

netzwerk mode textil

nmt Jahrbuch
2018

Inhalt

Gundula Wolter	4
Wie wir wurden, was wir sind 10 Jahre <i>netzwerk mode textil e.V.</i>	
Maria Raid	10
Das Ambraser Hofämterspiel Kleidung als Ausdruck von Stand und Stellung in der höfischen Gesellschaft des 15. Jahrhunderts	
Dorothea Nicolai	22
Ohne Nadeln keine Theater-Festspiele Die Nadelherstellung in Aachen am Beispiel der Nadelfabrik <i>Leo Lammertz</i>	
Angelika Wöß	32
Die Theaterkostüme Eduard Josef Wimmer- Wisgrills und ihre Bedeutung für die Mode	
Thekla Weissengruber	48
dypol deductions /// Linz/Austria <i>Astrid Hofstetter & Renate Schuler</i>	
Katharina Tietze	68
»Kleider machen Leute« Der Modepavillon auf der <i>Schweizerischen Landesausstellung 1939</i>	
Regina Lösel	80
Der Saum – Textile Bewegung am Rand der Bekleidung	
Dagmar Venohr	92
Nähen im Netz Strategien vestimentärer Selbstverfertigung zwischen kommerzieller Abstinenz und rasantem Konsum	
Rezensionen	104
Autorinnenbiografien	119



Abb. 1: Eingangswand zur Abteilung »Kleider machen Leute« mit Sgraffito von Maurice Barraud.

Katharina Tietze

»Kleider machen Leute« Der Modepavillon auf der *Schweizerischen Landesausstellung 1939*

Die vierte *Schweizerische Landesausstellung* – »Landi« genannt – fand vom 6. Mai bis 22. Oktober 1939 in Zürich statt. Auf der linken Seite des Zürichsees wurde der moderne Teil der Ausstellung präsentiert, während traditionelle Aspekte im sogenannten »Dörfli« am rechten Seeufer gezeigt wurden. Die Ausstellung setzte sich mit ihrem Bildungsanspruch von einer reinen Produktschau ab. Der Mode war ein eigenes Gebäude gewidmet. Die Besucher*innen betraten den Pavillon »Kleider machen Leute«¹ durch eine Tür in einer vierzehn Meter hohen Sgraffito-Fassade, dieses Werk von

Maurice Barraud (1889–1954) zeigte eine Allegorie der Textilkunst (Abb. 1). Was sie dann erlebten, war eine dramaturgisch durchkomponierte Welt, eine theatrale Inszenierung, die mit immer neuen Überraschungen aufwartete. Der Rundgang durch die aktuellen Erzeugnisse der Schweizer Mode- und Textilindustrie begann sehr sachlich in der über tausend Quadratmeter großen Maschinenhalle, in der unter anderem die Fertigung von Stoffen vorgeführt wurde. Dann wanderte man durch eine Folge von etwa dreißig Räumen, die unterschiedlichen Themen gewidmet waren, unter anderem Materialien wie Leinen, Stroh oder Kunstseide.

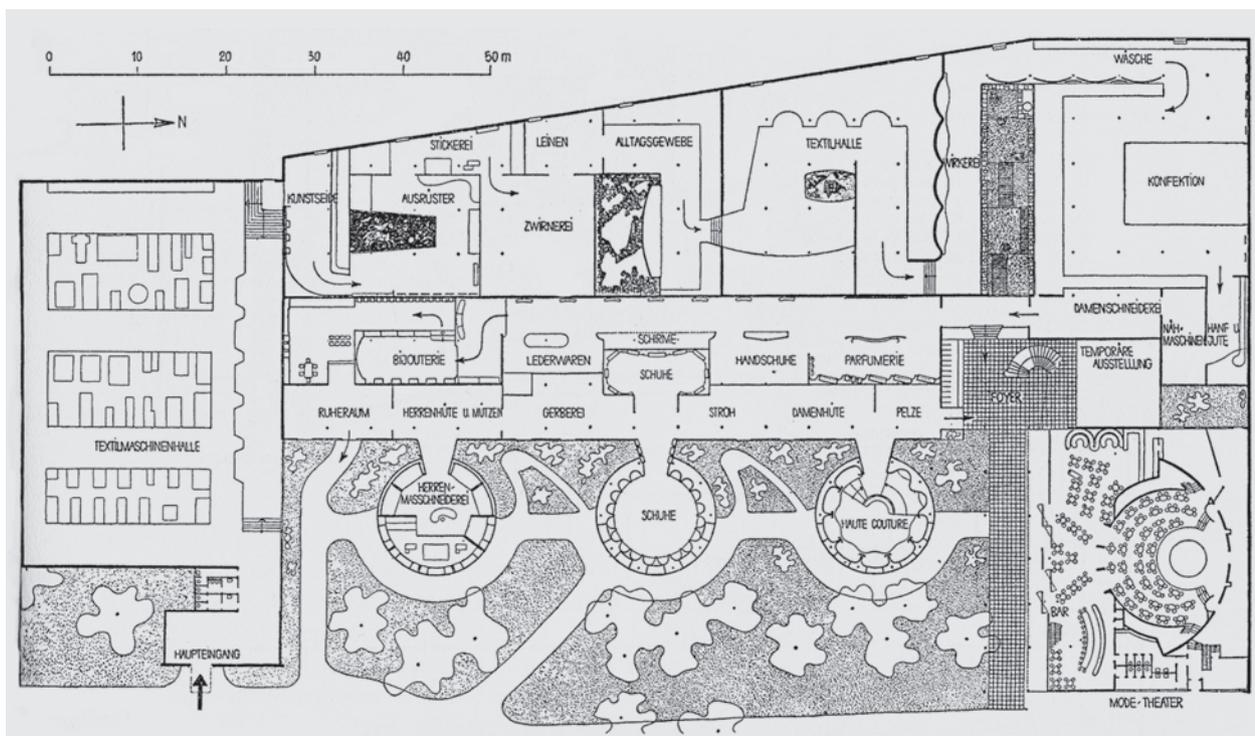


Abb. 2: Grundriss Modepavillon, Architekt: Karl Egender.



Aus der Textilhalle, die der Präsentation von Stoffen diente, gelangte das Publikum zum Saal der Konfektion und anschließend wurden Accessoires wie Schuhe und Schmuck vorgestellt (Abb. 2).

Bemerkenswert war die abwechslungsreiche Ausstellungsbauweise, an einzelnen Stellen mit spektakulären beweglichen Elementen, die immer wieder von bepflanzten Innenhöfen unterbrochen wurde. Zum architektonischen Ensemble, entworfen von Karl Egger (1897–1969) unter Mitarbeit von Bruno Giacometti (1907–2012), gehörten neben dem riegelförmigen Hauptgebäude auch drei Rundbauten mit zuckerhutförmigen Dächern und ein Modetheater. In letzterem wurden nachmittags und abends Modenschauen und Moderevuen aufgeführt. Im Theater fanden 280 Personen Platz, und eine Drehbühne war so platziert, dass niemand mehr als zehn Meter von der Bühne entfernt saß (Abb. 3). Die zwölf durch eine Jury ausgewählten und ausgebildeten Mannequins waren schon vor Eröffnung der ›Landi‹ ein dankbares Thema für die Presse. Die Abbildung zeigt sie auf einem Pressefoto mit dem Titel »Tag einer Dame« (Abb. 4). Dazu heißt es: »Alles, was die moderne Frau vom Morgen bis zum Abend braucht, um ›angezogen‹ zu sein, ist heute Gegenstand schweizerischen Modeschaffens.«²

Mode ausstellen

Es lohnt, den Pavillon näher zu betrachten, da das Ausstellen von Kleidern Kuratorinnen und Kuratoren damals wie heute vor ähnliche Herausforderungen stellt.³ Daher gehe ich im Folgenden auf Aspekte von Bewegung, performative Elemente, die Auswahl der Kleiderpuppen und das Zusammenspiel von Kunst und Design näher ein. Ein Problem besteht darin, dass Kleidung an den bewegten Körper gehört, in Ausstellungen aber stillgestellt gezeigt werden muss. Daraus ergibt sich die Frage, wie Bewegung Teil der Ausstellung werden kann, und inwieweit performative Elemente und damit die Möglichkeit, Kleidung am menschlichen Körper zu sehen, eingebunden werden können. Zudem müssen die richtigen Puppen für die Mode gefunden werden, ob

Abb. 3 (oben):
Das Modetheater.

Abb. 4 (unten):
Mannequins des Modetheaters in Produkten der Schweizer Textilindustrie, Schuhe: Bally.



Abb. 5: Die Textilhalle mit der Ausstellung Schweizerischer Seidenstoffe.

eher reduzierte Torsi oder Schaufensterpuppen mit individuellem und zeittypischen Ausdruck. Entscheidend ist die Frage, wie Mode im Raum platziert wird, und wie der Raum beschaffen sein muss, in dem Kleidung, Stoffe oder Accessoires gezeigt werden. Welcher Bezug kann zwischen Besucher*innen und Ausstellungsobjekten entstehen? Wie werden Kontexte inszeniert? Geht es um Mode im 20. Jahrhundert, handelt es sich schließlich nicht nur um ästhetisch ansprechendes Design, sondern auch um ein industrielles Massenprodukt. Eine wichtige Rolle können zudem auch künstlerische Beiträge spielen, weil sie unter anderem auf alternative Weise Bedeutungszusammenhänge offenlegen.

Neben diesen grundsätzlichen Aspekten sind aber auch die ästhetischen Erfindungen der Schweizer Verantwortlichen in ihrem konkreten historischen und geografischen Kontext inklusive der zeitgenössischen Rezeption von Interesse. Dabei spielt der spezifische Charakter der Landesausstellung als internationales Schaufenster nationalen Könnens, als Format zwischen Messe und Ausstellung, eine wichtige Rolle.

Abb. 6:

Mannequin in der Textilhalle mit einem Kleid aus St. Galler Lochstickerei in Gold auf Organdi.



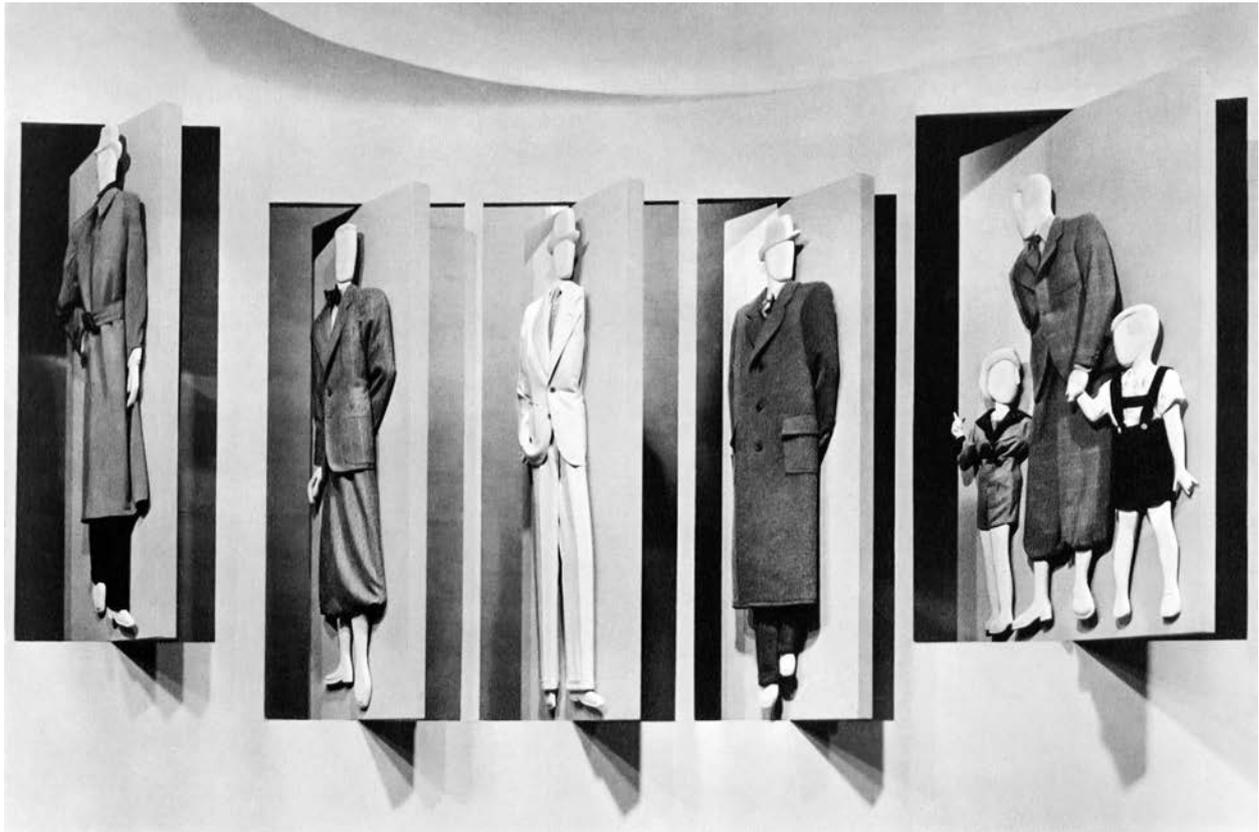


Abb. 7: Abteilung Konfektion mit Klapptafeln, auf deren Rückseite die Damenkonfektion montiert war.

Als Beispiele für die Praxis dieses Zeigens wähle ich mehrfach die Präsentationen von Schuhen der Marke *Bally*, da dieser Text seinen Ausgangspunkt in einem Forschungsprojekt über *Bally*-Schuhe hat.⁴

Mode und Bewegung

Im ganzen Pavillon gab es bewegte Elemente. In der Textilhalle, in der Schweizer Stoffe, insbesondere Seiden und St. Galler Spitzen, gezeigt wurden, glitten wie von Zauberhand gesteuert die lebensgroßen Puppen über eine vorgegebene Bahn, so dass sich die eleganten Kleider von allen Seiten bewundern ließen (Abb. 5 und 6): »Keine einzige starre Linie zeigt der Innenausbau dieses Raumes, alles ist sanfte Bewegtheit«.⁵ Eine Puppe hob sogar ihren Rocksaum und ermöglichte einen Blick auf den Unterrock. Entworfen hatte diese Installation Robert Piguet (1898–1953), ein Schweizer Modeschöpfer, der seit 1933 in Paris einen eigenen Salon führte.⁶ In der Halle der Konfektion war die Kleidung auf Klapptafeln montiert, in regelmässigen Abständen war entweder die Herren- oder die Damenkonfektion

sichtbar (Abb. 7). Und in der Hutabteilung erschienen die Kopfbedeckungen auf Ständern in einer Öffnung in der Wand, fuhren wie auf einem Laufband an den bequem in Sesseln platzierten Zuschauer*innen vorbei und verschwanden wieder (Abb. 8). Die Textilmaschinen im ersten Saal waren, wie bereits erwähnt, in Aktion zu erleben. Die Ausstellung wurde durch die Vorführung handwerklicher Techniken wie zum Beispiel dem Sticken belebt. Unter der Überschrift »Die Technik der Darstellung« heißt es in einer zeitgenössischen Rezension in der Zeitschrift *Das Werk*, dass die Bewegung »der Verstärkung der Sinnfälligkeit vieler Darstellungen dient«.⁷ Bemerkenswert ist die erfinderische Varianz.

Performatives

Das Modetheater begegnet der Frage nach der Bewegung auf einzigartige Weise. Es wurde wie der ganze Pavillon durch die Textilindustrie finanziert, die Idee stammt von Edgar Grieder (1891–1942), Inhaber des gleichnamigen Zürcher Modekaufhauses.

Die Schuhe des Schweizer Unternehmens *Bally* sollen hier als Beispiele für die ambitionierte Inszenierung dienen. Alle Darstellerinnen trugen *Bally*-Schuhe und führten sie damit in ihrer ursprünglichen Funktion vor, die Schuhe ergänzten als Accessoires einen Look. Sie tauchten auch als Requisiten – zum Beispiel ein Koffer voller Schuhe – auf und wurden so quasi selbst zu Protagonisten. Die Schuhe wurden in der Szenenfolge narrativ ins Zentrum gerückt, es wurden ganz unterschiedliche soziale Situationen angesprochen. Da singt der Schuhputzer davon, dass er auch noch im Traum tausend Schuhe zum Glänzen bringen und sogar im Himmel noch weiter putzen muss. Im Refrain zählt er die unterschiedlichen Formen auf, kleine und große, alte und neue, schiefgetretene und welche zum Tanzen, und schließt das eher traurige Lied von der nie endenden Arbeit mit der Feststellung: »Und ich putz' si alli, alli, Doch am liebschte die vom Bally.«⁸ In der zweiten Revue handelt die Schuh-Nummer von der Frage nach angemessenem Schuhwerk. Zwei elegant gekleidete Paare wollen in die Berge und werden zu ihrem Glück mit einem Chanson, vorgetragen von Zarli Carigiet (1907–1981), davon abgehalten, einen Gletscher ohne Bergschuhe zu betreten (Abb. 9).⁹ Über Fernsehwerbung, damals ein brandneues Format, werden die Schuhe in der dritten Revue mit Musik von Paul Burkhard (1911–1977) auch optisch ins Bildzentrum gesetzt: in einem Rahmen sind jeweils Beine mit verschiedenen Schuhen zu sehen.¹⁰ Eine Kritik stellte fest: »Eine raffinierte Schuh-Schau, bei der sich unter den Besuchern sehr oft nicht feststellen ließ, was die größere Anziehungskraft ausübte – die Schuhe oder die schönen Beine ...«¹¹ (Abb. 10).

»So einfach war es nicht, das selbst gestellte Problem *Reklame auf der Bühne* derart zu lösen, dass weder Auge noch Ohr daran ermüden konnten, [...] Reklame war hier in ihr bestes, raffiniertestes Kleid gekleidet: in das der schillernden Wechselhaftigkeit und des sprühenden Humors«,¹² heißt es in einer nachträglichen zeitgenössischen Einschätzung von Mabel Zuppinger. Ausgangspunkte für die Inhalte der einzelnen Szenen lieferten die Schweizer Modeproduzenten. Die Wortwahl zeigt, dass der Ausgangspunkt der Aufführungen eher eine Art performatives Schaufenster war.

Abb. 8 (oben): Hutabteilung.

Abb. 9 (unten): Szene aus dem Modetheater mit Zarli Carigiet.

Andererseits waren Stars der Schweizer Cabaret- und Unterhaltungsszene engagiert worden. Im Ergebnis ergänzten sich Kunst und Kommerz und schufen ein einzigartiges Format. Es gibt auch heute keine mit dem Modetheater vergleichbaren Gebäude, Modenschauen finden nach wie vor in Räumen statt, die eigentlich anderen Zwecken dienen.



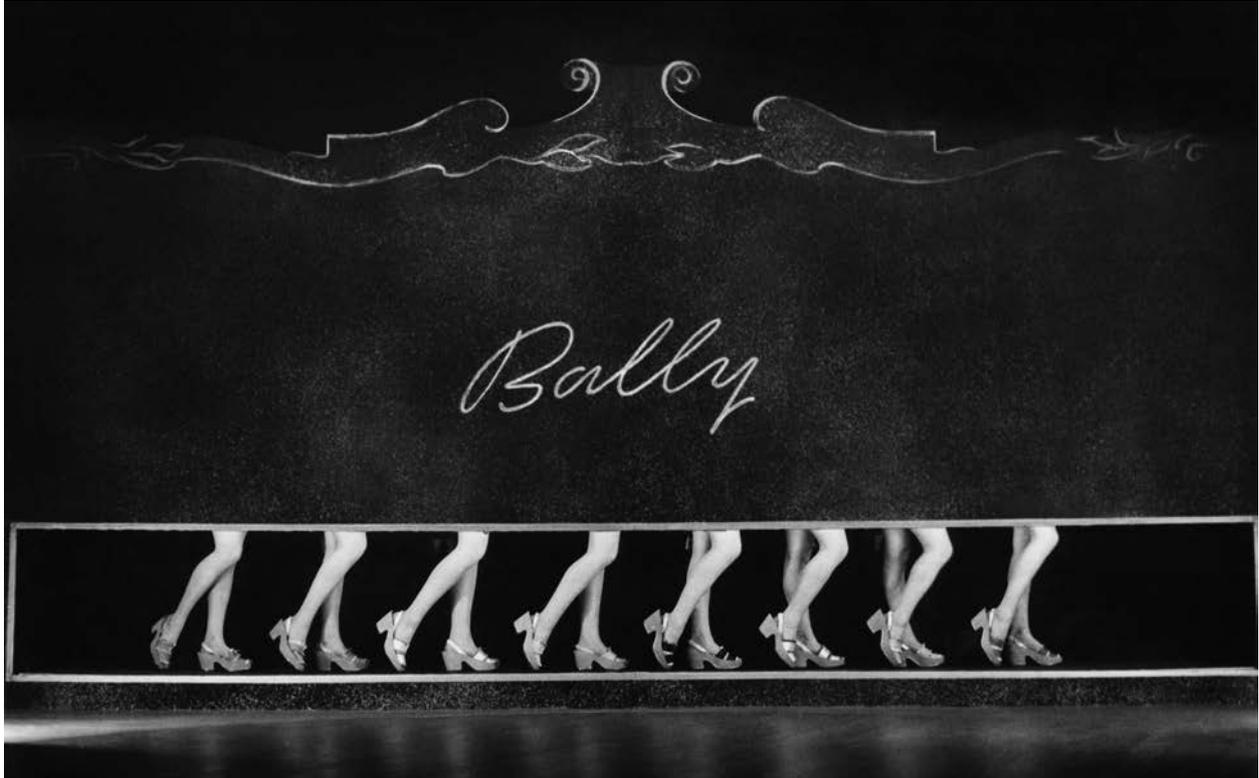


Abb. 10: Werbung für *Bally*-Schuhe.



Puppen

Die mechanischen Puppen wurden oben schon erwähnt. Für die Abteilung der Haute Couture entwarf Sasha Morgenthaler (1893–1975) spezielle Modelle. Sie waren mit grober Sackleinwand bezogen und hatten Frisuren aus Zelluloidstreifen (Abb. 11). Morgenthaler, in ihrer Jugend von Paul Klee (1879–1940) gefördert, hat eine Reihe unterschiedlicher Mannequins entworfen, ehe sie sich ausschließlich Spielzeugpuppen widmete. Sie arbeitete sowohl für Kaufhäuser als auch für Messen und Museen. So entwickelte sie zum Beispiel für das Warenhaus *Jelmoli* Mannequins in Höhe von 2,50 m.¹³ Morgenthalers aufwändige Puppen verbinden Abstraktion und eigenständigen künstlerischen Ausdruck auf unnachahmliche Weise.

Abb. 11: Puppe von Sasha Morgenthaler in einem Kleid von Gaby Jouval in der Abteilung Haute Couture.

Modearchitektur

Der Architekt Karl Egender hatte fünf Jahre zuvor in Zürich die Kunstgewerbeschule gebaut, ein durchdachtes, sachliches Gebäude im *International Style*. Zur Ästhetik dieses Gebäudes bietet der Pavillon »Kleider machen Leute« viele Kontraste, es existieren aber auch Verwandtschaften. So gibt es in beiden Gebäuden lichte Übergänge vom Innenraum zu den bepflanzten und mit Skulpturen gestalteten Außenräumen. Verbunden mit dem Gebäude auf der »Landi«, umgeben von einem Garten, waren die drei Rundbauten quasi die Wahrzeichen des Modepavillons. Wie bei der Mehrzahl der temporären »Landi«-Bauten handelte es sich um Holzkonstruktionen. Auch heute wirken sie auf Abbildungen verspielt und haben skulpturalen Charakter, wie schwingende Röcke stehen sie im Garten vor dem Hauptgebäude (Abb. 12).

Im Archiv des *Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur* an der *Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich (gta-Archiv der ETH)* befinden sich im Nachlass des Architekten eine ganze Reihe von Entwurfszeichnungen, auf denen die Formen der späteren Rundbauten ganz unterschiedlich sind. Erhellend ist eine vermutlich frühe Skizze, in der in einer schwingvollen Linie aus dem Gebäuderiegel sowohl die Höfe als auch die Anbauten entwickelt wurden. Auch zur Oberfläche gibt es visuelle Überlegungen. Ein in Kegel-form geschwungenes Gitternetz scheint der Ausgangspunkt zu sein, aus dem sich dann die rhombenförmigen Ausschnitte entwickelten.

Der Architekt entwarf nicht nur die äußere Hülle sondern auch die Details der Inneneinrichtung: Das Modetheater war zum Beispiel mit grauer Kunstseide



Abb. 12: Kegelhütten mit dem Modetheater im Hintergrund.



Abb. 13: Ausstellung der Bally-Schuhe.

ausgespannt und wurde durch 1.500 Lämpchen beleuchtet. Das Dach konnte geöffnet werden, und »in der angeschlossenen intimen Bar war der Versuch unternommen worden, barocke Stuck-Elemente mit surrealer Malerei in Verbindung zu bringen.«¹⁴ Oder den Raum, der den *Bally*-Schuhen vorbehalten war und auch als Export-Raum bezeichnet wurde: Ausgestellt waren hauptsächlich Damen- aber auch Kinder-, Herren- und Sportschuhe. Die goldenen und silbernen Abendschuhe fielen besonders ins Auge. Wie in einer barocken Gemäldegalerie wurden sie in beleuchteten Schaukästen, gerahmt von Kordelornamenten, platziert (Abb. 13). Der Raum verlängert sich durch die verspiegelten Stirnseiten und die Decke ins Unendliche. Das goldene und silberne Leder der Schuhe steigerte seine Wirkung durch die Spiegel. Im »Goldenen Buch der LA 1939« heißt es: »Das Schuhkabinett, eine märchenhafte Angelegenheit! Es ist im wahrsten Sinne eine Schatzkammer ... Wie Schmuckstücke leuchten die Abendschuhe in Gold und Silber.«¹⁵ Die gezeigten *Bally*-Schuhe waren sicher sehr weit von dem entfernt, was die Schweizerin seinerzeit an den Füßen trug. Auch die Beschriftungen der Vitrinen verweisen auf die internationale Ausrichtung: »Florida«,

»Paris«, »London« oder »Bally College U.S.A.«. Iwan Bally (1876–1965), ein Enkel des Firmengründers und von 1921 bis 1954 Verwaltungsratspräsident der *Bally Schuhfabriken AG*, schreibt 1940 in der wichtigsten Publikation zur ›Landi‹ »Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung«: »Der Schuh als Modeartikel bemüht sich, noch eine Stufe höher zu steigen: er möchte in tausend Variationen in Form und Farbe ein kleines Kunstwerk sein.«¹⁶ Die Ausführungen schließen mit dem Thema Export. Da heißt es, der Schuh sei ein »würdiger Vertreter Schweizer Qualitätsarbeit« und die *Schweizerische Landesausstellung* »der beste Wegbereiter für den Export unseres Landes«.¹⁷

Künstlerische Beiträge

In Modeausstellungen können Kunstwerke einen Zusammenhang substantiell ergänzen oder neue Bedeutungsebenen erhellen. Die Skulpturen auf der Landesausstellung, darunter viele Frauenakte, neigten zu Monumentalität, die die Architektur vermieden hat bzw. vermeiden wollte. Ein anders gearteter Beitrag eines bedeutenden Schweizer Künstlers für den Modepavillon wurde abgelehnt: Bruno Giacometti, Mitarbeiter von Karl Egger, wollte eine Plastik seines Bruders Alberto (1901–1966) in einem der Innenhöfe platzieren. Der Bildhauer hatte durchaus eine Beziehung zum Thema Mode, unter anderem hatte er für die Modedesignerin Elsa Schiaparelli (1890–1973) Knöpfe entworfen. Als Alberto aber eine sehr kleine Figur für das vorbereitete Podest mit der Erklärung vorschlug, »dass es nicht darauf ankomme, ob eine Figur groß oder klein sei, wichtig sei nur, dass sie den Raum beherrsche«,¹⁸ wurde dies abgelehnt. Stattdessen wurde seine Plastik »Cube« von 1933 ausgestellt, laut Bruno Giacometti die einzige abstrakte Skulptur auf der Landesausstellung.¹⁹

In anderen Fällen gelang die Kooperation zwischen Kunst und Design. Bildende Künstler*innen übernahmen Aufträge und ihre Arbeiten fügten sich in eine Gesamterscheinung ein. Wie auf der Ebene der Produktion schlossen sich die Gräben auch in der Rezeption: »Zum ersten Mal beginnt sich die heillose Kluft zwischen ›Sachverständigen‹ (also Künstlern, Architekten und kunstgebildeten Intellektuellen) auf der einen Seite, und dem für Kunstbetrachtung nicht speziell geschulten ›Publikum‹ auf der anderen Seite zu schließen«,²⁰ heißt es in einer Rezension.

Zeitgenössische Rezeption

Für die Interpretation ist die umfassende Kritik der Landesausstellung in der Zeitschrift des *Schweizerischen Werkbundes* »Das Werk« erhellend. Ihr Autor ist Peter Meyer (1894–1984), von 1930 bis 1942 Redakteur der Zeitschrift und ein engagierter Autor prägnanter Texte. Ein wichtiger Anspruch der Architekten der *Schweizerische Landesausstellung* war es, ein Zeichen gegen die Monumentalität der faschistischen Nachbarn zu setzen.²¹ Ein Aspekt war das Konzept offener Räume im Gegensatz zu abgeschlossenen Kuben. Die Kombination von Innenhöfen und Anbauten des Modepavillons kann dafür als Beispiel dienen. Zudem ließ sich das Dach des Modetheaters öffnen, es war dann ganz buchstäblich ein offener Raum. Auch andere Merkmale des neuen Stils ließen sich am Modepavillon veranschaulichen. Eine Devise war: »Eingang – nicht Portal«,²² also keine Ehrfurcht einflößende Monumentalität, sondern menschliche Proportionen. Den Modepavillon betraten die Besucher*innen nicht durch ein feierliches Tor, sondern durch eine einfache Tür in einer Wand: »Sie zeigt durch ihre Durchbrechung über dem Eingangsvordach, dass sie nur Wandschirm und nicht Gebäudefront sein will.«²³ Sie war noch nicht einmal in der Mitte der Wand, so wie Symmetrien überhaupt systematisch vermieden wurden. Zudem wurde Wert gelegt auf Bewegung, Leichtigkeit und Transparenz. Im Artikel wird »die hellblaue, großwellig bewegte Decke über dem langgestreckten Korridor«²⁴ im Modepavillon als Beispiel für die schwebenden Decken gelobt. Leicht wirkten auch »körperlose Stützen«²⁵ als Gegenentwurf zu klassischen Säulen: »Röhrenartige, hell und glänzend gestrichene Stützen dieser Art gab es im Raum der Konfektion.«²⁶ Dann widmet sich der Artikel den »manigfaltigen Oberflächenstrukturen aus Lattungen, Gitterungen, geometrischen Rapportmustern.«²⁷ So sind die Außenwände der Kegelhütten durch Lattungen strukturiert. Durch Farbeffekte wie »blaue Stirnseiten und weiße Flanken«²⁸ wird die Wirkung noch erhöht. Die Dachlatten stehen zudem für Materialqualitäten von Oberflächen und ersetzen Ornamente. Letztere sollten vermieden werden, eine »Oberflächenstruktur in Gestalt perspektivisch gemalter Viereckwaben« wird hingegen befürwortet, da die betreffenden Wände »wie durchbrochen, zugleich maßstäblich differenziert und gewichtslos erscheinen«.²⁹ Auch für dieses Gestaltungselement dient der Modepavillon als Beispiel.

Aus der Anwendung dieser Prinzipien lassen sich vielleicht auch einzelne aus heutiger Sicht extrem formal verspielte Elemente wie die Kegelhütten oder die Kordeleinfassungen im *Bally*-Raum erklären. Negativ bewertet in der Kritik wurde die »zwangsläufige Führung«³⁰ der Besucher*innen. Es heißt »im Modepavillon [...] hatte man gelegentlich das Gefühl in eine Falle geraten zu sein«, und später, »dass jemand, der seinen Bekannten die Bally-Schuhe zeigen möchte, erst kilometerlang sämtliche Textil-Rayons absolvieren muss.«³¹ Das Thema Mode war besonders geeignet, um neue moderne architektonische Ansprüche zu realisieren. Aber Meyer beschäftigte sich auch mit der Mode selbst.

Mode und Stil

Peter Meyer weist darauf hin, dass die Modeausstellung ausstellungstechnisch ein Sonderfall bedeute. Sein ausgesprochenes Interesse am Thema schlug sich in einem Grundsatzartikel zu Mode und Stil nieder. Darin fragt er: »Wie verhält sich das Element Mode zur Architektur? Ist es ein integrierender Bestandteil jeder architektonischen Schöpfung? oder eine entbehrliche Begleiterscheinung? oder eine störende Trübung?«³² Das heißt, er beschäftigt sich nicht nur mit Kleidermode sondern mit dem Phänomen Mode allgemein. Er kritisiert die Auffassung, dass die Mode »dem Publikum von Seiten der Produzenten aufgeschwätzt und aufgezwungen«³³ werde. Vielmehr habe dieses Publikum »einen starken, elementar mächtigen Drang nach neuen Formen schlechthin«.³⁴ Er argumentiert weiter: »Es nützt nichts, dieses Erneuerungsbedürfnis ganz im allgemeinen zu verurteilen, denn die Wurzeln dieser scheinbar oberflächlichen Regung gehen sehr in die Tiefe.«³⁵ Schließlich sei »jeder Stil am Ort und zur Zeit seines ersten Auftretens zunächst als ›bloße Mode‹ in Erscheinung getreten«.³⁶ Also, schließt er, solle sich der Architekt »um die Erscheinung der Mode kümmern, denn mitten im krausen Gerank der Modearabesken verläuft die Linie des Stils, wie der Stamm inmitten der nach allen Seiten abzweigenden Äste, Zweige und Blätter – und nicht außerhalb davon«.³⁷

Einordnung

Der Modepavillon auf der *Schweizerischen Landesausstellung* 1939 steht in der Tradition der Weltaus-

stellungen, auf denen Mode bereits eine Rolle spielte, lange bevor sie in Museen gezeigt wurde.³⁸ Schon in den 1910er-Jahren gab es zudem im deutschsprachigen Raum eine Flut von Gewerbeausstellungen, die ganz unterschiedliche Formate zwischen Messe und Museum realisierten.³⁹ Die 1930er-Jahre waren zudem geprägt von innovativen Auseinandersetzungen mit Kleidung und Mode, zum Beispiel in der amerikanischen »Vogue« und Crossovers zwischen Kunst und Mode von Künstler*innen wie Sonia Delaunay (1885–1979). Die Mischung aus kommerziellem Engagement und nationalem Sendungsbewusstsein scheint für die Mode auf der *Schweizerischen Landesausstellung* 1939 besonders produktiv gewesen zu sein. Vergleichbares ist in der Ausstellung »Britain Can Make It« auszumachen, die 1946 im *Victoria & Albert Museum* stattfand, aber nicht von diesem organisiert wurde.⁴⁰ Diese war eine Reaktion auf den Zweiten Weltkrieg, wohingegen die Vorbereitungen der Landesausstellung von der Abgrenzung zu den faschistischen Nachbarn Deutschland und Italien geprägt waren, was sich im antimonumentalen Stil und der Betonung schweizerischer Attribute zeigte. Die wirtschaftliche Bedeutung der Mode in der Schweiz war derzeit hoch, so wurden Textilmaschinen, Seide und Spitzen sowie Schuhe in großem Umfang exportiert. All dies führte zu einer vielfältigen Modeausstellung mit jeder Menge origineller Ideen, für deren Ausführung keine Mittel gescheut wurden.

Zusammenfassung

Der Modepavillon auf der *Schweizerischen Landesausstellung* präsentierte 1939 nicht nur die wichtigsten Produkte der Schweizer Modeindustrie wie St. Galler Spitzen, *Bally*-Schuhe und Seidenstoffe, dies wurde auch auf einzigartige Art und Weise getan. Der Text erläutert Aspekte der Präsentation, die auch für heutige Modeausstellungen Geltung haben. Es geht um den Einbezug beweglicher Elemente, die Aufführungen des extra errichteten Modetheaters, die Gestaltung spezifischer Puppen und die Architektur von Karl Egender. Er schuf eine abwechslungsreiche Folge von Räumen unter Einbezug der Gärten und war auch für die Details der Innenraumgestaltung verantwortlich. Angesprochen wird ausserdem die Bedeutung künstlerischer Beiträge anhand eines Werkes von Alberto Giacometti und die zeitgenössische Rezeption des Pavillons »Kleider machen Leute« in der Zeitschrift des *Schweizerischen Werkbundes*. Der Text schließt mit einer historischen Einordnung der originellen Präsentation, die von der schweizerischen Textilindustrie initiiert und finanziert wurde, zwischen Formaten wie kommerzieller Messe und Museumsausstellung mit Bildungsanspruch.

Summary

»Kleider machen Leute« The Fashion Pavilion at the *Swiss National Exhibition* in 1939

The fashion pavilion presented not only the most important products of the Swiss fashion industry such as St. Gallen embroidery, *Bally* shoes and silk textiles, but it did so in a unique way. The text explains aspects of the presentation that continue to be relevant for contemporary fashion exhibitions today, relating to the involvement of mobile elements, the performances of the fashion theatre which had been constructed specifically for this purpose, and the architecture by Karl Egender. He created a varied sequence of spaces including the gardens as well as being responsible for the details of the interior design. Also discussed are topics such as the significance of artistic contributions in the example of a contribution by Alberto Giacometti, and the contemporary reception of the pavilion »Clothes Make the Man« in the magazine of the *Swiss Werkbund*. The text concludes with the historical contextualisation of the original presentation, which was initiated and financed by the Swiss textile industry, between formats such as commercial trade fairs and museum exhibitions with educational aspirations.

Anmerkungen

- 1 Der Pavillon wurde nach der Novelle Gottfried Kellers mit gleichem Titel benannt.
- 2 Pressedienst der Schweizerischen Landesausstellung (Hg.): Die Landesausstellung im Werden, S. 23.
- 3 Diskutiert zum Beispiel im Heft *Exhibitionism*, *Fashion Theory* 12 (2008) Heft 1; oder CLARK, Judith / DE LA HAYE, Amy: *Exhibiting Fashion: Before and After 1971*, London 2014.
- 4 Der Text entstand im Rahmen eines Forschungsprojekts zum Thema *Bally*-Schuhe in den 1930er- und 1940er-Jahren. Es war angesiedelt am *Institute for Cultural Studies der Zürcher Hochschule der Künste* und wurde gefördert vom *Schweizerischen Nationalfonds*.
- 5 WAGNER, Julius (Hg.): *Das Goldene Buch der LA 1939*, Zürich 1939, S. 140.
- 6 1938/39 sammelte Christian Dior (1905–1957) erste Erfahrungen als Modeschöpfer bei Piguet.
- 7 Die Technik der Darstellung, in: *Das Werk* (1939) Heft 11, S. 345–349, S. 347.
- 8 *Bally*-Texte aus den Revue-Spielen aufgeführt im Modetheater der Schweizerischen Landesausstellung 1939, Archiv der *Bally Schuhfabriken AG*, S. 3.
- 9 Es geht um Paare, und wie sie zusammenfinden. Der Protagonist hält dabei einen eleganten Damenschuh und einen Bergschuh in den Händen. Die letzten Zeilen lauten: »Dä gueti Riesebergschue da, dä isch defür s'Exempel, Er mueß nu'glich wie s'Schueli ha: De richtig *Bally*=Schtämpel!« In: *Bally*-Texte (wie Anm. 8), S. 6.
- 10 Programmheft, Archiv der *Bally-Schuhfabriken AG*, Schönenwerd.
- 11 TRAPP, Grete: *Das Modetheater und sein drum und dran*, in: WAGNER, Julius (Hg.): *Festliche Landi*, Zürich 1940, S. 51–62, S. 60.
- 12 ZUPPINGER, Mabel: *Das Modetheater*, in: *Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung*, Zürich 1940, Bd. 2, S. 573–575, S. 575.

- 13 OSWALD, Suzanne: Sasha Morgenthaler und ihre Puppen, in: *Das Werk* (1953) Heft 1, S. 28.
- 14 Die Bauten der LA, die Architekten und ihre Mitarbeiter in: *Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung*, Zürich 1940, Band 2, S. 616–647, S. 621.
- 15 FREITAG, Maria: Kleider machen Leute in: *Das goldene Buch der LA 1939*, S. 139–163, S. 157.
- 16 BALLY, Iwan: Vom Schuh, einst und jetzt, in: *Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung*, Bd. 2, Zürich 1939, S. 142–146, S. 143.
- 17 BALLY, Vom Schuh (wie Anm. 16), S. 146.
- 18 BAUMANN, Felix (Hg.): Bruno Giacometti erinnert sich. Gespräche mit Felix Baumann, Zürich 2009, S. 45.
- 19 KÜSTER, Ulf: Monumentalität kontra Gigantismus, in: *Du 797* (2009), S. 93.
- 20 MEYER, Peter: Die Architektur der Landesausstellung – kritische Besprechung, *Das Werk* (1939) Heft 11, S. 321–324, S. 321.
- 21 Direktor der Landesausstellung war der Architekt Armin Meili, Chefarchitekt war Hans Hofmann. Zur Architektur der ›Landi‹ siehe auch GIMMI, Karin: Von der Kunst mit der Architektur Staat zu machen: Armin Meili und die LA 39 in: KOHLER, Gerg/VON MOOS, Stanislaus (Hg.): *Expo-Syndrom? Materialien zur Landesausstellung 1889–2002*, Zürich 2000, S. 157–178.
- 22 MEYER, Peter: Der Stil der Landesausstellung: abschließende Besprechung und Kritik, in: *Das Werk* (1939) Heft 11, S. 321–324, S. 323.
- 23 MEYER, Die Architektur (wie Anm. 22), S. 323.
- 24 MEYER, Peter: Stilkriterien der modernen Architektur an der LA, in: *Das Werk* (1939) Heft 11, S. 330–339, S. 332.
- 25 MEYER Stilkriterien (wie Anm. 24), S. 332.
- 26 MEYER Stilkriterien (wie Anm. 24), S. 332.
- 27 MEYER Stilkriterien (wie Anm. 24), S. 334.
- 28 MEYER Stilkriterien (wie Anm. 24), S. 334.
- 29 MEYER Stilkriterien (wie Anm. 24), S. 336.
- 30 Die Technik (wie Anm. 7), S. 348.
- 31 Die Technik (wie Anm. 7), S. 348.
- 32 MEYER, Peter: Stil und Mode, in: *Das Werk* (1942) Heft 4, S. 89–91, S. 89.
- 33 MEYER, Stil (wie Anm. 32), S. 89.
- 34 MEYER, Stil (wie Anm. 32), S. 89.
- 35 MEYER, Stil (wie Anm. 32), S. 89/90.
- 36 MEYER, Stil (wie Anm. 32), S. 91.
- 37 MEYER, Stil (wie Anm. 32), S. 91.
- 38 Zum Beispiel wurde aktuelle Mode im Pavillon de la Mode auf der Pariser Weltausstellung 1900 gezeigt. Vgl. CLARK/DE LA HAYE, *Exhibiting Fashion* (wie Anm. 3), S. 11.
- 39 Siehe KÖNIG, Gudrun: *Konsumkultur. Inszenierte Warenwelt um 1900*, Wien/Köln/Weimar 2009.
- 40 CLARK/DE LA HAYE, *Exhibiting Fashion* (wie Anm. 3), S. 22–37.

Bildnachweis

- Abb. 1: © Lea Wolgensinger Foto: Michael Wolgensinger.
- Abb. 2: *Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung 1939*, Zürich 1940, S. 621.
- Abb. 3: © *Das Werk* 28 (1941), Heft 3, S. 90.
- Abb. 4: Foto: F.A. Roedelberger, in: *Landesausstellung im Werden*, Zürich 1939, S. 23
- Abb. 5: © *Das Werk* 26 (1939), Heft 10, S. 312.
- Abb. 6: © *Das Werk* 26 (1939), Heft 10, S. 313.
- Abb. 7: *Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung 1939*, Zürich 1940, S. 161.
- Abb. 8: WAGNER, Julius (Hg.): *Das goldene Buch der LA 1939*, Zürich 1939, S. 156.
- Abb. 9: © Archiv der Bally Schuhfabriken AG.
- Abb. 10: © Archiv der Bally Schuhfabriken AG.
- Abb. 11: © *Das Werk* 26 (1939), Heft 10, S. 313.
- Abb. 12: © *Das Werk* 26 (1939), Heft 6, S. 178, Fotograf: Louis Beringer.
- Abb. 13: © Archiv der Bally Schuhfabriken AG.