

# VON DER GESTE ZUM RITUAL IN DER MODE

>> von Ingrid Loschek >

## *Das Unsichtbare sichtbar machen*

Eine Geste ist eine zeichenhafte Bewegung eines lebenden Organismus, die eine Anschlusskommunikation oder -handlung auslöst, ähnlich wie bei der Sprache. (Angeborene, universale Reflexe wie Weinen und Lachen zählen nicht als Geste.) Menschliche Gesten sind kulturell beziehungsweise gesellschaftlich codiert. Von Anorganischem geht keine Geste aus, es kann eine solche lediglich symbolisieren, das heißt, sie enthält die Information einer Geste. Sie ist sozusagen eine uneigentliche Geste. Die vom Denken zum Körper geleitete Geste wird dann erweitert, übertragen oder ausgelagert auf Anorganisches, Abgestorbenes oder Künstliches. Das durch Erfahrung und Emotionen geformte Wissen wählt unter anderem das Schmückende, kreiert Textiles und formt Kleidung. Die Kleidung ihrerseits formt den Körper und zwingt ihm eine Haltung auf, unabhängig davon, ob Kleidung den Körper einengt oder überformt. Die Körperhaltung sowie die Art und Weise des Bewegens kann wie eine Geste codiert sein. Schuhe mit extrem hohen Absätzen zwingen die Trägerin zum Ausgleich der Balance zu einem Hohlkreuz, wodurch es zur Betonung von Gesäß und Busen kommt, was als sexuelle Geste verstanden wird. Als Rückschluss der sexuellen Geste gelten High Heels als erotisch. Die Wechselwirkungen von Kleidung – Körper – Geist waren in der adeligen Mode seit dem späten Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert perfektioniert und veräußerlicht worden, denkt man an die engen Strumpfhosen mit Schamkapsel des Mannes im 15. Jahrhundert oder an das Korsett der Frau im 18. Jahrhundert. Eine ‚echte‘ Geste (im Sinne einer ausführenden Handlung) kommt dagegen einem Schreibstift oder dem Fächer zu, der als Verlängerung der Hand deren Gesten verdeutlicht oder intensiviert. Aus diesem Grund konnte es im 17. und 18. Jahrhundert zu einer codierten Fächersprache kommen, die den Fächer als ein seit der Antike vorhandenes, soziales Zeichen erweiterte. Je nachdem, ob die Dame mit dem Fächer das ganze Gesicht verbarg, nur ein Auge verdeckte, wenn sie mit ihm den Busen berührte oder ihn abrupt zusammenklappte, hatte jede Handlung eine eigene Aussage.<sup>1</sup> Jede Gestik, die auf eine Kleidung symbolisch übertragen ist, wurde gesellschaftlich verhandelt und bleibt so lange aktuell, bis eine neue Codierung verbindlich wird. Die Modegeschichte ist reich an Beispielen, von der Haar- und Bartgestaltung über die Art des Tragens einer Kopfbedeckung oder eines Gürtels bis zum Schnitt einer Hose.

Die Gestik der Mode ist ihr uneigentliches Sprechen, ist ihre Rhetorik. Sie tritt als eine nonverbale Information nicht ohne den Körper in Erscheinung beziehungsweise verweist auf diesen. Bei einer historischen Mode bleibt ihre Gestik durch individuelle Erinnerung oder durch das kulturelle Gedächtnis zum Teil erhalten, beziehungsweise es wird versucht, die Geste durch Fotos, Zeichnungen, Musik, Beleuchtung oder Ausstellungspuppen medial zu überliefern. Ohne diese performative Unterstützung bleibt die ausgestellte Mode leblos. Eine Jeans an und für sich (ohne Größenangabe) sagt wenig darüber aus, an welchem menschlichen Körper sie eng oder weit sitzt und damit erotisch oder unerotisch wirkt; ein Kleid auf einem Kleiderbügel lässt die Tiefe des Dekolletés nur aufgrund von Erfahrung erahnen. Die enge Jeans verweist auf den Körper und gewinnt nur im Zusammenhang mit diesem an – kulturell konnotierter – Erotik.

Auch die Kunst bedient sich der Gestik der Mode. Die russische Künstlergruppe AES+F machte den Verweis Kleidung – Körper in einem als Triptychon angelegten Video auf der Art Biennale in Venedig 2007 deutlich. Die Künstler inszenierten darin eine Menschenschlachtung in Slow Motion, martialisch überhöht und untermalt von der Musik Richard Wagners. Sie ästhetisiert Krieg und Folter, indem sie sich der Ästhetik des Malstils eines Michelangelo oder Leonardo da Vinci bedient. Körper und Kleidung zitieren sich gegenseitig: die muskulösen Jungenkörper und die Military-Cargopants, die fragilen Mädchengestalten und die weißen Feinrippunterhemden und Ranger-Shorts, die eine Gender-Symbolik weitgehend negieren. Die emotions- und teilnahmslose Darstellung erinnert an aktuelle Sportbekleidungs- oder Unterwäschewerbung. Es bleibt die Frage: Hat die Werbung die Kunst, oder die Kunst die Werbung eingeholt und beansprucht deren jeweilige Gestik?

<sup>1</sup> Ingrid Loschek: *Accessoires. Symbolik und Geschichte*. München 1993. S. 16.

Die deutsch-amerikanische Künstlerin Josephine Meckseper holt sich ihre ‚Hardware‘ aus der Mode und stellt Alltagsgegenstände in den Kontext des Museums, wie Marcel Duchamp 1917. Für ihre Ausstellung im Kunstmuseum Stuttgart 2007 nahm die Künstlerin aus einem Schuhgeschäft einen Ständer mit 63 rechten Freizeitschuhen in Beige. Sie macht damit sowohl den Freizeitschuh, als auch die Farbe Beige zur Geste für die Generation Sechzigplus.

### **Die Gestik der Macht und der Adoration**

Kleidung und Accessoires, als die Körpersprache erweiternde Objekte, verweisen nachhaltig auf die Geste der Macht.

Der Fehdehandschuh im Mittelalter symbolisiert die Macht der Herausforderung zum Kampf; der Staatsschirm im Kaiserreich China jene der Privilegien; der Kilt als schottische Nationaltracht die der nationalen Identität; die Nieten verzierten Lederblousons von Rockern, die hängenden Hosenträger der Skinheads oder die Baggy pants der Rapper symbolisieren die Macht der Unterdrückung anderer und des Überlegenseins. Nicht zuletzt schließt die Gestik der Macht jene der Erotik mit ein.



Die Gesten der höchsten Anerkennung sind jene der Adoration, das Falten der Hände oder das Emporstrecken der Arme, sowie jene der Ehrfurchtsbezeugung, wie das Neigen oder Verbergen des Hauptes.

In der Ausstellung „Valentino a Roma. 45 Years of Style“<sup>2</sup> 2007 im Museo dell’Ara pacis wurde die Adoration in Zusammenhang mit der Mode des gefeierten italienischen Couturiers Valentino gebracht. 66 goldene Puppen in mohnroten Valentino-Abendkleidern richteten ihre Arme zur Ara pacis, dem Friedensaltar, der im Jahr 9 v. Chr. dem Frieden unter Kaiser Augustus gewidmet wurde. Puppen in weißen Valentino-Roben dagegen bildeten den Chor. Die Figurinen in Valentino Haute Couture-Abendroben entsprachen den Vestalinnen antiker Darstellungen von Opferprozessionen und Huldigungen und legten so die Herkunft der Abendmode aus dem Kult nahe. Die Geste, ein Festmahl oder eine Operngala durch elegante Abendkleidung zu würdigen, ist bis heute erhalten geblieben. In Valentinos Ausstellung ‚umschritten‘ die Mannequins den kultischen Raum und verließen ihn wieder, nun in Schwarz gekleidet, so als hätten sie nach der Initiation das weiße Kleid der Unschuld abgelegt. Sie stiegen auf einer Treppe zum Licht / zum Himmel empor und prallten davon ab. Die Prozession zerfiel in Einzelmitglieder, deren Kleider in Spektralfarben gehalten waren; sie stürzten in die Tiefe und auferstanden in bunter Straßenkleidung. Die Symbolik der Farbe wurde zur Geste. Auch hier ist die Historie voll von Beispielen – von der Geste der christlichen Trauerfarbe Schwarz bis zum Weiß neuzzeitlicher Brautkleidung.

Darüber hinaus dienten Kleidung und Textilien in religiösen und profanen Zeremonien der Nobilitierung ihrer Trägerinnen und Träger, weshalb die alltägliche Handlung des Ankleidens oft Teil religiöser und profaner Riten ist. Den Ritus der erhabenen Einkleidung von Herrschenden griff das niederländische Designerduo Viktor & Rolf (Viktor Horsting und Rolf Snoeren) 1999 in ihrer Haute Couture-Kollektion „Diva“ auf. Während der Modenschau bekleideten sie ein Mannequin in einem kurzen Jutekleid mit acht weiteren Kleidern und Mänteln über einander. Dabei wurde sowohl das mit jeder Kleidungsschicht gewandelte Erscheinungsbild des Körper-Kleid-Volumens, als auch der in der alltäglichen Handlung des Bekleidens enthaltene, den Körper überformende beziehungsweise deformierende Prozess deutlich.



### Die Gestik der Identität

Kleidung und Mode sind durch ihre Äußerlichkeit prädestiniert als Zeichen für die Selbstvergewisserung des Menschen in einer Kultur beziehungsweise Religion. Allerdings sind die kulturellen Folgen der Enkulturation und des Ethnozentrismus versus Identität nicht unerheblich. Traditionen und Riten schränken ein, oder geben andererseits Halt und Sicherheit, sie stiften oder verneinen Identität. Wenn der in den 1960er und 1970er Jahren bekannte Sänger Cat Stevens zu Yusuf Islam wird, findet er nicht zu sich selbst, sondern verortet sich neu. Er (ge)braucht die Äußerlichkeiten eines Muslims, um sich selbst als Muslim zu vergewissern. (Cassius Clay alias Muhammed Ali dagegen bedient sich derlei Äußerlichkeiten als Gestik seiner Identität nicht.) Die Identität bleibt dort an Äußerlichkeiten gebunden, wo sie den Menschen gleichsam zum Adressaten in einer Gemeinschaft machen. So erklärt sich, dass die Zerstörung von am Leib getragener Kleidung als Angriff auf die Würde, die Intimität und die Persönlichkeit des Menschen gilt. Beispiele sind: das Ablegen der ‚privaten‘ Kleidung eines Häftlings oder die symbolische Kastration durch Abschneiden der Krawatte anlässlich der Weiberfastnacht. Einen Prozess der Entehrung

durch Zerstörung der Kleidung zelebrierte die Künstlerin Yoko Ono 1964 in Kyoto und 2001 in Paris in ihrer Performance „Cut Piece“. Yoko Ono saß in einer ruhigen, fast meditativen Stellung auf der Bühne, und das Publikum war aufgefordert, einzeln auf die Bühne zu gehen und der Künstlerin Stücke aus ihrer Kleidung herauszuschneiden. Nach Stunden war Ono fast vollkommen entkleidet. Jedes Stoffabschneiden machte die Geste der Entehrung deutlich und löste das Gefühl des Ausgeliefertseins aus.

Kleidung und Mode sind jedoch mehr dem Schein und der Maske als der Identität verpflichtet. Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek sieht nicht in der Anpassung als vielmehr im Anderssein die Möglichkeit, ihr ‚wahres Sein‘ zu verstecken beziehungsweise zu bewahren. Elfriede Jelinek stellt sich die Frage, ob sie so versessen auf Kleidung ist, die ihr gefällt, damit auch niemand anderer ihre „Spur“ findet. „Sonst könnte ich ja an-

<sup>2</sup> Valentino a Roma. 45 Years of Style. Museo dell’Ara Pacis Roma. Ausst.-Begleitbuch, Köln u.a.O. 2007.

ziehen, was alle anziehen, total normal, dann wäre ich ja auch in gewisser Weise ‚unsichtbar‘, aber dann bestünde die Gefahr, dass man dann auf mich schaut. (...) Ich ziehe mich ja nicht an, damit die Leute mich anstarren sollen, weil ich mir wieder so was Schönes („Außergewöhnliches“ eig. Erg.) gekauft habe, ich ziehe die Kleidung an, damit die Leute auf sie schauen, nicht auf mich.“<sup>3</sup> Durch ihre ungewöhnliche Frisur (eine hohe Stirntolle) will Jelinek erreichen, dass man sich mit der Frisur, aber nicht mit ihr beschäftigt. Die Frisur wird als erstarrte Identität gleichsam zur Maske. Jelinek will, dass man sich mit ihrem Schein, aber nicht mit ihrem Sein beschäftigt und akzeptiert, ja fördert dadurch bewusst das Klischee des Weiblichen beziehungsweise des Exzentrischen.<sup>4</sup> Die hohe Tolle der Haare wird zur Geste ihres Selbst, ganz im Sinne von Joseph Beuys: ‚Beuys ist nicht Beuys ohne seinen Hut‘.

### ***Die Gestik des Weiblichen***

Die Reduzierung des Weiblichen auf High Heels, BH-Top und Lip-Gloss mag als visuelle Medienidentität durchgehen. Die Gestik des Weiblichen ist differenzierter und wird kommunikativ immer wieder neu verhandelt.<sup>5</sup> Beispielsweise ist es vielsagend, welche Tasche eine Frau wählt und wie sie diese hält, oder ob sie eine Handtasche gänzlich verweigert. Die Trageweise einer Abendhandtasche löst heute zwiespältige Gesten zwischen androgyn sportlich und weiblich elegant aus, wenn zu einem schulterfreien Abendkleid ein zierliches Täschchen sportlich von der Schulter baumelt oder behutsam in der Hand gehalten wird. Eine elegante Bluse mit Schlingkragen, wie sie ältere Damen selten noch tragen, signalisiert Müßiggang durch einen hohen zeitlichen Aufwand der Pflege oder der Herstellung sowie durch die Konzentration auf den ordentlichen Sitz. Das T-Shirt als gängige Bekleidung berufstätiger Frauen dagegen dokumentiert geringe Zeitkapazität und eine größere Aufmerksamkeit auf Dinge jenseits der Bekleidung.

### ***Die Gestik des Radikalen***

In Zeiten von Umbrüchen, wie denen der Französischen Revolution, der 1920er oder 1960er Jahre, kam und kommt es verstärkt zu einem Infrage-Stellen von Ritualen. Die Gesten der Macht und des Etablierten wurden und werden an den gesellschaftlichen Peripherien, sei es vom Proletariat oder von jugendlichen Abweichlern, neu codiert. Kleidung und Mode spielten dabei eine bedeutsame Rolle. Bonnets rouges (Rote Mützen), Pantalons und Sabots (Holzschuhe) der Jakobiner machten den seidenen Justaucorps, die weißgepuderte Perücke und die weißen Strümpfe des adeligen Mannes verdächtig. Hose und kurze Haare für die Frau dienten in den 1920er Jahren als Geste der Emanzipation des weiblichen Geschlechts. Jeans, Turnschuhe und Parka der 68er wurden zur Geste der Befreiung von engstirnigem bourgeoisem Denken und stellten die Träger von Nadelstreifenanzug, weißem Hemd und Krawatte als Garant für Fortschritt, Moral, Recht und Wissen sowie deren Inhalte in Frage.

Abgesehen von politischen Umbrüchen wird die Geste des Radikalen, als Weg zu Neuem, besonders der Kunst und der Mode zugesprochen und zugestanden. Allerdings, das Neue, das Unbekannte und noch nie Dagewesene stellt die Akzeptanz mehr in Frage als nur eine Abweichung, denn das Neue verfügt noch nicht über eine Sprache, Geste oder Codierung. Modekreaturen wie Rei Kawakubo, Hussein Chalayan oder Viktor & Rolf erscheint gerade diese Tatsache als eine Herausforderung. Wenn Kleider Überformungen des Körpers aufweisen, die nicht im kulturellen Gedächtnis vorhanden sind, wie bei Rei Kawakubos Kollektion „Body Meets Dress“ 1997, stoßen sie auf Ablehnung. Wenn sich eine starre Kleidhülle durch eine Fernbedienung öffnet und Ausschnitte und Tüllrock freigibt, wie Hussein Chalayans Remote Control-Kleider in „Before Minus Now“ (F/S 2000), gilt ihre Akzeptanz nur im Bereich eines Museums. Wenn Viktor & Rolf unten und oben eines Abendkleides, rechts und links eines Hosenanzugs, Anfang und Ende ihrer Modenschau Frühjahr/Sommer 2006 vertauschen, amüsiert dies das Publikum höchstens, wird aber durch die extreme Andersartigkeit abgelehnt. Diesen radikalen Kollektionen oder Modellen wird der Gestus des vestimentären Gebrauchs verwehrt, weil die Kommunikation versagte. Die Kleidung als Form wird kommunikativ zum Konstrukt Mode, und damit zum Objekt der Alltagskultur oder zur Angewandten Kunst.

Eine der nachhaltigsten Gesten des Andersartigen in der Mode wird dem Dekonstruktivismus zugeschrieben. Eingeführt durch die japanischen Designer Rei Kawakubo und Yohji Yamamoto wurde der dekonstruktivistische Stil von der Antwerpener Schule mit Ann Demeulemeester und Martin Margiela erweitert. In der Kleidung bedeutet der Dekonstruktivismus, dass das Nichtsichtbare, die Konstruktion, als das

eigentlich Interessante und Wesentliche sichtbar gemacht wird. Ausgefranzte Nähte, offene Kanten, zipfelnde Säume, von außen eingesetzte Reißverschlüsse erzielen eine neue Ästhetik. Nicht zuletzt wird die Zusammensetzung der Teile obsolet, das Revers wird zum Ärmelbund, die Hose zur Jacke, der Strumpf zum Ärmel. Im häufigen Re-Designen von Second-Hand-Mode liegt weniger die Gestik der Konsumkritik als ein ästhetischer Anspruch im Sinne der *arte povera*. Der Dekonstruktivismus versteht sich als ein Modestil, der Vergänglichkeit und Gebrauchsspuren sichtbar macht, jenseits des Anspruchs ewiger Jugend und Schönheit; ein Modestil, der nicht den Schein von Erotik oder von Eleganz und Damenhaftigkeit im alteuropäischen Sinn vortäuscht. Seine Geste liegt in der Spannung des Unvollkommenen und Gebrauchten, die Emotionen weckt nach dem Motto, Perfektion ist langweilig.

### **Die Gestik des Vorübergehenden**

In der Mode wird die Geste des Umbruchs zyklisch zelebriert, als saisonale Erneuerung im Frühjahr und im Herbst. Was die Modedesigner an unerschöpflichen kreativen Ideen auf den Laufstegen der Metropole halbjährig zur Schau stellen, wird von Konfektion und globalen Anbietern stilistisch hinunter gebrochen, damit es eine breite Akzeptanz findet. Das Individuelle wird vereinheitlicht, so dass sich nur in der Komposition der einzelnen Teile der Geschmack des Trägers und der Trägerin ausdrücken kann.

Der Passage-Ritus des Warenangebots von der Besonderheit des Neuen zu Beginn der Saison bis zum Ausverkauf am Ende der Saison ist in den Geschäften, Kaufhäusern und Schaufenstern genau festgelegt.<sup>6</sup> Zu Beginn der Marktpräsenz wird die neue Ware singulär ausgestellt, stilisiert und glorifiziert. Nur wenige Monate später wird sie dem Ausverkauf preisgegeben, als Massenware in eine Ecke verbannt und auf Wühltischen erniedrigt in der Ununterscheidbarkeit zu anderen Produkten und in Vorbereitung auf ihren Tod. Dies bedeutet nicht notwendigerweise das Aus der Mode als solche, sondern nur, dass Verkaufsräume und Lager einer neuen Ware Platz machen müssen. Das Ende der Mode wird auf einer anderen, einer sozialen Ebene verhandelt und hat seine eigene Dynamik.

### **Das Ende von...**

„Das Ende von...“ wird regelmäßig sowohl der Kunst, der Geschichte, der Politik, als auch dem Geschmack und der Mode prophezeit. Prophezeiungen gelten „als die wirkmächtigste Denkfigur der Zukunft“ (...) sie haben „einen durchgängig apokalyptischen Ton (...)“.<sup>7</sup> Immer aber stellt das Ende den Anfang von Neuem dar und wirkt einem Erstarren entgegen. Die Geste des Neuen bedeutet ‚in‘ zu sein, will heißen, ‚in‘ der Realität, mehr noch, ‚real‘ zu sein. Ein Ende von immer wieder Neuem ist zum Glück nicht abzusehen ■

Dr. Ingrid Loschek

ist Professorin für Modegeschichte und Modetheorie in der Fakultät für Gestaltung.

<sup>3</sup> Elfriede Jelinek: Die Mode – keine Spur! In: Ingeborg Harms (Hg.): *Figurationen. Gender, Literatur, Kultur*. No 2. Köln 2000. S. 78.

<sup>4</sup> Siehe: Ingrid Loschek: *Wann ist Mode? Strukturen, Strategien und Innovationen*. Berlin 2007.

<sup>5</sup> Ebd. Kapitel Gender.

<sup>6</sup> Harald Gründl, *EOOS: The Death of Fashion. The Passage Rite of Fashion in the Show Window*. Wien, New York 2007.

<sup>7</sup> Konrad Paul Liessmann: *Zukunft kommt. Über säkularisierte Heilserwartungen und ihre Enttäuschung*. Wien – Granz 2007. S. 34.