Studien zu Bekleidung und Mode ist das Thema Geschlecht eine Grundkonstante.

Ann Oackley argumentiert in »Sex, Gender and Society« (1976), zitiert in Entwistle (2000), dass »Mann oder Frau zu sein, Junge oder Mädchen, ebenso sehr von Bekleidung, Gesten, Beschäftigung und dem sozialen Umfeld abhängt wie vom Besitz spezifischer Genitalien« (Oackley 1976). Den Anthropologinnen Barnes und Eicher (1993) zufolge ist Kommunikation die wichtigste Funktion von Kleidung, während die Modifizierung oder Veränderung körperlicher Prozesse an zweiter Stelle steht. Doch das allerwichtigste ist die Unterscheidung nach Geschlecht. Die Forscherinnen zeigen dies anhand der Klassifizierung unterschiedlicher Kleidungsstücke gemäß soziokulturellen Kriterien. Für sie umfasst Kleidung gleichermaßen körperliche Modifikationen, wie dem Körper hinzugefügte Elemente. Dies entspricht der Kombination aus Veränderungen und/oder Accessoires, die von Personen genutzt werden, um mit anderen Menschen zu kommunizieren.

Barner und Eicher sind der Meinung, dass wir mit jeweils unterschiedlichen Modifikationen und körperlichen Accessoires die eigene Persönlichkeit zum Ausdruck bringen und damit auch die bedeutsame geschlechtliche Unterscheidung kommunizieren. Selbst bei Kleidungsstücken und Verzierungen/Accessoires, Ornamenten die von verschiedenen Geschlechtern gleichermaßen verwendet werden, lassen sich subtile Details entdecken, die das Geschlecht markieren.

Und es sind genau jene kleinen Details, die uns bereits vor der verbalen Kommunikation über die Identität unseres Gegenübers informieren, besonders über jene, die unser Gegenüber uns vermitteln möchte. Auf die Erziehung bezogen lässt sich feststellen, dass das Sprechen über geschlechtsspezifische Kleiderordnungen eine starke Motivation dabei darstellt, die Rechte und Pflichten weiterzugeben, die mit dem Tragen einer bestimmten Kleidung und der entsprechenden Erscheinungsform einhergehen.

Spruch: Wir sorgen damit für eine Internalisierung von Geschlechterrollen, die mit einem komplexen System sozialer Erwartungen an unser Handeln einhergehen.

MODE UND DIE UNBESTIMMTHEIT DES ERSCHEINUNGSBILDES

Das Erscheinungsbild des bekleideten Körpers ist nicht immer gleich, es befindet sich aufgrund des Wandels der Mode ebenfalls in ständiger Veränderung. Mode wiederum stellt ein soziales Instrument dar, das gleichzeitig Differenzierung und Kohäsion ermöglicht, ebenso wie die Inklusion in eine Gruppe, deren Mitglieder durch Imitation agieren. Es handelt sich um eine gemeinsame Lebenseinstellung, die anhand der Kleidung sichtbar wird. Die Form, in der sich das Einwirken von Mode auf verschiedene Objekte zeigt, verändert sich stets, die Bedeutung von Mode als Indikator des sozialen Wandels ist jedoch eine Konstante.

Soziale Umbrüche gingen in der Geschichte stets mit einem radikalen Wandel der Mode einher. Frauen kleiden sich plötzlich schlichter und übernehmen zuweilen Kleidung, die aufgrund ihres bequemen Sitzes den Männern zugeschrieben ist. Männer wiederum nähern sich der Pracht der als weiblich gesehenen Kleidung an. Dieses Phänomen lässt sich anhand von vier klar umrissenen historischen Phasen belegen: der Französischen Revolution zum Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, dem Zeitraum zwischen den 1910er und 1920er Jahren, den Jahren 1960–1970 sowie dem Zeitraum zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

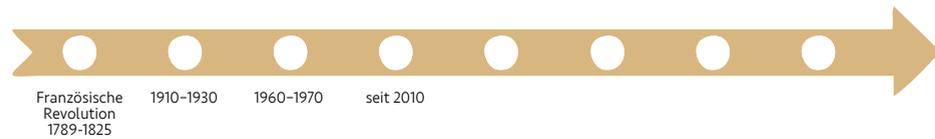


Abb. 2 Die vier Phasen sozialer Umbrüche und des Wandels in der Mode

Im Folgenden sollen diese zentralen Momente der jüngeren Geschichte analysiert werden, die hinsichtlich der Perspektive auf Geschlecht wichtige Wendepunkte in der Entwicklung der Mode darstellen. Ungeachtet anderer, eher konservativer Etappen der Modegeschichte lassen sich diese Phasen als Spiegelbild gesellschaftlicher Umbrüche betrachten. Bei den Akteuren dieser Wandlungsphasen ist ein Spiel mit androgynen Erscheinungsbildern erkennbar, die sich von der konstruierten Darstellung unterscheiden, die den Geschlechtern jeweils zugewiesen wird. Darüber hinaus sind diese Kräfte ein entscheidender Antrieb für Modernität bzw. die heutige Post-Modernität.

Die erste Phase entspricht dem Zeitraum von der Französischen Revolution bis etwa 1820. Nach zwei Jahrhunderten, in denen das Korsett den Frauen eine bestimmte feminine Figur vorschrieb, führt die Machtübernahme des Bürgertums zu einem radikalen Wandel in der Mode. Inspiriert von griechischen und römischen Statuen, die Frauen wie Männer in einer geradlinigen Silhouette mit drapierten Gewändern zeigen, tragen Frauen Tuniken und Hemdkleider, während die Männer vom Knie abwärts statt Strumpfhosen nun lange, eng anliegende Hosen tragen, die in hohen Stiefeln stecken.

Anschließend, etwa um 1830, taucht der *Dandy* auf: ein sehr um sein Erscheinungsbild besorgter Mann, dessen Bekleidung äußerst gepflegt und an seinen Körper angepasst ist, mit faltenfreien Hosen, die wie eine zweite Haut wirken, ohne schrille Farben und mit einer tadellos auf Taille geschnittenen Jacke und Schulter- und Wadenpolstern. George Bryan Beau Brummel (1778–1840) hat nach Ansicht von Christophe Breward (2003) den Lebensstil des Dandys durch seine Inspiration, Subversivität und Kritik an städtischen Lebensformen und traditioneller Männerbekleidung beinahe 200 Jahre lang entscheidend geprägt. Der Nachklang seines Einflusses auf die Ästhetik maskulinen Auftretens und maskuliner Erscheinungsbilder ist bis heute spürbar.

Schriftsteller jener Zeit beschreiben derartige Persönlichkeiten. So etwa Charles Dickens, der in seinem Roman »Bleak House« die Bedeutung der Männer am Hofe von König George IV von England (1762–1830) überzeichnet:

»Etwa Dandytum? Es ist kein König Georg IV. mehr da – wie schade –, um in der Dandymode den Ton anzugeben. Die steifgestärkten weißen Halsbinden, die Röcke mit kurzen Taillen, die falschen Waden, die Schnürleiber sind verschwunden. Es gibt keine Karikaturen solch weiblicher Exquisiten mehr, die in der Opernloge im Übermaß von Entzücken in Ohnmacht fallen und von anderen zeremoniösen Geschöpfen mittels langhalsiger Riechfläschchen wieder zum Leben erweckt werden, kein Beau ist mehr da, der vier Männer braucht, die ihn in seine Buckskins schütteln, der zu allen Hinrichtungen hingeht, aber von Selbstvorwürfen gepeinigt wird, wenn er einmal eine ganze Erbse gegessen hat.« (2017 [1852])

Wenn wir an die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückdenken, sehen wir Frauen vor uns, die beim Reiten – einer den Männern zugeschriebenen Aktivität – seitlich auf dem Pferd sitzen. Die Frauen tragen maskuline Jacken und Röcke, aber noch keine Hosen. Es sind jedoch Fotografien erhalten, auf denen Mädchen zu sehen sind, die Hose und Rock übereinander tragen, und Abbildungen von Frauen, die Unterwäsche mit zwei an der Hüfte zusammengeschnürten Hosenbeinen zeigen, sogenannten *Pantaloons*. Im Jahr 1851 bringt Amelia Bloomer die sogenannte Reformkleidung nach Europa, die aus einem langen Mieder, einem auf Knielänge verkürzten Rock und einer darunter getragenen, knöchellangen Pluderhose bestand. Dieser Kleidungsstil, der seiner Zeit weit voraus war, ruft heftige gesellschaftliche Kritik hervor und wird nur von wenigen Frauenrechtlerinnen getragen.

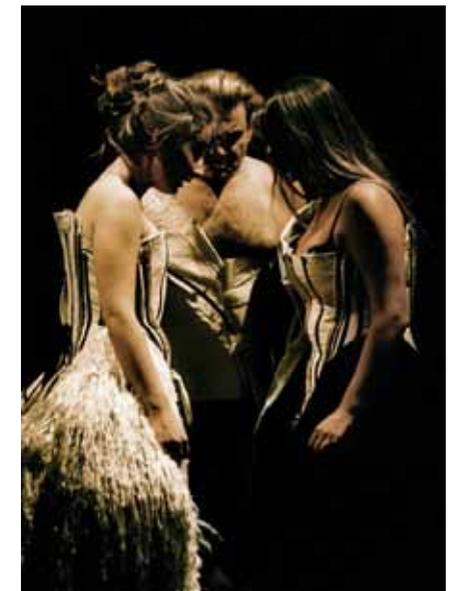


Abb. 3 Marielena Roqué. Kostüm für das Werk *EL COMPOSITOR, LA CANTANTE, EL COCINERO Y LA PECADORA* VON CARLES SANTOS, basierend auf den Opern von Gioachino Rossini, 2003. Darin tragen Männer und Frauen Korsetts.

Ende des 19. Jahrhunderts wird diese Mode – angelehnt an ihren früheren Namen – in Form der sogenannten *Bloomers* erneut aufgegriffen, Pluderhosen, die von Frauen zum Radfahren genutzt werden. Auch die *Bloomers* werden zur Zielscheibe der Kritik, halten sich jedoch länger und werden kombiniert mit Männerhüten und dunklen Anzügen aus festen Wollstoffen getragen. Ab Ende des 19. Jahrhunderts und insbesondere während des Ersten Weltkrieges beginnen viele Frauen, einfarbige Anzüge aus Jacke, Weste und langer Hose zu tragen, insbesondere bei der Arbeit.

In den 1910er Jahren kommt es zu einem gesellschaftlichen Wandel, der besonders für Frauen tiefgreifende Veränderungen des Lebens- und Kleidungsstils mit sich bringt. In der Mode kommen hier verschiedenste soziale und politische Einflüsse zum Tragen, aber auch Impulse aus der Welt der Musik, des Theaters und Balletts fließen ein.

Wie Mendes und De la Haye (1999) ausführen, beginnen Frauen im Jahr 1915, inmitten des Ersten Weltkrieges, sich in grobe, in Körperbindung gewebte Wollstoffe zu kleiden, sie tragen Hemdkleider mit großen, flachen Taschen und Applikationen im Stile von militärischen Dienstgradabzeichen. Wie die Männer tragen sie Trenchcoats mit Kapuze und einem kurzen Gurt am Rücken, der die Jacke strafft, im Stile der damaligen Uniformen. Statt Männer zu imitieren, tragen Frauen Männerkleidung. Bequem und einfach zu tragen für die Frauen jenes Jahrzehnts sind Pullover und zweiteilige Strickkleider. Außerdem tragen sie Hosen: kurze Shorts für die Feldarbeit, Overalls, sehr breite oder eng am Knöchel anliegende Hosen, sowie grobe Lederjacken mit Gürtel und flache Schuhe.

In den 1910er Jahren revolutionieren die drei Schlüsselfiguren Mariano Fortuny, Paul Poiret und Gabrielle Chanel die Art, sich zu kleiden. Fortuny und Poiret nutzen Anleihen aus der griechisch-römischen und orientalischen Kultur und wandeln so die zuvor eng anliegende und unangenehm zu tragende Frauenkleidung in weite und bequeme Gewänder. Die im Zentrum der Modewelt agierende Chanel trägt mit Innovationen und Anleihen aus der Männermode dazu bei, dass schlichte und bequeme Frauenkleidung von guter Qualität entstehen kann. 1913 adaptiert Chanel den Jerseystoff von Männerunterhemden für die Herstellung schlichter Frauenkleider in Blau oder Grau.

Inspiration für ihre neue Frauenbekleidung sind Chanel dabei verschiedenste Kleidungsstücke für Männer: hochkragige Matrosenhemden, der Flanellstoff von Arbeiterhosen, englische Schuluniformen sowie Sportbekleidung. Zu jener Zeit steht Sport für die neue Moderne. Jean Patou entwirft im Jahr 1918 die ersten gestrickten zweiteiligen Badeanzüge. Auch Jeanne Lanvin und Lucien Lelong stellen in Paris Sportbekleidung her. Diese Obsession für Outdoor-Aktivitäten veränderte gleichzeitig, auch unter dem Einfluss des Prinzen von Wales, die Männermode jener Zeit.

Mit »La garçonne« veröffentlicht Victor Margueritte 1920 einen Roman, der entscheidend die *mode à la garçonne* bzw. die *Flapper*-Mode der 1920er beeinflusst. Der Roman handelt von einer jungen Frau, die ihrem Zuhause entflieht, um ein eigenständiges Leben zu führen. Ihre jugendliche Silhouette changiert uneindeutig zwischen

Mann und Frau hin und her. Die Protagonistin ist schlank, athletisch, lebensfroh und unbekümmert.

Die Flapperin mit flacher Brust zeigt Bein und trägt eine jugenhafte Kurzhaarfrisur. Ihre Kleider sind geradlinig geschnitten, mit tiefem Taillenansatz oder gar keiner Taille, wobei just dieses Element jahrhundertlang das wichtigste Symbol für Weiblichkeit überhaupt war. Die Unterwäsche hingegen ist paradoxerweise von großer Vielfalt geprägt. Sie reicht vom flachen Büstenhalter, oder einem die Brust zusammendrückenden Brustband aus Stoff, bis hin zum röhrenförmigen Hüftband.

Das Besondere der *mode à la garçonne* ist nicht, dass Frauen sich Männerbekleidung aneignen, sondern dass hier ein neuer, sich in Bewegung befindender Frauenkörper ohne Kurven gezeigt wird. Diese Mode wird ein enormer Erfolg. Sie erreicht alle Bevölkerungsschichten, da es relativ preisgünstig ist, gerade fallende Tuniken herzustellen, denn hierfür werden nur 2-3 Meter Stoff benötigt. Da keine komplexen Schnittmuster zu beachten sind, lässt sich ein solches Kleid leicht zu Hause oder in einer Fabrik herstellen. Damit erleben die Hemdkleider der Französischen Revolution, in diesem Fall mit zwei von den Schultern her abwärts fallenden Stoffstreifen, eine Renaissance.

Etwa zehn Jahre, bis 1932, hält dieser Modetrend an. Zurück bleibt jedoch eine grundlegende Umwälzung der Art und Weise, wie einige, nach Freiheit und Unabhängigkeit strebende Frauen sich kleiden und verhalten. Er hatte nicht nur einen starken Einfluss auf spätere Modetrends, sondern auch auf die Lebensart unabhängiger Frauen. Im Jahr 1923 gründet der US-amerikanische Schauspieler John Robert Powers die erste Model-Agentur für Frauen, die in Hollywood berühmt werden möchten. Im Folgejahr kreiert Chanel die Kostüme für das russische Ballett »Le Train Bleu«. Dabei lässt sie sich von der Sportbekleidung des Prinzen von Wales, mit ihren langen, einteiligen Unisex-Badeanzügen, sowie von der Tennisbekleidung von Suzanne Lenglen inspirieren.

Steht Ende des 19. Jahrhunderts das Modehaus Redfern mit seinen Sportkollektionen für Frauen für die erste Welle des Feminismus, so erlebt diese Bewegung in den 1920er Jahren, vor dem Hintergrund der Demokratisierung der Kleidung und der massiven Eingliederung von Frauen ins Arbeitsleben, ein erneutes Aufblühen.

In den 1920er Jahren unterscheiden sich die schlichten Kleider der High Society eher durch die Stoffqualität und die reichhaltige Verzierung mit Bordüren, Stickereien und Perlenbesatz denn durch Muster und Form von denen anderer Klassen. Die taillenlosen Tuniken (Englisch: *chemise dress*) können zu jeder Tageszeit getragen werden. Die wichtigsten Pariser Modeschöpfer dieses Stils sind Patou, Doucet, Lanvin, Paquin, Molyneux und Chanel. Letztere trägt zu einem modernen Frauenbild bei, indem sie Männer- und Frauenbekleidung, etwa Bekleidung aus dem Reitsport, Hosen, Strohhut oder Arbeitsbekleidung, miteinander kombiniert. Mit Jersey, Matrosenhemd, gestreifter Weste, Mütze, Hose oder Krawatte übernimmt sie Elemente der Männermode für Frauenkleidung und adaptiert sie auch für die Haut Couture.

In dieser Phase gilt ein androgynes Erscheinungsbild als chic. Die Begriffe androgyn und hermaphrodit werden dabei synonym verwendet, obgleich wir ‚androgyn‘ üblicherweise für eine Form des bekleideten Körpers verwenden und mit ‚Hermaphrodit‘ einen Mensch assoziieren, der sowohl über männliche als auch über weibliche Merkmale verfügt. Der Begriff ‚Hermaphrodit‘ taucht in Platons *Symposium* auf. Dort spricht er über eine Person, die in ihrem Körper sowohl das weibliche als auch das männliche Geschlecht vereint, oder alternativ zwei Mal das weibliche oder zwei Mal das männliche Geschlecht.

Enguix ist der Meinung, dass »es unzweifelhaft seine ‚Nichteinordenbarkeit‘ war, die dem Hermaphroditen über Epochen hinweg eine solche Aufmerksamkeit bescherte und derentwegen das Thema noch immer ein Tabu darstellt« (Enguix, 2012). In den sogenannten Goldenen Zwanzigern experimentieren die Modeschöpfer mit völlig neuen Bekleidungs-codes. Zuweilen handelt es sich dabei um einfache Elemente, die eigentlich dem anderen Geschlecht zugeschrieben werden. Zuweilen experimentieren sie mit einer Gesamterscheinung, bei der männliche und weibliche Kodierung miteinander vertauscht sind.

In den 1930ern schließlich tragen manche Männer extrem weit geschnittene Hosen, die sogenannten *Oxford Bags* (mit einem Umfang von 102 cm pro Hosenbein). In den 1960ern und 1970ern feiert eine Spielart dieser Hosen ein Revival. Von 1929 bis 1937 (ein Jahrhundert nach den Dandys) wird in England mit der Men's Dress Reform Party eine Partei gegründet, die sich gegen die klassische Männerbekleidung richtet.

Aufgrund von Materialmangel während des Zweiten Weltkrieges kommt es in den 1940er Jahren zu einer Rationierung von Stoffen und Bekleidung. Geradlinige Schnitte und Elemente von Militäruniformen kommen in Mode, mit großen Schulter-Applikationen wie Kordeln und Schulterklappen, angenähten Taschen und breiten Hosen für Frauen. Selbst die Hutmode orientiert sich am Militärstil. Ende der 1940er Jahre kehrt die Mode angesichts des durch den Krieg verursachten Bevölkerungsrückgangs zu einem betont weiblichen Stil zurück, besonders hinsichtlich ausladender Hüften, als Symbol der Fruchtbarkeit.

Frauen tragen in jenen Jahren beim Radfahren kurze Hosen und Blazer mit Schulterpolstern, die ihnen in Kombination mit der Betonung der Hüften ein kantiges Aussehen verleihen. Im Jahr 1947 führt Christian Dior den *New Look* ein, einen konservativen und geschichtsrelativistischen Stil, der das Bild der Frau als Verführerin und Mutter, die von ihrem Ehemann abhängig ist, wieder in den Fokus rückt.

In den 1950er Jahren beginnt dann die Rebellion der Jugend, die 1968 ihren Höhepunkt erreicht. Kurioserweise kehren Motive aus den 1910er und 1920er Jahren zurück: kurze Röcke, breite Hosen, Tuniken. Im Jahr 1958 ist die Subkultur der sogenannten *Mods* besessen von klassischen Schnittmustern und einem gepflegten und ordentlichen persönlichen Aussehen, das dem der aristokratischen Dandys ebenbürtig ist, obgleich die *Mods* einer gänzlich anderen sozialen Schicht entstammen.

Im Gegensatz zu den 1920er Jahren, als Frauen die Haare kurzgeschnitten wie kleine Jungen trugen, sind die Haare in den 1960 und 1970er Jahren bei Frauen wie

Männern lang. Ebenso wie die androgyn Mode lässt der damals (in der Mode bis 1975) vorherrschende Unisex-Stil auf den ersten Blick im Unklaren, welches Geschlecht eine bestimmte Person hat. In dieser Zeit übernehmen eher die Männer die Kleidungsformen der Frauen, wie Röcke oder lange, weite Gewänder. Es ist ein Verdienst des »Second Wave«-Feminismus, dass der Wunsch aufkommt, nicht nur Gleichheit im Erscheinungsbild, sondern auch eine rechtliche Gleichstellung der Geschlechter anzustreben.

Die egalitäre Mode ist Ausdruck der Rebellion der Jugend jener Zeit, die sich gegen die konservativen Vorstellungen ihrer Eltern stellt. Frauen, die lange und kurze Hosen tragen, sowie Männer mit Röcken rebellieren gegen den Status Quo. Bis Mitte der 1970er Jahre sind enganliegende Hemden mit schmaler Taille, die den femininen Stil nachahmen, charakteristisch für die Männermode jener Zeit. Ebenfalls beliebt sind Schlaghosen, Hemden mit Blumenmuster und kurze Jacken. Der »Babydoll«-Look der 1960er Jahre verschwindet völlig. Der Feminismus jener Zeit verteidigt hingegen die Vorstellungen einer autarken Lebensweise (Mendes und De La Haye, 1999).

Manche Jugendgruppen wie die Punks nutzen Militäraccessoires, um gegen die Gesellschaft zu rebellieren und einen geschlechtslosen Look mit kaputten Kleidungsstücken und unübersehbaren, hohen und spitz zulaufenden Frisuren, die ebenfalls Geschlechtsstereotype in Frage stellen. Uniformen bzw. am Stil von militärischer Kleidung angelehnte Mode unterstreicht das androgyn Erscheinungsbild von Frauen, die mit traditionellen Rollenbildern brechen wollen. Auch diese Mode ist Ausdruck eines Kampfes um die Gleichberechtigung der Geschlechter (Buxbaum 2007).

Ein Meister des *Liquid Gender* und des Spiels um Unbestimmtheit war zweifellos David Bowie; seine Auftritte waren von unglaublicher Aktualität. Vor allem in seiner Form sich zu kleiden und bei der Charakterisierung seiner Figuren spielte er mit einer Identität als Hermaphrodit. Bowies Auftritte waren chamäleonartig, im Wandel befindlich. Beständig erfand er sich neu, präsentierte seine Person in anderen Bildern. Inspiration fand er dabei in historischen Figuren wie Lord Byron, Oscar Wilde, Vaslav Nijinsky und Rudolph Valentino. Gemeinsam mit bedeutsamen Modeschöpfern arbeitete Bowie an Kreationen, die den Status Quo in Frage stellen.

Dabei wird dank eng anliegender Kleidungsstücke sowohl für Frauen als auch für Männer, durch hohe Stiefel, blumenbestückte Jacken, lange Haare und Schminke ebenso wie durch den Einsatz entsprechender Gesten und Körpersprache ein androgynes Erscheinungsbild hervorgerufen (Paglia, 2013). Zur selben Zeit stellen Musiker von Bands, wie Roxy Music, den Rolling Stones oder Einzelkünstler, wie Leigh Bowery oder Boy George, durch die Verwendung von Kostümen, Make-up oder Frisuren, die mit dem weiblichen Geschlecht assoziiert werden, gängige Konventionen für Männerbekleidung in Frage. Das Showbiz und die Welt der Londoner Nachtclubs erlangen so einen erheblichen Einfluss auf Mode und Gesellschaft.

In den 1980er Jahren betonen übergroße Kleidungsstücke mit der Intention, geometrische Formen zu schaffen, die weiblichen konnotierten Rundungen des Körpers: große Schulterpolster werden kombiniert mit sehr schmalen Taillen, um eine dreieckige Silhouette zu kreieren, hinzu kommen einhüllende Textilien wie Mäntel oder

Umhänge. In dieser Zeit wird die Vorstellung populär, dass Frauen Kostüm tragen müssen, um geschäftlich erfolgreich zu sein. Beschrieben wird das als eine Form des Empowerments: *Dress for Success*. Das damit projizierte Erscheinungsbild muss weiblich und männlich zugleich sein. Obgleich das Jackett einem Männeranzug ähnelt, ist es an der Taille enger und hat einen Frauenschnitt.

Kombiniert wird es mit einem kurzen, eng anliegenden Bleistiftrock und Absatzschuhen mit High Heels, die diese Kombination feminin und sexy wirken lassen und gleichzeitig eine kämpferische Weiblichkeit transportieren sollen. Einen völlig anderen Weg schlägt Jean Paul Gaultier ein. Er würfelt die den Geschlechtern zugeordnete Kleidung durcheinander und lässt damit die Grenzen zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen verschwimmen. Der Einzug der japanischen Mode nimmt ebenfalls Einfluss auf die Form der Kleidung. Es kommt zu einer gewissen Angleichung der Geschlechter durch die Verwendung nicht eng anliegender Kleidung mit geometrischen Formen wie dem Kimono. Beispielsweise ist Comme des Garçons eine japanische Modemarke, die eine Kritik an der mit Kleidern assoziierten Weiblichkeit ebenso wie am wandelhaften Charakter der Mode im Allgemeinen vornimmt (Breward, 2002).

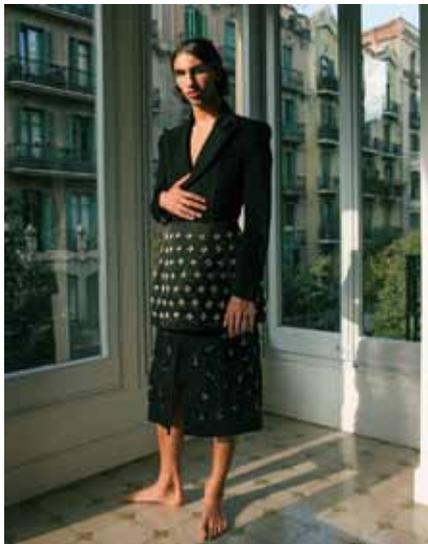


Abb. 4 Guillem Rodríguez. Ensemble LA NUIT Herbst/Winter-Saison 2015/2016, Barcelona. Dem Designer zufolge »sind die neuen männlichen Attitüden auf dem schmalen Grat zwischen Männer- und Frauenmode zu finden. Das neue Feld der Männlichkeit erforschen wir als etwas Weiches und Zartes«.

Wir wagen einen Sprung in der Zeit und erkennen, dass die Verwirrung bzw. die Unbestimmtheit der Geschlechter in den 2010er Jahren mit großer Macht zurückgekehrt ist. Verschiedene Gender-Identitäten genießen dank einer kraftvollen sozialen Bewegung, die sich für das Recht auf sexuelle Diversität einsetzt und das persönliche genderbezogene Erscheinungsbild flexibler gestalten will, eine viel größere gesellschaftliche Akzeptanz. Diese Entwicklung steht im Einklang mit der *Queer*-Theorie, einer dritten Welle des Feminismus. Eine *agender* Person wäre wörtlich eine Person ohne Gender, mit einer non-binären Identität oder gänzlich ohne Gender-Identität: männlich, weiblich, beides oder ein drittes Geschlecht.

Ab 2010 möchte die als *agender* definierte Mode ein identisches Erscheinungsbild für die Geschlechter kreieren – nicht nur hinsichtlich der Bekleidung, sondern auch bezüglich des Auftritts der Models auf den Laufstegen und unter den Jugendlichen auf der Straße. Deren subtile Ansätze führen uns schließlich zum *Liquid Gender*, der unbestimmten oder fluiden Geschlechtsidentität. Außergewöhnlich an diesem derart radikalen Wandel ist nicht nur die vorhandene gesellschaftliche Akzeptanz, sondern auch das Vorhandensein eines politischen Ansatzes zur Infragestellung von Stereotypen und Geschlechterrollen sowie des binären Ge-

schlechtermodells. *Agender*-Personen verzichten auf weibliche oder männliche Pronomen. Jenseits akademischer oder politischer Kreise ist die Ästhetik des *Agender* zu einem Modetrend geworden. Modeschöpfer greifen nun auf dasselbe Model zurück, um verschiedene Schnitte für Frauen und Männer und womöglich sogar für weitere Geschlechter zu zeigen.

Laut Luis Aras ist die Unisex-Mode zurückgekehrt, die in den 1960ern begann und sich mit dem allmählichen Einzug männlich gelesener Kleidungsstücke in die Frauenmode fortsetzte. In der Gegenrichtung gab es, sowohl in den Jahren des Pop als auch heute, eine ähnliche Übertragung von Elementen: Tuniken und Röcke für Männer, mit Spitze durchbrochene Hemden oder Hemden mit Blumenmustern. Die Unisex-Mode der 1960er Jahre und die *Agender*-Mode der 2010er sind zwei Seiten derselben Medaille (Arias, 2016). Doch während es bei der Unisex-Mode ein und dieselben Gewänder und Kleidungsstücke für Männer und Frauen gab, greift die *Agender*-Mode auf ganz unterschiedliche Merkmale und Muster zu, die sich an der Form des jeweiligen Körpers ausrichten.

DIE FLÜSSIGE MODE IN DEN MUSEEN

Bislang thematisierte dieser Aufsatz Mode und Gesellschaft. Doch *Liquid Gender* ist mittlerweile zur Realität geworden, weshalb sich künftig unser manischer Zwang zur Klassifizierung ändern muss. Das gilt auch für Institutionen und andere Systeme kultureller Repräsentanz, wo nun mit einigen Ausstellungsstücken anders umgegangen werden muss. Das auf Descartes und die Aufklärung zurückgehende Denken, wonach Personen und Ereignisse einer Klassifizierung bedürfen, passt nicht mehr zu den neuen Paradigmen unserer Zeit. Es müsste sich den sozialen Bewegungen wie dem Transfeminismus anpassen, der für eine Überwindung des überkommenen binären Geschlechtersystems kämpft.

Das nicht fassbare und flüchtige Phänomen Mode in einem institutionellen Rahmen präsentieren zu wollen, wie es in Museen der Fall ist, erscheint als enorm widersprüchlich und paradox. Ähnlich wie in den Studien zu Mode wurden Ausstellungsstücke auch im Museum üblicherweise binär geordnet, in männlich oder weiblich, als Männer- oder Frauenbekleidung. Es ist an der Zeit über eine neue Klassifizierung nachzudenken, mit der die Geschlechterzweiteilung überwunden wird. Denn heute stehen wir unbestimmten Körpern gegenüber, die unbestimmte Kleidung tragen – und dieses Phänomen greift derart um sich, dass es als Leitmotiv für die Mode des Jahres 2018 wahrscheinlich wird.

Wenn wir der Ansicht sind, dass Museen mehr sind als nur Warenlager für die Zukunft, sondern Orte des gesellschaftlichen und kulturellen Handelns, so muss sich die Darstellung von Mode im Museum verändern und den Wandel der Gesellschaft widerspiegeln. In seiner Untersuchung zur sozialen Rolle von Museen stellt Michael Ames (1993) fest, dass es deren Aufgabe sei, Menschen dabei zu unterstützen, neue soziale Realitäten zu verstehen. Museen sollten sich nicht länger als Autorität begreifen, sondern als eine Stimme unter vielen. Museen könnten gar zu einem Lautsprecher für

neue Identitäten werden, zu einer kritischen Stimme unter vielen. Museen sind daher kein Spiegel der Vergangenheit, sondern ein Instrument zum Verständnis künftiger Phänomene, die sich bereits in der Gegenwart beobachten lassen.

LIQUID GENDER – FORMEN UND BEKLEIDETE KÖRPER IM WERK VON FABIAN VOGLER

»Ich bin auf der Suche nach aktuellen Menschbildern.«
Fabian Vogler (2015)

Ein gutes Beispiel für eine konstruktive Auseinandersetzung mit der flüchtigen Gesellschaft, fluiden Geschlechtern und bekleideten Körpern stellt das Werk des Bildhauers Fabian Vogler dar. Der Künstler untersucht menschliche Formen und erforscht die geschlechtsbezogene Unbestimmtheit, ihre Kennzeichen und Ornamentierung. Er arbeitet mit verformten Körpern oder Gliedmaßen, um die Unschärfe jeglicher Grenzziehung zu illustrieren. Im Jahr 2016 beginnt Vogler als *Artist in Residence* bei Espronceda (Center for Art & Culture) in Barcelona mit der Erforschung von *Liquid Gender* und organisiert schließlich eine Ausstellung unter diesem Titel. Seine Skulpturen betonen abstrakte Formen und Volumina, die mit nichteinordenbaren sexuellen Attributen assoziiert werden können. Gleichzeitig unterzieht er die Geschichte von Kunst und Mode, insbesondere die Zeit der Renaissance und des Barock, einer Überprüfung.

Ausgangspunkt seiner Arbeit ist das Gemälde *Las meninas* [dt. etwa: Die Hoffräulein, Anm. d. Ü.] von Diego Velázquez, auf dem Persönlichkeiten des spanischen Hofes von 1656 dargestellt sind, darunter auch Mitglieder der Königsfamilie. Die abgebildeten Personen zeichnen sich durch große horizontale Fülle aus, sie tragen reich ornamentierte Kleider aus steifem Brokat, als wären sie gemalt, sowie voluminöse Frisuren in äußerst künstlichen Formen. Im Zentrum steht die Infantin Margarita Theresa, die Vogler zu seinen Skulpturen inspiriert.

Am Oberkörper trägt sie ein Wams mit ausladenden Schürzen. Die Ärmel weisen Schlitze auf, durch die der Hemdstoff zu sehen ist. Dieser steht in Wirklichkeit für die darunterliegende Haut bzw. für das, was sich unter dem Kleid befindet. Der überdimensionierte Rock, die sogenannte *vasquiña*, liegt auf dem *guardainfante* oder *tontillo* (Englisch: *hoops*, bzw. Französisch: *panier*), einem sehr großen Gestell aus Schilf oder Holz, das auf der Hüfte aufliegt und einen immensen Zwischenraum zwischen Beinen und Kleid erschafft, so als ob es sich um einen großen Korb handeln würde (Bernis, 2001).

Unter dem Wams komprimiert und versteift eine Art Korsett ihren Oberkörper. Im Alter von fünf Jahren trägt sie bereits dieselbe Bekleidung und präsentiert so dieselbe geometrische und rigide Figur wie die Erwachsenen. Tatsächlich sind speziell für Kinder entworfene Kleidungsstücke eine Erfindung des 19. Jahrhunderts – und die nach Geschlechtern getrennte Kindermode trägt ein noch jüngeres Datum.

Die *Meninas* von Vogler bilden eine Serie von acht großen, beunruhigend wirkenden Standskulpturen, die auf der Silhouette der Infantin Margarita beruhen. Ihre Erscheinungen sind geprägt von den Grundelementen der Bekleidung am spanischen

Hof des 17. Jahrhunderts. Es sind statische Wesen in der Form eines umgekehrten T, steif und geometrisch. An den unbestimmten, flüssigen Silhouetten dieser Figuren lassen sich Elemente der damaligen Bekleidung der Hofdamen erkennen, wie etwa die Korsage (MINIATUR MENINAS | 3 und 4) oder der breite *vasquiña*-Rock (MINIATUR MENINAS | 2).

Zwei Ballonformen am Oberteil der Meninas stellen stilisierte Ärmel, Brüste oder reduzierte Köpfe dar, mit einer außen getragenen Korsage. Der Unterteil hingegen ähnelt in seiner Form den überdimensionierten Röcken des 17. Jahrhunderts und bildet eine Ellipse (MENINA | 6, 7, 8). Ihre Wämser werden von einem Volant abgeschlossen, der wesentlich zum Eindruck von Horizontalität im unteren Bereich des bekleideten Körpers beiträgt. Im Kontrast dazu steht der reduzierte Kopf. Aufschlussreich ist die Betrachtung von acht Zeichnungen, die die Entwicklung von der Menina von Velázquez zur Menina von Vogler (2015) darstellen: Der menschliche Kopf verschwindet zusehends und wird zu einer kleinen Kugel, die sich schließlich verformt und zweiteilt. Die Arme hingegen erfahren eine Metamorphose zu einer Kugel, die sich schließlich mit dem Kopf vereint. Voglers Themen, so Schweizer (Vogler 2016), sind »[h]uman shapes, figures and genders/sexes«. Er erschafft Kreaturen, die in sexueller Hinsicht Hybriden oder Hermaphroditen sind – so auch die Skulpturen, die Vogler im Jahr 2016 unter dem Titel »Liquid Gender« bei Espronceda präsentierte.

Die jüngst geschaffene Serie der »Prince_sses« umfasst noch weit abstraktere Figuren, die sich aus einer Kombination von Mensch und Tier, Roboter und Maschine zusammensetzen. Manche Bestandteile der Plastiken verweisen auf die historische Damenbekleidung, wie plissierte Röcke oder etwa mittelalterliche Halskrausen, die ein Merkmal der spanischen Mode des 16. Jahrhunderts sind – hier nun in Bronze gegossen –, andere Teile verweisen auf mit Männlichkeit assoziierte Formen. Wieder andere hingegen bleiben unbestimmt. Voglers plissierte Röcke ahmen die Falze der weiß gehaltenen Halskrausen der Renaissance nach, die dem Hals beim Mann des 16. und bei der Frau des 16. und 17. Jahrhunderts enorme Fülle bescherten.

Das Fehlen von Gesichtern und sexuellen Attributen verleiht den Figuren von Vogler eine Unbestimmtheit, die sich nur als Ornamentierung, im Sinne der Erläuterung zu Beginn des Textes, verstehen lässt. Seine Skulpturen zeichnen sich durch einen starken Kontrast aus, changierend zwischen einem feinen Detailreichtum und der Brutalität und der Eindringlichkeit des Metalls. Auf ironische und surreale Weise führt uns



Abb. 4 Fabian Vogler **MENINA | 1**
2013-16. Bronze. 94,5 x 44,5 x 40 cm

die Gestaltung und Kleidungsweise der Figuren die Absenz von identitärer Definiert-heit vor, die für die flüchtige, sich im Fluss befindliche Gesellschaft so typisch ist.

ANSTELLE EINES SCHLUSSWORTS

Mit dieser Abhandlung sollten verschiedene neue Konzepte des 21. Jahrhunderts – wie etwa *Liquid Gender* – beleuchtet und in Beziehung zur Mode unterschiedlicher Zeitepochen gesetzt werden. Es lässt sich beobachten, dass während Zeiten sozialer Umbrüche und Veränderungen eine Unbestimmtheit in der Mode Einzug erhält, die das bisherige binäre Mann-Frau-Modell bzw. die Binarität männlich/weiblich in Frage stellt – das bislang entscheidende System zur Konstruktion von Geschlecht im Laufe der Geschichte. Gerade die revolutionären Phasen, die der intensivsten Suche nach gesellschaftlicher Freiheit, bringen auch jene Mode hervor, bei der die Geschlechterrollen verschwimmen und undefinierbar werden. Aktuell spiegelt sich das androgyne Erscheinungsbild in Form der *Agender*-Mode als gesellschaftliche Strömung wider.

Diese Betrachtungen führen uns schließlich zum Werk von Fabian Vogler, der, wie bereits andere Künstler, Soziologen oder Philosophen vor ihm, als Bildhauer das sich wandelnde Paradigma der heutigen Gesellschaft kritisch kommentiert. Dieser Wandel transformiert unsere Art zu leben, wie wir zueinander in Beziehung treten und wie wir unsere eigene Identität reflektieren. Das Definieren oder Nicht-Definieren erhält in diesem Prozess eine zentrale Rolle im Gefüge der postmodernen bzw. flüssigen Gesellschaft.

BIBLIOGRAFIE

Ames, Michael M. (1993), *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, UCL Press, Vancouver.

Arias, Luis (März 2016), *Cambio constante*, El País.

Barnes, Ruth, Eicher, Joanne B. (1993), *Dress and Gender*, Berg, Oxford.

Bastardes, Teresa, Ventosa, Silvia (2017), *Dressing the Body, Silhouettes and Fashion 1550-2015*, Design Museum of Barcelona, Barcelona.

Baudelaire, Charles, «El dandi» en *El pintor de la vida moderna* (1863), in: Solana, Guillermo (Hg) (1999), *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid.

Bauman, Zygmunt (2011), *Culture in a Liquid Modern World*, Polity Press, Cambridge.

Buxbaum, Gerda (2011), *Icons of Fashion; the 20th Century*, Prestel Pub., Munich, New York.

Benjamin, Walter (1991 [1927]), *Das Passagen-Werk*, GS Band VI, Frankfurt am Main, S. 131.

Bernis, Carmen (2001), *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Ediciones el Viso, Madrid.

Bourdieu, Pierre (2015), *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, Routledge, New York and London.

Beward, Christopher (2002), *Fashion*, Oxford University Press, Oxford.

Beward, Christopher (2003), *21st Century Dandy*, catalogue, British Council, London.

Camille Paglia (2013), *Theatre of Gender: David Bowie at the Climax of the Sexual Revolution*, in: Broackes, Victoria, Marsh, Geoffrey (2013), *David Bowie is*, Victoria and Albert Museum, London.

Enguix, Begoña (2012), *Cultivating Bodies, Modelling Masculinities*, in: Josep Martí (Hg.), *The Social Presentation of the Body in the Globalization and Multicultural Context*, in: *Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares*, Bd. LXVII, Nr. 1, S. 147–180.

Dickens, Charles (2017 [1852]), *Bleakhouse*, BookRix.

Entwistle, Joanne (2000), *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Social Theory*, Polity, Cambridge.

Entwistle, Joanne und Wilson, Elizabeth (2001), *Body Dressing*, Berg, Oxford.

Eugenides, Jeffrey (2003), *Middlesex*, rowohlt, S. 608.

Fabian Vogler (2015), *Vollkommene Unvollkommenheit. Perfect Imperfection. 2011-2015*, Plastiken und Reliefs. *Sculptures and Reliefs*, Pictus Verlag, Husum.

Fukai, Akiko (Hg) (1999), *Visions of the Body. Fashion or Invisible Corset*, The National Museum of Modern Art, The Kyoto Costume Institute, Kyoto.

Kawamura, Yuniya (2005), *Fashion-ology. An introduction to Fashion Studies*, Berg, Oxford.

Koda, Harold (2001), *Extreme Beauty, The Body Transformed*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Mendes, Valerie, De la Haye, Amy (1999), *20th Century Fashion*, Thames & Hudson Ltd., London.

Paleotti, Jo B. (2010), *Fashion, Dress and Gender*, *The Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, Berg, Oxford.

Rudolfsky, Bernard (1971), *The Unfashionable Human Body*, Anchor Press/Doubleday, New York.

Simmel, Georg (1908), *Psychologie des Schmuckes*, in: *Der Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur*, 2. Jg., Nr. 15 vom 10. April 1908, Berlin, S. 454–459.

Simmel, Georg (1995 [1904]), *Gesamtausgabe*, Band 10: *Die Philosophie der Mode*, Suhrkamp.

Schweizer, Katinka (2016), *Form, Figure, Ambiguity in Tomeo, Caterina* (Kur.) *Liquid gender. Fabian Vogler*, catalogue of the exhibition in Barcelona Espronceda Center for Art & Culture.

Soley-Beltran, Patricia (2015), *¡Divinas! Modelos, poder y mentiras*, Anagrama, Barcelona.

Steele, Valerie (2000), *The Corset*, Yale University Press, New Haven & London.

Veblen, Thorstein (1981 [1899]), *Theorie der feinen Leute*, dtv bibliothek.

WEBLINK

<http://www.guillemrodriguez.net>

ABBILDUNGEN

ad Abb. 1: MTIB 3.788/12, Schenkung von Maria Espeus an das Museu del Disseny de Barcelona. © Maria Espeus. Zur Verfügung gestellt von Maria Espeus.

ad Abb. 2: Roqué/CCS. © MER /CCCP (CCS 2002). Foto © Josep Aznar. Zur Verfügung gestellt von Marielena Roqué.

ad Abb. 3: © Stephen Maycock. Styling: Juan Camilo Rodríguez. Model: Matteo Cortellaro von Uno Models. Bild zur Verfügung gestellt von Guillem Rodríguez.

DANK AN

María José Balcells, Teresa Bastardes, Adrià Rieradevall, Joan Rieradevall, Judith Saldaña, Fabian Vogler und Pilar Vélez für das gründliche Gegenlesen dieses Textes.



PRINCE_SS | 01 2017. BRONZE. 16,5 x 8 x 7 cm



PRINCE_SS | 02 2017. BRONZE. 15,5 x 7 x 7,5 cm



PRINCE_SS | 03 2017. BRONZE. 17 x 8,5 x 7,5 cm



PRINCE_SS | 04 2017. BRONZE. 17 x 7,5 x 6 cm



PRINCE_SS | 05 2017. BRONZE. 16,5 x 8 x 7 cm



PRINCE_SS | 12 2017. BRONZE. 14 x 9 x 9 cm



PRINCE_SS | 07 2017. BRONZE. 13 x 6,5 x 6,5 cm



PRINCE_SS | 08 2017. BRONZE 20,5 x 10,5 x 10,5 cm



PRINCE_SS | 10 2017. BRONZE. 21,5 x 7 x 4,5 cm



PRINCE_SS | 06 2017. BRONZE. 21,5 x 7 x 4,5 cm



PRINCE_SS | 13 2017. BRONZE. 19 x 8,5 x 7,5 cm



PRINCE_SS | 16 2017. BRONZE. 9,5 x 7 x 7 cm



PRINCE_SS | 14 2017. BRONZE. 21,5 x 9 x 9 cm



PRINCE_SS | 15 2017. BRONZE. 17 x 10 x 9 cm