

Rezensionen



Ruda, Adrian

Der Totenkopf als Motiv

Eine historisch-kulturanthropologische Analyse zwischen Militär und Moden

Böhlau Verlag, 2023, Köln, 610 S., 347 meist farb. Abb.

ISBN 978-3-412-52890-4

Das Buch hat fraglos Gewicht, sowohl dinghaft wie auch inhaltlich. Thematisch handelt es sich um eine umfassende sowohl in die Breite als auch in die Tiefe gehende Analyse des im 21. Jahrhundert omnipräsenten Totenkopfmotivs (»skull-mania«), das als modisches Phänomen zwar in den Medien häufig beschrieben, launig oder sachlich erörtert, teils auch gedeutet wurde, dies aber, aus Sicht des Autors, meist nur oberflächlich und ungenügend. Die Verwendung des Motivs in der Massenmode und der High Fashion würde dabei – weitgehend einvernehmlich – auf die christliche Ikonografie und Bildwelten des mexikanischen Totenfestes und der fiktionalen Kostüme von Piraten zurückgeführt. Der militärische Aspekt fände hingegen, wenn überhaupt, nur am Rande Erwähnung.

Adrian Ruda, Historiker und Kulturanthropologe, entschied sich, der Verwendung des Totenkopfs – auf T-Shirts gedruckt, auf Hosen gestickt, als Schmuck gefertigt u. v. m. – auf

den Grund zu gehen, und zwar unter besonderer Berücksichtigung des Totenkopfmotivs im historischen Militärwesen. Denn, so seine Einschätzung nach Durchsicht der aktuellen Verwendung des Motivs in der Mode: »Militärische Ikonografie zeigt sich als vielversprechendes kulturwissenschaftliches Forschungsfeld mit Gegenwartsbezug« (18). Mit seiner hier vorliegenden, als Sachbuch im Böhlau Verlag verlegten Doktorarbeit, ging er das Wagnis ein, sich mit einem seit vielen Jahrhunderten existenten, je nach Kontext und Zeit unterschiedlich zu lesenden, mehrdeutigen Sujet, für das bereits zahlreiche Veröffentlichungen vorliegen, auseinanderzusetzen. Ruda nennt diese Zeichen-Modifikationen »motivgeschichtliche Wanderungen« (21).

Was zeichnet Rudas Werk – vorgelegt und angenommen 2022 am Institut für Kunst und Materielle Kultur an der Technischen Universität Dortmund – aus?

Beginnen wir mit Rudas äußerst sorgfältiger Bestandsaufnahme. Der Stand der Forschung wird in beeindruckendem Umfang vorgestellt und lässt keine Lücken. Auch die themarelevanten Veröffentlichungen von Modehistoriker:innen und Modetheoretiker:innen der Gegenwart werden umfassend berücksichtigt. Es folgen die Leitfragen und der Grundriss der Studie. Die Begriffe, mit denen gearbeitet wird, werden anschaulich und gut belegt vorgestellt, so beispielsweise »Vestimentäre Zeichen, Symbole und Motive«. Das Gleiche gilt für die einleitenden Ausführungen über »Visuelle Kulturanalyse als Methode«, die über die »Historisch-anthropologische Perspektive« und

die »Quellen, Wanderungen und Geflechte« Auskunft geben. Der Ansatz, sich dem Untersuchungsgegenstand in »kreisenden Bewegungen« (62 f.) zu nähern und auf diese Weise zeitlich, räumlich und sozial differente Felder miteinander in Bezug zu setzen, scheint der Motivanalyse förderlich, was sich im Folgenden bestätigt. Ebenso überzeugend gelingt die Anwendung von Geflechten – engl. *meshwork* –, in denen »Bedeutungen und Verwendungszusammenhänge miteinander vielfältig verknüpft und verschlungen sind« (65). Herauszustellen ist zudem, dass zahlreiche visuelle Quellen des Buches bislang noch nicht veröffentlicht wurden. Auch die verwendeten schriftlichen Quellen sind in ihrer Fülle beeindruckend. Selbst Kabinettsorder, Gesetzestexte, Gerichtsurteile, Propagandamaterial zur ideologischen Schulung und Sitzungsprotokolle werden hinsichtlich des Totenkopfmotivs im Militärwesen vom Autor ausgewertet.

Auf Basis dieses aussagekräftigen Einleitungskapitels entwickelt Ruda seine Vorgehensweise: Er unterteilt seine historisch-kulturanthropologische Analyse in sechs Hauptkapitel, die sich zum einen durch die inhaltlichen Kernpunkte, zum anderen durch den Zeitablauf ergeben. Dies ermöglicht ihm, sich vorrangig von seinem motivgeschichtlichen Interesse leiten zu lassen und thematische oder zeitliche Überschneidungen, wenn für den Erkenntnisgewinn sinnvoll, zu tolerieren.

Kapitel 2 hat »Totenkopfmotive als Piratensymbole« zum Thema, die »Symbol der Abschreckung, des Todes und der Rebellion gegen Autoritäten gewesen sein sollen« (67). Ruda

ist der gut fundierten Auffassung, das Symbol sei erst durch Überformung entstanden, es sei »das Ergebnis einer Synergie von populären Narrationen« (ebd.). Er verweist u. a. auf Figuren wie ›Blackbeard‹ in Illustrationen und Pirat:innen auf der Bühne und im Film. Kapitel 3 trägt den Titel »Sains Pardon« und behandelt das Totenkopfmotiv im Militärwesen 1741 bis 1918. Er spannt somit den Bogen von den sog. Totenkopfhussaren Preußens, dem seit 1741 von Friedrich II. etablierten altpreußischen Leibhussaren-Regiment Nr. 5, der ›Schwarzen Schar‹ aus Braunschweig zur Zeit der Befreiungskriege im Kampf gegen Napoleon, den zahlreichen paramilitärischen Befreiungsverbänden Europas bis zur Ablösung der Leibhussaren durch Angehörige des Garde-Reserve-Pionier-Regiments, bis zu den sog. ›Totentopf-pionieren‹, die mit neuartigen Flammenwerfern experimentierten. In Kapitel 4 über »Nationalhelden« und Kapitel 5 über Totenkopfmotive im Ersten Weltkrieg und der Zwischenkriegszeit kommt es zu Überschneidungen mit Kapitel 3, wobei die jeweiligen Vertiefungen der Sache durchaus förderlich sind. Mut, Unerschütterlichkeit, Tugend- und Standfestigkeit wurden, nach Rudas Quellenauswertung, in dieser Zeitspanne durch das Symbol des Todes an Mütze, Helm, Kragen oder Ärmel signalisiert. Das Motiv galt primär als Zugehörigkeitszeichen einer Elitetruppe, das den Träger auszeichnete und seine Motivation sowie den Zusammenhalt der Truppe fördern sollte. Nachrangig war der Einschüchterungs- und Bedrohungseffekt. Besonders aufschlussreich sind die jeweiligen Schlusskapitel mit Bezügen zur Kleidermode, wie z. B. der Piratinnen-Look im frühen 20. Jh. mit Totenkopfmotiv am Hut (90), ein bizarrer Strickpullover mit Totenkopfmuster von 1957 (97) oder die Entdeckung des Motivs in der Kinderkleidung des 19. Jhs. Männerhemden, bedruckt mit

Totenköpfen auf einer Karikatur von J. Leech von 1853 (233) verblüffen, es soll sie aber tatsächlich gegeben haben. Der Umfang und die Qualität der durch intensive Recherche entdeckten Bild- und Textquellen mit Totenkopf-Bezug ist außerordentlich beeindruckend.

Kapitel 6 analysiert die »Totentopfmotive in der SS« anhand von zahlreichen, teils erstmals hierzu befragten Quellen. Rudas Fazit: Die SS bediente sich der Totenkopfabbildungen der Leibhussaren, einem bis dato populärsten rechtsradikalen Zeichen der Freikorpsbewegung nach 1918, um sich als neue Elite in diese Tradition zu stellen. In der »Erinnerungskultur und Forschung« sei diese Aneignung bisher »nicht problematisiert worden« (415). Und er ergänzt: »Wird er [der Gebrauch des Freiheitskorpsabzeichens, A. d. V.] als symbolischer Steigbügel der SS ernst genommen, dann wird damit eine äußerst belastende Hypothek sichtbar.« (ebd.) Solche Ergebnisse sind es, die vestimentäre Expertise demonstriert und vor Augen stellt, welchen Beitrag Kleiderforschung zur Beantwortung offener Fragen im Rahmen der Kulturanthropologie leisten kann. Abschließend wirft Ruda einen Blick auf Modeakteure der Gegenwart, die das SS-Ärmelband, nur leicht verfremdet, als Saumband oder Halsschmuck verwenden (vgl. 416). In verschiedenen Kontexten entfaltet das Motiv aus unseliger Zeit noch heute Wirkung – welche, ist eine Frage des wie, wo, wer und wann.

Kapitel 7 handelt von »Totentopfbanden«, genauer: über »Totentopfmotive und Jugendliche im Nationalsozialismus und nach 1945«. Und wieder entsteht beim Lesen ein zeit- und übergreifendes »Geflecht«, eine Methode, die interessante Querverbindungen schafft und dadurch den Erkenntnisgewinn fördert. Gegliedert ist dieser Teil in »Kleidung als Delikt«, »Clique statt HJ«, »Wehrbundtradi-

tion und Aneignung«, »Totentopf als Indiz«, »Bedeutungsdimension eines Motivs« und »Totentopf, Provokation und Devianz«.

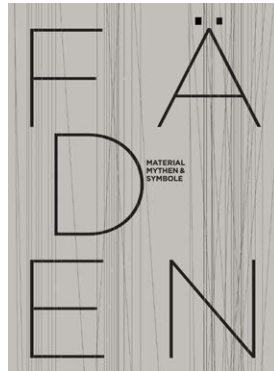
Das Schlusskapitel »Die Moden des Totenkopfes«, fasst die einzelnen Kapitel mit ihren jeweiligen Schlussfolgerungen gut lesbar zusammen. Darüber hinaus plädiert die Arbeit »für eine weitgehende Bedeutungsoffenheit des Totenkopfsymbols« (467). Denn die verschiedenen Verwendungszusammenhänge des Motivs, seine sich im Detail ändernden Konkretionen und die vielfältigen Sinndimensionen und Zuschreibungen wiesen, so Ruda, weit über die Bereiche Religion (memento mori) und Piratenkultur hinaus. Gerade der zweite Erklärungsansatz greife entschieden zu kurz. »Es muss stärker berücksichtigt werden, dass der imaginierten Montur von Piraten im Wesentlichen das Prinzip militärischer Uniformierung zugrunde gelegt wurde.« (ebd.) Und somit bezöge sich die Massenmode der Gegenwart nur bedingt auf Piraten, assoziiert mit Freiheit und Abenteuer sowie mit Anarchie und Lebensgefahr. Nach seiner Erkenntnis spielten zudem Elemente des historischen Narrativs über die Totenkopfhussaren eine bislang kaum beachtete Rolle. Diese sei mit militärisch geprägten Assoziationen verknüpft. Sein motivgeschichtlicher Ansatz, insbesondere der umfängliche Vergleich von verschiedenen Abbildungen des Totenkopfsymbols habe sich als erkenntnisleitend erwiesen. Dem Vestimentären käme dabei eine Schlüsselrolle zu (vgl. ebd.).

Rudas Ziel, »historische Bedeutungszuweisungen und Bildsemantiken des Totenkopfmotivs jenseits sakraler Kontexte und insbesondere in Hinblick auf (para-)militärische Gebrauchszusammenhänge zu ermitteln und für eine Neubewertung des Totenkopfes in der gegenwärtigen Kleidungskultur nutzbar zu machen« (21), wird mit Bravour erreicht.

Auch sein Anliegen, vestimentäre Totenkopfmotive in der heutigen Mode nicht zu profanieren, sondern sie als »signifikante Bestandteile einer Politik der symbolischen Formen zu verstehen« (22), wird eingelöst. Dank seiner außerordentlich gewissenhaften motivgeschichtlichen Analyse wird der seit Jahrzehnten anhaltenden Faszination für Totenkopfmotive ein wichtiger und bisher von der Wissenschaft weitgehend ignorierter Aspekt hinzugefügt. Durch eine akribische Nachzeichnung der militärischen Verwendung des Symbols und ihres Wandels von der Zeit Friedrichs des Großen bis in die 1960er-Jahre, mit Schwerpunkt auf dem 18. und 19. Jh., gelingt es dem Autor, den gängigen Deutungsebenen eine dritte, aus dem militärischen Kontext abgeleitete Ebene hinzuzufügen. Rudas Analyse überzeugt. Es ist ein Glücksfall für die Wissenschaft, dass seine Forschungsarbeit so prominent und ästhetisch ansprechend publiziert werden konnte.

Last but not least ein Desiderat: Nachdem nun der wissenschaftliche Nachweis in diesem 437 Seiten Text, 136 Seiten Anhang und 250 Abbildungen umfassenden Werk vorzüglich erbracht ist, wäre ein die Argumentationsstränge zusammenfassender Aufsatz – vorzugsweise Open Access – für die breitere Nutzung der Erkenntnisse sehr wünschenswert. Denn in Zukunft sollten alle, die sich mit dem Topos Totenkopf auseinandersetzen, die Erkenntnisse dieser Untersuchung in ihre Überlegungen einbeziehen.

Gundula Wolter



Draiflessen Collection GmbH (Hg.)

Fäden

Material, Mythen & Symbole

Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2023, Köln, 175 S., 82 farb. Abb.

ISBN 978-3-7533-0494-6

Wenn es um das Thema Faden in der Bildenden Kunst geht, so liegt es auf der Hand, zuerst einmal bei den antiken Mythen nachzuschlagen. Viele existentielle Fragen werden dort anhand der Fadenthematik abgehandelt. Moiren spinnen den Lebensfaden, Ariadne rettet ihren Geliebten Theseus mittels Faden aus einem Labyrinth und Arachne fordert die Göttin Athene mit zahlreichen Fäden zu einem Webwettbewerb heraus. Weil in diesen Mythen bis heute aktuelle Menschheitsthematiken verhandelt werden, scheint es nur folgerichtig, das Grundkonzept der Ausstellung und des Katalogs daran auszurichten. Und das mit Bravour. Schon der offene Buchrücken verweist subtil auf den Faden und erlaubt durch die sichtbare Fadenheftung einen tieferen Einblick in die Buchmacherkunst.

Drei Essays nähern sich aus unterschiedlichsten Perspektiven dem Thema Faden in der Kunst an. Birte Hinrichsen beleuchtet den weltweiten Aufbruch des Textilen von den 1960er-Jahren bis heute. Ersichtlich wird dabei die Transformation des Textilen von einem in der »Angewandten Kunst« angesiedelten Material hin zu einem heute unverzicht-

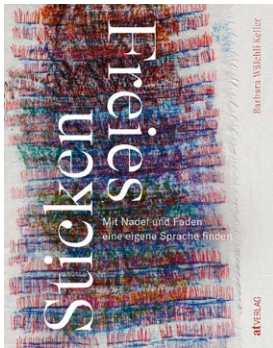
baren Werkstoff der Bildenden Kunst. Gösta Ingva Gabriel führt den weltbewältigenden Aspekt antiker Mythen in die Gegenwart über. Der Text als Zusammengewobenes wird bei Jörg von Alvensleben thematisiert. Er analysiert ein antikes Gedicht von Catull, in welchem die gewebten Bilder einer Hochzeitsdecke ihren entsprechenden Ausdruck in der Anschaulichkeit seiner Beschreibung finden und so eine über die Etymologie hinausgehende tiefere Verbindung von Text, Textilie und Kunst aufzeigen.

Sind die antiken Mythen vor allem in alten Kupferstichen oder Radierungen bildlich nachzuvollziehen, so zeigt sich in den Werken ab den 1960ern die konkrete Auseinandersetzung vieler Künstler:innen mit den dem Textilen innewohnenden Möglichkeiten und Eigenschaften des Fadens. Unter den ausgestellten Künstler:innen befinden sich weltweit Pionierinnen des Fadens wie Anni Albers, Louise Bourgeois oder Eva Hesse, aber auch jüngere zeitgenössische Künstlerinnen wie Vanessa Oppenhoff oder Jeongmoon Choi.

Manche künstlerischen Positionen wagen eine Neuinterpretation der Mythen (Rosa Loy), andere wiederum binden die sonst im Hintergrund bleibenden technischen Hilfsmittel in den künstlerischen Prozess mit ein (Maria Lai) und wieder andere erlauben, das Ausgeliefertsein in einem Labyrinth durch eine raumgreifende Installation körperlich nachzuvollziehen.

So wie gerade gespannte Fäden dem Webprozess eine Grundlage geben, bildet die grafische Gestaltung des Covers mit ihren im Buch fortgesetzten Linien eine Art Gerüst des Textganzen. Die zahlreichen farbigen Abbildungen wiederum gewähren auch ohne Museumsbesuch eine vertiefende Auseinandersetzung mit dem vielschichtigen Potential des Fadens in der Kunst.

Monika Keller



Wälchli Keller, Barbara

Freies Sticken

Mit Nadel und Faden eine eigene Sprache finden

AT Verlag, 2023, Aarau u. a., 141 S., zahlr. farb. Abb.

ISBN 978-3-03902-212-0

Mit und in diesem Buch zeigt Barbara Wälchli Keller die Vielfalt einer Technik, die oft nur in Zusammenhang mit verzierten Tischtüchern und dekorativen Bildern gesehen wird. Sie versteht das Sticken als Möglichkeit des kreativen Ausdrucks mit vielen gestalterischen Möglichkeiten und Freiheiten. Die Autorin arbeitete nach ihrer Ausbildung zur Textildesignerin an der Schule für Gestaltung/Basel im Atelier pluridisciplinaire d'expression plastique in der Nähe von Aix-en-Provence als technische Assistentin der Professoren für Handweberei und Tapisserie. Zurück in der Schweiz leitete sie die Webschule der Heimatwerk-schule in Richterswil. Danach unterrichtete sie an der kleinsten Gewerbeschule der Schweiz in Sta. Maria (Val Müstair) angehende Gewebegestalterinnen in Theorie und Gestaltung sowie Textilinteressierte in unterschiedlichen Kursen im In- und Ausland. Von ihrer Begeisterung für Fäden und ihrem Engagement zeugt auch der Aufbau einer textilen Stiftung zur Ausbildung in Myanmar, die nach dem Militärputsch aufgegeben werden musste.

In der Einleitung zu ihrem Buch formuliert die Autorin die Frage: Sticken wozu? Sie hält fest, dass praktisch

gesehen das Sticken etwas Unnötiges ist, da im Unterschied zu flächenbildenden Verfahren nichts »Nützliches« hergestellt wird. Sie schreibt: »Das einzige Ziel der Stickerei ist, Schmuck zu sein.« Und führt weiter aus, dass in der modernen Welt zunehmend kein Platz für Verzierungen sei; eine Feststellung, der angesichts der zunehmenden Einträge bei Pinterest, Etsy, Instagram etc. durchaus zu widersprechen wäre. Festzuhalten ist jedoch, dass das Sticken eine sehr vielseitige Technik ist, die über den dekorativen Charakter hinausgeht. Die Stickerei wird in diesem Buch als künstlerisches Ausdrucksmittel vorgestellt. Die Autorin zeigt durch das Vorstellen von verschiedenen Stichen und Beispielen, wie diese zusammen mit einer Vielfalt an verwendeten Fäden und unterschiedlichen Stickgründen eine nahezu grenzenlose Vielfalt von Ausdrucksmöglichkeiten erlauben. Mit ihren Beispielen möchte sie dazu anregen, »eigene Ideen kreativ umzusetzen und eine bildhafte Sprache zu entwickeln«.

Zunächst stellt sie dazu kurz Stickmaterialien vor, wobei sie wenig konkrete Angaben macht, sondern auf den experimentellen Charakter verweist, der nahezu jedes Material als geeignet empfindet, je nachdem, was damit gestalterisch in Verbindung gebracht werden soll. Da es sich bei den vorgestellten Objekten zumeist nicht um Stickereien auf Kleidungsstücken handelt, spielt auch die Verwendbarkeit, die zu Einschränkungen führen könnte, keine Rolle. In der Materialkunde stellt sie verschiedene Materialien kurz vor und verweist auf die Farbechtheit, wobei das Abfärben von ihr als gestalterisches Mittel einkalkuliert werden kann.

In der knappen Farbenlehre stehen der Farbkreis und die Farbenlehre Johannes Ittens im Mittelpunkt. Es folgen Ausführungen zur Technik, wie z. B. zum Verstärken des Stickgrundes, dem Sticken am Stickrahmen, dem

Vorgehen beim Sticken und Nadeln. Im weiteren Verlauf des Buches gibt sie Hinweise zum Finish der Bilder.

Im nächsten großen Kapitel stellt Barbara Wälchli Keller die »15 gebräuchlichsten Stiche« vor mit dem Verweis darauf, dass es auch hier um das Experiment und die Ausdruckskraft der einzelnen Stiche geht, die es erlauben, diese sehr vielfältig einzusetzen und abzuwandeln. Zu jedem Stich zeigt sie mit informativen Schemata, wie dieser im Kern auszuführen ist, um dann auf Farbfotos von Beispielen angewandter Stickbeispiele die Variationsbreite zu veranschaulichen. Bereichert werden die modernen Stickereien, die zum großen Teil von ihr und von Teilnehmer*innen ihrer Kurse stammen, durch Beispiele historischer Stickkunstwerke, wie z. B. der Blick auf eine mittelalterliche Lasurstickerei in Kombination mit dem Klosterstich auf einer Kasel, die zum Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies gehört.

Die Angaben zu den ausgewählten Objekten sind nur über das Bildverzeichnis zu erschließen. Ein interessantes Kapitel widmet die Autorin dem Weg »Von der Idee zum Bild«. Hier zeigt sie sehr informativ, nachvollziehbar und die Kreativität anregend mit Text und Bild, wie es möglich werden kann, eigene Anregungen zur Gestaltung zu finden, in einen Entwurf und schließlich in eine Stickerei zu verwandeln. Dies gelingt ihr sehr anschaulich und sie ergänzt die Darstellung um Beispiele ungewöhnlicherer Stickkonzepte, wie z. B. dem gestickten Puzzle, einer Flächengestaltung, der Shisha-Stickerei, dem Tagebuch-Sticken, gestickten Skizzen, der dritten Dimension im Sticken, Sticken auf Papier. Alle Beispiele in dem Buch zeugen von einer hohen künstlerischen Qualität, die sie von dem Mainstream vieler Handarbeitsbücher abhebt.

Das sehr kurze Literaturverzeichnis mit zwei grundlegenden Titeln aus

den 1960er-Jahren (Schuette/Müller-Christensen und Itten) verweist darauf, dass es in dem Praxisbuch um die gestalterischen Gedanken der Autorin selbst geht, bei denen die Bezüge nicht in schriftlichen Quellen zu sehen sind.

Ein Buch, das zum Nachmachen, Ausprobieren und Sofort-Anfangen anregt und dabei genügend Anleitung gibt, um nicht vor lauter Angst vor dem weißen Blatt keine Ideen zu haben, aber sehr viele Freiräume lässt, die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten zu entdecken.

Dorit Köhler



Giannone, Antonella / Threuter, Christina

Protestkleider

Kleider und die ästhetische Politik der Straße

Transcript Verlag, 2024, Bielefeld, 134 S., zahlr. s/w und farb. Abb.

ISBN 978-3-8376-7171-1

Kleidung kommuniziert immer schon bestimmte Botschaften, einerseits implizit als Bedeutungsträger kultureller Zeichen, andererseits explizit, etwa in Gestalt von buchstäblicher Beschriftung oder der absichtlichen Ausstellung verabredeter Codes. Auch mit der Mode verhält es sich so, wobei der Soziologe Georg Simmel auf die soziale Markierung durch die

Dynamik der Mode verwies, da sie vornehmlich Klassenunterschiede in Szene setze.

Können Kleidung und Mode jedoch tatsächlich über ihren sozial differenzierenden und klassifizierenden Auftrag hinaus auch politisch intervenieren? Und wenn – wie machen sie das? Mit diesen Fragen beschäftigen sich die Mode- und Kulturtheoretikerinnen Antonella Giannone und Christina Threuter in ihrem Buch über Protestkleider. In zehn Kapiteln zeichnen sie einschlägige »Dramaturgien des Vestimentären« nach. Einleitend wird am Beispiel des Hoodies erläutert, wie ein zeichenhaftes Kleidungsstück zum Symbol des Widerstands werden kann. Als Element des modernen Streetstyles wurde das Kapuzenshirt zum favorisierten Kleidungszeichen Jugendlicher, schließlich auch jugendlicher Gangs, und auf diesem Weg erfuhr es die Konnotation eines Zeichens für mögliche Kriminalität. Das Tragen eines Hoodies konnte durch diese Zuschreibung in der Folge todbringend sein, wie im Fall des Afroamerikaners Trayvon Martin, der aufgrund der signifizierenden Kraft des Kleidungsstücks unschuldig als Krimineller klassifiziert und erschossen wurde. Als Reaktion darauf schlossen sich Demonstrant:innen zu Hoodie-Märschen zusammen, um mit dem nun symbolträchtig gewordenen Kleidungsstück am Körper gegen Rassismus zu kämpfen.

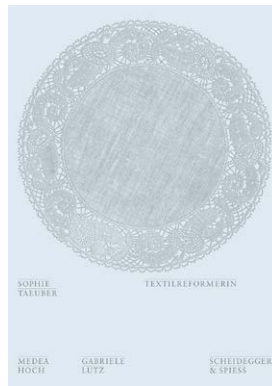
Die Autorinnen analysieren das Phänomen zeichenhafter Transformationen und entstehender vestimentärer Allianzen an zahlreichen Beispielen, um zu zeigen, dass diese komplexen, ästhetisch-sozialen Tatsachen dazu in der Lage sind, neue politische Bedeutungs- und Handlungskontexte, ja Handlungsräume zu schaffen. Die textile Agency wird entscheidend gestützt durch die Kommunikation in sozialen Netzwerken, die in Echtzeit Bilder verbreiten können.

Vorausgesetzt wird eine Entwicklung, die zur Vervielfältigung öffentlichkeitswirksamer Protestaktionen geführt hat, und die einhergeht mit der zunehmenden emotionalen Besetzung von Ereignissen, die zunächst individuell als kompromittierend empfunden und dann allgemein als empörend klassifiziert werden. Die neue Protestkultur belagert sowohl soziale Medien als auch den öffentlichen Raum und sucht sich verstärkt vestimentäre Inszenierungsformen, da diese bildmächtig und verständlich kommunizieren und über den medialen wie präsentischen Raum performativ und gruppenbildend wirken können. Neu daran ist auch, dass die Kleidungsstücke selbst als Bild und Ding zum affektiv besetzten Wiedererkennungszeichen von Bewegungen avancieren (rosa Strickmütze, blauer BH). In diesem Zusammenhang wird von den Autorinnen der Begriff »Medienikonen« auf Kleider angewandt, um eine Bildmacht zu unterstreichen, die wiederum mit Roland Barthes' Konzept des Punkturns verdeutlicht wird. Kleider-Bilder können so zum Auslöser von Protesten werden, symbolisch zur Aktion auffordern und weitere Bilder generieren. Sie können aber auch, wie die Autorinnen demonstrieren, die Aussage eines politischen Protests mehrdeutig machen, wie die berühmte Kleidung eines Protestierenden beim »Sturm aufs Kapitol« in Washington vorführte.

Kleider stellen insgesamt eine spezifische Kategorie von Dingen dar, da sie direkt mit dem Körper und dem Alltag von Menschen verbunden sind und sich so für den im Buch ausführlich erläuterten protestierenden Zusammenschluss von Körpern anbieten. In diesem Sinne können Kleidungsstücke sehr unterschiedliche semiotische Prozesse einleiten, je nachdem, welche Funktion am Körper sie erfüllen und welche Aussagekraft sie kulturell oder gesellschaftlich besitzen. Die Autorinnen unterscheiden

präzise, in welcher Weise bestimmte Kleidungsstücke in spezifischen Kontexten politische Wirkungen erzielen. Ein wichtiger Aspekt ist beispielsweise das Sichtbarmachen durch Verbergung, das an der Sturmhaube wie auch am Hoodie aufgezeigt wird. Dass Statement-Kleidungsstücke längst auch in der Mode angekommen sind, wird ebenfalls erläutert. Die Paradoxie einer politischen Aussage im kommerziellen Kontext wäre sicherlich noch einer intensiveren Analyse wert. Wenn man Mode wie Georg Simmel als reine Form im Dienst sozialer Differenzierung interpretiert, verlieren Protestkleider schließlich ihre politische Aussagekraft auf den Laufstegen der großen Marken und werden zum Ornament. Dieser Aspekt sollte durchaus berücksichtigt werden; ebenso die Frage: Was ist eigentlich Protest? Das Buch bietet eine hervorragende, sehr gut recherchierte Matrix, um solche weiterführenden Probleme zu diskutieren, und es liefert einen unverzichtbaren Beitrag zum Verständnis gegenwärtiger politischer Ausdrucksformen.

Petra Leutner



Hoch, Medea/Lutz, Gabriele
Sophie Taeuber
Textilreformerin

Scheidegger und Spiess Verlag, 2024,
 Zürich, 111 S., 114 s/w und farb. Abb.
 ISBN 978-3-03942-232-6

Als Katalog zu einer Kabinettausstellung, die 2024 zuerst im Festsaal der Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden in Trogen und dann im Kunstmuseum Thun zu sehen war, ist im Scheidegger und Spiess Verlag ein schön gestalteter, schmaler Band zu Sophie Taeubers textilen Arbeiten erschienen.

Die Publikation steht im Kontext einer Rezeption der Schweizer Künstlerin, die sich verstärkt für den Zusammenhang von Kunsthandwerk und freier Kunst interessiert. Denn lange wurde das Werk Sophie Taeubers von der kunsthistorischen Forschung auf ihre abstrakten Arbeiten der 30er-Jahre und ihr Wirken im Rahmen der Dada-Bewegung reduziert. Erst mit Ausstellungen wie der 2021 in Basel und anschließend in London und New York realisierten Retrospektive »Geliebte Abstraktionen« weitete sich der Blick auf den Beginn von Taeubers künstlerischer Laufbahn und ihr spannendes interdisziplinäres Schaffen.

Sophie Taeuber (1889–1943) war Kunsthandwerkerin, freie Künstlerin, Pädagogin, Tänzerin, Architektin, Autorin einer Publikation zum textilen Entwerfen sowie Herausgeberin einer Kunstzeitschrift. Geboren in Davos, verbrachte sie ihre Kindheit in

Trogen in der Ostschweiz. Von 1907 bis 1910 besuchte Sophie Taeuber die Zeichnungsschule für Industrie und Gewerbe in St. Gallen. 1910 bis 1914 studierte sie an den Münchner Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz Schule) sowie an der Kunstgewerbeschule in Hamburg. 1914 zog Sophie Taeuber nach Zürich, wo sie an der Gewerbeschule im Bereich Entwerfen und Sticken unterrichtete. Ihr experimenteller und freier Lehrstil kam bei den Schülerinnen sehr gut an. Sie war, wie Hoch und Lutz schreiben, »eine stilbildende Lehrerin«. 1915 lernte Taeuber den Künstler Hans Arp kennen, den sie 1922 heiratete. (Medea Hoch und Gabriele Lutz verzichten auf eine Verwendung des Doppelnamens Taeuber Arp; vielleicht um zu betonen, dass es ihnen primär um jene Werkphasen geht, die vor dem Zusammenleben und -arbeiten mit Hans Arp liegen?)

Wilhelm von Debschitz empfahl Sophie Taeuber für ihr zweites Studienjahr in München eine Spezialisierung in der Metallklasse, sie aber entschied sich für die Textilklassse. In einem Brief an ihre Schwester Erika berichtete Sophie Taeuber über ihre Ausbildung: »Ich werde immer mehr Textil, entwerfe Teppiche Möbelstoffe und jetzt ganz grossmustrige Vorhangstoffe, der erste ist so wild dass er nur für eine Schwabinger Theestube zu gebrauchen wäre. Ich merke endlich dass ich freier u. selbständiger werde.« [sic] Medea Hoch und Gabriele Lutz verweisen auf die vielen Parallelen zwischen Sophie Taeubers Schaffen aus dieser Zeit und den Werken von Kunstschaffenden der Wiener Werkstätte. Im Katalog finden sich einige Abbildungen, die dies unterstreichen, so zum Beispiel rustikale bunte Wollstickereien auf meist grauem Naturleinen mit Füllungen aus typisierten, flächig wiedergegebenen Blumen.

Sophie Taeubers zahlreiche Ausstellungsteilnahmen ab 1915 wur-

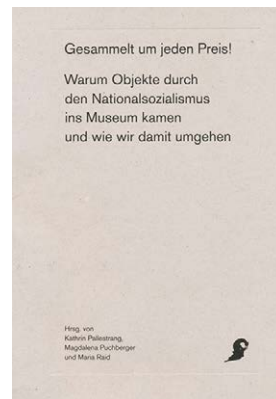
den von der Presse aufmerksam besprochen. Medea Hoch und Gabriele Lutz zitieren eine ganze Reihe von Zeitungsbeiträgen, erschienen um 1920, die die Bedeutung der Arbeiten hervorheben. Die Kritiken dokumentieren, so die Autorinnen, die damalige Bedeutung des Kunstgewerbes, das behandelt wurde wie die freie Kunst. »Unter den Künstlerinnen, die mit Textilarbeiten vertreten sind, ist Sophie Täuber mit an erster Stelle zu nennen. Ihr grosses Kissen mit dem in abstrakten Formen gehaltenen Dekor ist nach Raumaufteilung und farbiger Wirkung ein prächtiges Stück«, so formulierte es zum Beispiel Jakob Welti in der Neuen Zürcher Zeitung.

Ausgehend von Sophie Taeubers Entwürfen für die Ostschweizer Stickerei- und Klöppelindustrie verorten die Autorinnen das Werk der Künstlerin zwischen Textilreform und Avantgarde. Sophie Taeubers Abstraktionsverfahren, die ja stilprägend für ihr Werk und ihre Kompositionen sind, basieren sehr klar, wie die Autorinnen zeigen können, auf Erfahrungen mit Textilien. 1915 habe Taeuber, so schreiben Medea Hoch und Gabriele Lutz, erstmals die orthogonale Struktur von Textilien auf Flächenkompositionen übertragen. Zwei Abbildungen von »Vertikal-horizontale Komposition« spiegeln dies sehr gut wider: eine Zeichnung mit Blei- und Farbstift auf Papier (1915/16) sowie die dazugehörige Umsetzung als geometrisch gestaltete Stickerei (ca. 1917). Diese und weitere, zum Teil erst kürzlich entdeckten Entwürfe machen ersichtlich, wie unmittelbar die Künstlerin an überlieferte Klöppelmuster anknüpfte, diese variierte und als Vorlage für ihre geometrischen Abstraktionen verwendete.

Schon für sich gesehen, sind Sophie Taeubers Textil-Arbeiten, von denen der Katalog eine große Auswahl hervorragend in Bild und Text zusammenfasst, von kunsthistorischer Relevanz. Doch mit Blick auf

das Gesamtwerk werden sie umso spannender. Sie sind, wie Medea Hoch und Gabriele Lutz überzeugend zeigen können, ein wesentlicher Ausgangspunkt für Sophie Taeubers vielschichtiges Oeuvre.

Fiona Frede



Pallestrang, Kathrin / Puchberger, Magdalena / Raid, Maria (Hg.)
Gesammelt um jeden Preis!
Warum Objekte durch den Nationalsozialismus ins Museum kamen und wie wir damit umgehen

Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde, 2023, Wien, 175 S., zahlr., teils farb. Abb.

ISBN 978-3-902381-60-6

Der Titel von Ausstellung und Katalog ist programmatisch. Er zeigt – mit Ausrufungszeichen versehen! – den Ansatzpunkt, mit dem die Kuratorinnen des Volkskundemuseums Wien die Provenienzforschung zu teils auf »Unrechtswegen« (S. 7) ins Museum gelangten Objekten verfolgen. Ihr Fokus richtet sich auf zweifelhafte Erwerbsgeschichten, insbesondere die der Sammlung Mautner, die sie umfänglich durchleuchteten und nun der Öffentlichkeit zugänglich machen.

Vorangestellt sind ein informatives Vorwort von Matthias Beitzl sowie drei einführende Beiträge der maßgeblich Beteiligten. So erfahren wir von den Kuratorinnen einiges über die Hin-

tergründe der Ausstellung, von ihren persönlichen Überlegungen, ihren Umsetzungen von Ideen sowie über vorgenommene Erweiterungen und Ergänzungen. Sehr lesenswert sind auch die beiden Folgebeiträge, die kluge, kenntnisreiche Rede des Nachfahren und Erbverwalters Stephen M. Mautner anlässlich der Ausstellungseröffnung und die Ausführungen zu »Ausstellungsarchitektur, Displays und Grafik«, verfasst von den für die Gestaltung Verantwortlichen.

Der Hauptteil des Katalogs folgt dem stringenten Konzept der Ausstellung. Die Gliederung entspricht den fünf miteinander verbundenen Ausstellungsräumen, die Besucher:innen nacheinander zu durchschreiten hatten. Im Katalog spiegelt sich die Idee eines sukzessiven Heranführens an ein nach wie vor heikles Thema durch zahlreiche Angebote zur Vertiefung wider. Zunächst wird das Publikum im Foyer auf die Problematik erpresster, geraubter oder unrechtmäßig angeeigneter Objekte aus Museumsbeständen eingestimmt. Das erste Kapitel (der erste Raum) ist dann der Aufklärung über »Die Inventarverzeichnisse des Volkskundemuseum Wien« gewidmet. Nach dieser für das Verständnis grundlegenden Einführung über die Grundlagen und Ausgangspunkte der kuratorischen Arbeit im Volkskundemuseum Wien setzt in Raum zwei, unter der Überschrift »Erforschung der Herkunft und Rückgabe der Objekte«, die konkrete Aufklärung über die Voraussetzungen, Vorgehensweisen und Ziele ihrer Provenienzforschung ein. Dieses zweite Kapitel ist besonders instruktiv, da es wohlgedacht Chancen der Partizipation und der Interaktion mit den Besucher:innen aufzeigt. Gesetzestexte, Beschlüsse über Restitution von »Vermögen und Kulturgut an Opfern des Nationalsozialismus« (S. 51), der »lange Weg zum Kunstrückgabegesetz« (S. 52) u. v. m. werden in der Ausstellung so präsentiert, dass zu-

nächst immer nur die Spitze des Eisbergs zu erkennen ist. Das Publikum ist aufgefordert, aktiv zu werden. Im Katalog werden die Anreize zum Stöbern und sich tiefer in Themen einzuarbeiten exemplarisch in Wort und Bild dokumentiert. Und die Quellen der Hör- und Medienstationen sind im Katalog genau aufgeführt, ebenso wie die zahlreichen, hier inhaltlich nur beispielhaft vorgestellten Dokumente – Gesetzestexte, Beschlüsse, Zeitungsartikel – und die Literatur zum Durchblättern (»Bibliothek des Raubes«, Czernin Verlag). Raum drei ist zweigeteilt. Thematisiert werden hier zum einen »Provenienzforschung und Restitution im Volkskundemuseum Wien« anhand von Objekten und ihren Herkunftsgeschichten, zum anderen »NS-Gesetzgebung und Infrastrukturen« (S. 65–99). Die Räume respektive Buchkapitel vier und fünf sind der Geschichte der Familie Mautner und der Sammlung Mautner gewidmet. Die sorgfältige Dokumentation und Präsentation der rund 550 Mautner'schen Objekte, die sowohl durch Schenkung als auch Beschlagnahme den Weg in dieses Museum fanden, ist beeindruckend. Die verschlungenen, sich trennenden und wieder zusammengeführten Wege der Familie Mautner und des Volkskundemuseums sind zentraler Teil der Ausstellung. Der auf zahlreichen Dokumenten basierende Text über »Die Sammlung Mautner und das Volkskundemuseum Wien« (S. 101–167) ist demgemäß sowohl inhaltlich als auch im Umfang das Herzstück des Katalogs. Es ist ein wegweisender Text, der sich spannend liest und aufzeigt, dass Enteignungen und Restituierungen von Kulturgütern auch zur Verständigung und Versöhnung beitragen können. In diesem Fall erfolgte nach der vorbildlichen Aufarbeitung durch engagierte Provenienzforscherinnen des Museums eine Rückübertragung der restituierten Objekte durch die Erbengemeinschaft.

Ein hohes Maß an Anschaulichkeit entsteht durch die gelungene Kombination von Raumskizzen, aussagestarken Fotografien der Ausstellungsräume und den gut lesbaren Texten der Kuratorinnen. Die Kennzeichnung der Kapitel durch Vorsatzblätter in Blau, Gelb, Grün, Rot und Rosa, stets versehen mit dem Grundriss des Raums, und die dazu passende Einfärbung der nachfolgenden Seiten erleichtern die Orientierung und erfreuen das Auge.

Für diejenigen, die die Gelegenheit hatten, die ausgezeichnet kuratierte, sorgfältig recherchierte und für ein breites Publikum anschaulich und informativ aufbereitete Ausstellung zu diesem düsteren Kapitel der österreichisch-deutschen Geschichte zu erleben, spiegelt die Publikation vorzüglich das Gesehene wider und regt zum weiteren Nachdenken über den Umgang mit auf diese Weise ins Museum gelangten Objekten an. Für alle, die die Ausstellung nicht besuchen konnten, ist der Katalog eine sehr gut nachzuvollziehende Dokumentation der Intentionen und Umsetzungsentscheidungen der Kuratorinnen. »Wie gehen wir damit um?« ist eine in Sammlungskontexten nach wie vor aktuelle Frage, die hier ambitioniert, ehrlich und mit klarer Absicht zur Hinterfragung und Aufklärung von unrechtmäßiger Aneignung angepackt wird. Das Buch bildet eine sehr gute Grundlage für die noch anstehenden Aufarbeitungen und Einordnungen einer Vielzahl von Objekten, die auf ähnlichen Wegen in Museen gelangt sind. Mögen zahlreiche weitere, möglichst interaktive Ausstellungen diesem Beitrag zur Aufarbeitung von fraglichen Sammlungsbeständen folgen!

Gundula Wolter



Duff-Gordon, Lucy
Lucile

Mein Leben als Modeschöpferin

Verlag Texte und Textilien, 2024, Berlin,
366 S., zahlr. s/w Abb., übers. von
Constanze Derham, Titel der Original-
ausgabe von 1932: *Discretions and*
Indiscretions

ISBN 978-3-948255-01-5

Selbst modegeschichtlich Interessierten ist der Name Lucy Duff-Gordon (1863–1935) nicht mehr unbedingt vertraut. Dabei war die britische Modeschöpferin Lucile – wie sie sich französisierend nannte – vom späten 19. Jahrhundert bis in die 1920er-Jahre eine international bekannte Größe. Damen des englischen Hochadels, französische Schauspielerinnen, amerikanische Millionärsgattinnen und Broadway-Stars zählten zu ihren Kundinnen. Sie entwarf nicht nur für Privatkundinnen, sondern stattete komplette Theateraufführungen und Vaudeville-Shows aus. Sie spielte in einer Liga mit Jeanne Paquin (1869–1936) und Paul Poiret (1879–1944).

Neben ihrem Londoner Stammsitz »Maison Lucile« betrieb sie Modehäuser in Paris, New York und Chicago. Ihre Unternehmensgesellschaft »Lucile Ltd.« war viele Jahre lang ein Multimillionen-Dollar-Geschäft. Finanzierungs- und Management-Probleme sowie Verstöße gegen US-Zollvorschriften führten den Zusammenbruch herbei. Die letzten Jahre ihres Lebens verbrachte Lucy Duff-

Gordon zurückgezogen in bescheidenen Verhältnissen in London.

Ihre Autobiographie erschien 1932. In 23 chronologisch gegliederten Kapiteln blickt sie auf ihr turbulentes Leben zurück. Die Geschichte ihres Aufstiegs von der geschiedenen, mittellosen, alleinerziehenden Mutter im London des ausgehenden 19. Jahrhunderts zur gefeierten Modeschöpferin und Gründerin eines internationalen Unternehmens liest sich stellenweise wie ein Roman von Charles Dickens.

Lucy Duff-Gordon verfügte über keinerlei formale Qualifikation, war allerdings sehr fantasievoll und selbstbewusst. Sie fiel durch aparte, selbstgeschneiderte Kleidung auf. »[Ich] besaß etwas, was damals nicht eine Frau von Hundert besaß: Chic. [...] Ich kaufte einfach nur wenige Meter Stoff und machte ein Kleid daraus, das jede andere Frau mit Neid erfüllte.« Das brachte Aufträge ein, und 1893 eröffnete sie in London ihr erstes Atelier. Ihre 1900 geschlossene zweite Ehe mit Sir Cosmo Duff-Gordon, ein Lady-Titel und Zugang zum englischen Hof wirkten sich günstig auf das Geschäft aus. Im Jahr 1910 gründete sie ein Lucile-Modehaus in New York, Niederlassungen in Paris und Chicago folgten bald darauf.

Mit Rüschen, Volants und schwingenden Säumen war Luciles Mode der Inbegriff von Weiblichkeit. Durch den Verzicht auf einengende Korsetts, ausladende Tournüren und steife Stehkragen brachte sie Anmut und Ungezwungenheit in die Frauenkleidung zurück. Ihre neuartigen seidenen Dessous und hochgeschlitzten Röcke setzten einen deziert sinnlichen Ton. In ihren eigenen Worten klingt das so: »Ich war die erste Schneiderin, die Freude und Romantik in die Kleidung brachte, ich war eine Pionierin. Ich ließ auf [...] ein London der Flanellunterwäsche, der Wollstrümpfe und voluminösen Unterröcke eine Kaskade von Chiffon

los [...] und drapierte Röcke, die sich öffneten, um schlanke Beine zu enthüllen [...] – ich zeigte der Welt, dass das Bein einer Frau ein Objekt der Schönheit sein kann.«

Luciles Neuerungen erstreckten sich auch auf die Präsentation und Vermarktung ihrer Produkte. Jeder Einkauf, jede Anprobe wurde in den üppig ausgestatteten und verschwenderisch geschmückten Räumen ihrer Modehäuser mit Musik, Mannequins und Champagner zu einem Erlebnis. Lucile war die Erste, die ihre Modenschauen nicht nur potentiellen Kundinnen, sondern einem zahlenden Publikum zugänglich machte. Die in großen Theatern abgehaltenen Events mit Live-Musik, Lichteffekten und bekannten Mannequins zogen Tausende an.

Angeichts der Detail-Verliebtheit der Autorin und ihrem Hang zum Namedropping fällt auf, wie kurz sie den Zusammenbruch ihres Unternehmens abhandelt. Als Hauptverantwortlicher wird »ein jüdischer Fabrikant« genannt. Über ihre eigene Rolle heißt es: »Ich war nie eine echte Geschäftsfrau gewesen. [...] Ich war eine Designerin, das war alles.«

Allerdings verließ sie ihr einst so fein ausgeprägtes Gespür für den Zeitgeist. Als in Europa und den USA nach dem Ersten Weltkrieg ein neuer, knabenhafter Look in die Mode einzog, blieb Lucile weiterhin ihrem romantischen Stil verhaftet. Am Schluss ihrer Memoiren unterstellt sie der Textilindustrie, die neue Mode bewusst erfunden zu haben, um den Absatz anzukurbeln. Luciles Unvermögen, sich auf neue emanzipatorische Stimmungen der 1920er-Jahre einzustellen, mag zu ihren Finanzproblemen beigetragen haben.

Duff-Gordons Memorien sind eine Melange von expressiver Selbstdarstellung, faszinierenden Einblicken in die Mode- und Geschmacksentwicklung einer Welt im Umbruch, Gesellschaftsklatsch und Anekdoten über

Kundinnen. Sie liegen erstmals in deutscher Übersetzung vor, herausgegeben vom Berliner Verlag Texte und Textilien, der sich auf vergessene Texte der Modegeschichte spezialisiert hat.

Rose Wagner