



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Performanz und Metamorphose in der zeitgenössischen Modeschau

Verfasserin

Ivana Novoselac

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Julia Gelshorn

„pamet u glavu“

gewidmet meinen Eltern, Novoselac Ivan und Snježana, und meinem Großvater Simo Jeremić

danke an Prof. Dr. Julia Gelshorn, Christian Binder, Bakk., Mag. Silvia Müllegger, Dr. Elana Shapira sowie Nathalie Réveillé

Inhaltsverzeichnis

1.	Mode, Kunst und Kontexte	S. 1
2.	<i>After Words</i> und <i>Bluescreen</i> – Modeschauen?	S. 10
3.	<i>After Words</i> und <i>Bluescreen</i> – Theaterstücke, Performances oder Rituale?	S. 19
4.	Künstlerisches <i>keypiece</i> vs. verkäufliche Ware	S. 30
5.	Narrative und performative <i>Überschüsse</i>	S. 36
6.	Performanz und Metamorphose	S. 50
7.	Inkorporation	S. 56
8.	Metamorphose als Erzeuger und Erzeugnis	S. 61
	Glossar	S. 67
	Abbildungen	S. 69
	Abbildungsverzeichnis	S. 103
	Literaturverzeichnis	S. 109
	Abstract	S. 119
	Lebenslauf	S. 121

1. Mode, Kunst und Kontexte

Verwirrung, um nicht zu sagen Ratlosigkeit, mögen die Gefühle sein, die der Zuschauer in Anbetracht der Modeschauen mit den Titeln *After Words* und *Long Live the Immaterial (Bluescreen)* empfindet. Zwar sind Models, die während der Modewochen lang gezogene Laufstege ruhig entlang schreiten, zunächst keine große Überraschung für die Zuschauer_innen, gilt dies doch als Inbegriff des Geschehens einer Modeschau.¹ Doch bei Viktor & Rolf dokumentieren bzw. vergrößern seitlich angebrachte Leinwände nicht lediglich die stolzierenden Mannequins, sondern sie erweitern das Live-Geschehen um eine weitere bildliche bzw. cineastische Ebene. Auch die Show von Hussein Chalayan läuft im wahrsten Sinne des Wortes zwar innerhalb des institutionellen Rahmens der Londoner Modewoche, doch ein möbliertes Wohnzimmer und Models, die aus Einrichtungsgegenständen Kleider herstellen, verwirren die Betrachter_innen. Blickt man in weiterer Folge auch noch auf die Darsteller_innen beider *défilés*, so lassen sich diese sowohl als passive Models als auch als aktiv Handelnde beschreiben: Einerseits schreiten diese in ruhiger Manier und präsentieren gleichsam passiv die Kleider,² andererseits greifen sie ins Geschehen ein und handeln aktiv. Die Kleidung wird präsentiert aber auch ausagiert; sie wird gezeigt aber auch verwandelt und somit verborgen.

Wie sind diese Ereignisse einzuordnen? Sind es Modeschauen, Theaterstücke, Spektakel, Kunst-Performances oder gar Rituale? Ausgehend von der *Fashion Week*, dem institutionellen Rahmen der angesprochenen Ereignisse, liegt zunächst die Annahme einer Modeschau auf der Hand. Bei einer solchen liegt üblicherweise der Fokus auf der Präsentation der Mode bzw. der Kollektionen für die nächste Saison. Auch bei *After Words* und *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*³ mag dem Betrachter die gezeigte Kleidung auffallen, sie steht aber keinesfalls allein im Rampenlicht. Es stellt sich also die Frage, wo das Zentrum des Interesses innerhalb dieser Ereignisse liegt und wie die verschiedenen Ebenen der Modeschauen miteinander in Verbindung stehen. Geht es um die präsentierte Mode oder um die oben bereits erwähnten Aktionen bzw. Projektionen? Wie stehen die Modeskollektionen und deren Aufführung in Verbindung? Wie ergänzen oder widersprechen sie einander?

¹ KAHN 2000, S.119.

² Inwiefern das ruhige, regungslose Schreiten und somit Präsentieren eines Kleidungsstück als passiv betrachtet werden kann, wird noch zu einem späteren Zeitpunkt der vorliegenden Arbeit zu diskutieren sein.

³ Der vollständige Titel *Long Live the Immaterial (Bluescreen)* wird in weiterer Folge zugunsten des Lesensflusses auf die Abkürzung *Bluescreen* reduziert.

Die Beantwortung dieser Fragen fällt jedoch nicht einfach und bedarf einer differenzierten Betrachtungsweise. Denn das Kleidungsstück und die Aktion, die thematische Tiefenstruktur und die performative Oberfläche, der fotografisch festgehaltene Moment und die prozessuale Bewegung, das Zeigen der Kleidung und das durch die Aufführung der Kleidung herbeigeführte Verschwinden derselben, stellen ein höchst komplexes Gefüge dar und führen zu der einleitend erwähnten Verwirrung hinsichtlich der Funktionen und Ziele jener *défilés de mode*.

Diese divergierenden Eigenschaften machen die betrachteten *fashion shows* zu höchst ambivalenten Ereignissen, welche weit reichenden Einfluss auf die präsentierten vestimentären Objekte ausüben und somit auch die gängigen Präsentationen innerhalb der Modewelt beeinflussen. Denn diese präsentiert nicht nur ihre Modeschauen den interessierten Betrachtenden, sondern ihre Produkte/Objekte/Werke den Konsumenten_Konsumentinnen in der Boutique, den Lesern_Leserinnen in der Presse und Bildbänden, den Zuschauenden im Fernsehen/ Internet und auch den Besuchern_Besucherinnen im Museum. Jene Erzeugnisse spielen mehrere Rollen, besetzen unterschiedliche Ränge gleichzeitig und sind somit polyvalent.

So vielfältig wie ihre Präsentationsformen sind auch die mit der Mode verbundenen wissenschaftlichen Fragestellungen: Die Kostümgeschichte beschäftigt sich mit der Entstehung und Entwicklung historischer Bekleidung und die Soziologie, Kultur- und Sozialanthropologie und Ethnologie betrachten sowohl die gesellschaftlichen und politischen Faktoren, die Moden herbeiführen und beeinflussen, als auch die Verbindungen zwischen Moden und dem sozialen Körper. Die Bildwissenschaft befasst sich mit der Modefotografie, die Medientheorie mit der Mode als multimediales Spektakel und Celebrity-Kultur, die Semiologie mit den Codes der Mode und die Wirtschaftswissenschaften mit Trendforschung, wobei vielfache thematische und demzufolge akademische Überschneidungen festzustellen sind. Alle diese Disziplinen – in ihrer Summe gerne als Modetheorie bezeichnet – betten die Mode in ein interdisziplinäres Feld und bieten unterschiedliche und mitunter interdependente theoretische Fragestellungen.⁴

⁴ DAVIS 1992, S.114; GASPARINA 2006, S.41-45; GODART 2010, S.107; KIM 1998, S.51,52,63,69; MILLER 2007, S.26,27; WELTERS 2007, S.253; ZAHM 2007, S.263.

Obwohl wissenschaftliche Studien zur Mode bereits seit der Jahrhundertwende zu verzeichnen sind,⁵ und die Anzahl der akademischen Beiträge aus den unterschiedlichsten Disziplinen seit den 1980er Jahren explosionsartig gestiegen ist,⁶ scheinen sich Kunsthistoriker_innen und Kritiker_innen nur zögerlich und mit erhobenem Zeigefinger mit der Modewelt zu beschäftigen. Diese vorsichtige bzw. kritische Haltung rührt vor allem von der funktional-kommerziellen Eigenschaft der Mode(industrie) her, wie die folgenden Worte des Kunstkritikers Michael Boodro unterstreichen:

„Art is art and fashion is an industry [...]. There is a longstanding, genteel tradition – an ideal, at least – that art is the creation of individuals burning bright with lofty inspiration, that art is above commerce, that art, for its own sake or for any other reason, is the big, important thing. [...] Fashion is not art. Fashion is frivolous and unimportant [...]“⁷

Kunst ist Kunst und Mode ist eine Industrie, meint Boodro in seinem Aufsatz *Art and Fashion* von 1990 und bringt damit die Dichotomie der meisten ‚Kunst und/oder Mode?‘-Debatten auf den Punkt. Es handelt sich dabei um eine Sichtweise, welche die Mode weit weg von der Kunst und Ästhetik positioniert, ihre Verbreitung in den unterschiedlichsten wissenschaftlichen Kontexten und Beiträgen gefunden hat und dort bis heute rumort. So wird die Kunst mit den Eigenschaften der Spiritualität, Individualität, Ewigkeit, Aura, Funktionslosigkeit bzw. des *l’art pour l’art*, der Exklusivität und des Seltenheitswertes versehen, die Mode jedoch mit den unrühmlichen Charakteristika des Körperlichen, des Öffentlichen, des Ephemeren oder Saisonalen, Banalen, Kapitalistisch-Kommerziellen und Populären ausgestattet.⁸ Boodro's Text ist nicht nur symptomatisch für die Vorwürfe, die sich Mode seit jeher gefallen lassen muss, sondern auch für ihre kontroverse Behandlung und Diskussion: So eröffnet der Kunstkritiker zwar seine Abhandlung mit der oben angeführten, wertenden Kategorisierung, verwendet allerdings anschließend den mit Abstand größten Teil seines Textes darauf, die zahlreichen prominenten Beispiele der Verbindungen

⁵ An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass die Mode bereits seit der Jahrhundertwende verschiedene Wissenschaftler beschäftigt hat. Mit den Soziologen Thorstein Veblen und Georg Simmel seien an dieser Stelle nur zwei prominente Beispiele genannt.

⁶ Voraussetzung für diese Entwicklung ist unter anderem die weltweite, (finanziell) erfolgreiche und von wissenschaftlicher Seite freilich oft als Werbung kritisierte Präsentation von Mode im musealen Kontext, die mit der 1983/84 im Metropolitan Museum of Art gezeigten Retrospektive des Werks von Yves Saint Laurent beginnt (siehe CRAIK 2009, S.186-190; KIM 1998, S.52; WELTERS 2007, S.254).

⁷ BOODRO 2007, S.257.

⁸ BOODRO 2007, S.256-260; CRAIK 2009, S.171,173; DAVIS 1992, S.107; EVANS 2009, S.106; KAHN 2000, S.115,116; KIM 1998, S. 53-57; MARTIN 1999, S.109; MILLER 2007, S.34,35; WELTERS 2007, S.253-255; ZAHM 2007, S.263-269.

zwischen Mode und Kunst aufzuzählen, um jedoch schlussendlich wiederum die Unversöhnlichkeit und Unterschiedlichkeit der beiden Bereiche zu wiederholen.⁹

Ausgehend von den Gedanken Immanuel Kants, der für seine Definition der Kunst die Freiheit und Zwecklosigkeit postulierte, etablierte sich in der Kunstgeschichte die Forderung, Kunst solle frei von jeglichem Interesse oder jeglicher Funktion sein.¹⁰ Für Modeobjekte, die als *objets du désir* auch kommerzielle Ziele zu erfüllen haben, gleicht das hinsichtlich wissenschaftlicher Bearbeitungen einem Todesurteil, weshalb diese meist als nebensächliche Sujets der Kunstgeschichte betrachtet werden, wie auch Meinungen im zeitgenössischen, akademischen Rahmen zu beweisen suchen.¹¹ Dieser Argumentation möchte ich einen Vorwurf der Ignoranz ganz besonders in Bezug auf den zeitgenössischen Kunstmarkt bzw. -handel und auf die Kunstwelt machen, die auf den ersten und ebenso auf den zweiten Blick eine enge Beziehung mit den Strömen des Kapitals pflegt, wie Philip Ursprung treffend konstatiert. In seinem Text *Kunst der Gegenwart*¹² verweist dieser auf die Strategien zeitgenössischer Künstler, den Ansprüchen des Publikums, des Kunstmarktes und des Kunstdiskurses durch visuell attraktive Oeuvres gerecht werden zu wollen. Diese Herangehensweise, welche ebenso als effektive Maxime für erfolgreiche Modekollektionen gilt, erfordert zumindest eine kritische Auseinandersetzung mit der oben beschriebenen Grenzziehung.¹³

Aufbauend auf der These Ursprungs, kann somit folgende Schlussfolgerung getroffen werden: Zeitgenössische Kunstproduktionen verweisen, ebenso wie Modekollektionen, auf den äußeren Rahmen und somit auf die Strukturen des Kunst- bzw. Modemarktes. Im weitesten Sinne orientiert sich also das Angebot an der finanziellen, institutionellen und auch inhaltlichen Nachfrage und vice versa.

Bei näherer Betrachtung ist diese Feststellung allerdings nicht die einzige Möglichkeit einer Parallelisierung zwischen Mode und Kunst. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive werden seit den 1950er/60er Jahren vor allem „Prozesse der Theatralisierung“¹⁴ festgestellt, wie Gertrud Lehnert¹⁵ oder auch die

⁹ BOODRO 2007, S.256-260.

¹⁰ ANZENBACHER 2002, S.32.

¹¹ MILLER 2007, S.38.

¹² Ursprung, Philip, *Die Kunst der Gegenwart*. 1960 bis heute, München 2010.

¹³ URSPRUNG 2010, S.69. Selbstverständlich gilt dies im Hinblick auf den Modemarkt und die verschiedenen, im Vergleich zur Kunstgeschichte und ihren zahlreichen Diskursen noch seltenen Modediskurse.

¹⁴ FISCHER-LICHTE 2002, S.291.

¹⁵ LEHNERT 2008, S.98.

Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte konstatieren.¹⁶ Fischer-Lichte beschreibt die zeitgenössische Kultur sowohl als „Kultur der Inszenierung“¹⁷ als auch als „Inszenierung von Kultur“¹⁸ und spricht von einer „Erlebnis- und Spektakelkultur“¹⁹, die die Grenzen von „Kunst und Nicht-Kunst“ schwinden lässt.²⁰ So lässt sich mit den Begriffen der *Inszenierung* und *Immersion* bzw. *Theatralität* und *Performativität* sowohl die Kunst als auch die Modewelt beschreiben. Diese Entwicklung hat einander überlappende Definitionen zur Folge: Kunst ist nicht nur Kunst und Mode ist nicht nur Industrie. Ehemals in Stein gemeißelte Unterscheidungen, welche die Bereiche Kunst und Werbung, Politik und Ästhetik, Wirklichkeit und Imagination klar voneinander trennten, geraten ins Wanken.²¹

Gerade die Modewelt der letzten drei Jahrzehnte greift die Tendenzen und Inhalte der postmodernen Kunst auf, die seit den 1960er Jahren durch zwei einander bedingende Entwicklungen gekennzeichnet ist: Einerseits der oben bereits angedeutete Theatralisierungsschub (im Sinne der „Inszenierung von Kultur“²²) und andererseits der performative Charakter des künstlerischen Schaffens in Hinblick auf die Entwicklung weg vom klassischen, vom Produzenten ablösbaren Werk hin zu einem Ereignis, das alle Teilnehmer impliziert.²³ Diese beiden Grundfaktoren bestimmen Autoreflexion und Subversion als neue ästhetische Kategorien, die auch in die Konzeption der zeitgenössischen *fashion show* einfließen.

Trotz oder gerade aufgrund ihres ambivalenten Status’ ist die Mode „spectral and commercial“²⁴ oder „critique et célébration“²⁵ – wie Positionen sowohl aus dem Inneren der Szene als auch aus dem kritischen, wissenschaftlichen Bereich besagen.²⁶ So ist der Definition des Soziologen Frédéric Godart, nach der die Mode „simultanément artistique, économique, politique, sociologique, ...“²⁷ ist, im zeitgenössischen Kontext die Eigenschaft der Intellektualität und (Selbst)Reflexion hinzu zu fügen. Besonders der Aufsatz *Catwalk Politics* der Modehistorikerin und Kulturtheoretikerin Nathalie Khan

¹⁶ FISCHER-LICHTE 2002, S.291.

¹⁷ FISCHER-LICHTE 2002, S.291.

¹⁸ FISCHER-LICHTE 2002, S.291.

¹⁹ FISCHER-LICHTE 2002, S.292.

²⁰ FISCHER-LICHTE 2001, S.1; FISCHER-LICHTE 2002, S.291,292; FISCHER-LICHTE 2004, S.316.

²¹ FISCHER-LICHTE 2004, S.317,318,343; KERSHAW 1999, S.63.

²² FISCHER-LICHTE 2002, S.291.

²³ BELLIGER/ KRIEGER 1998, S.11; FISCHER-LICHTE 2004, S.19-21.

²⁴ EVANS 2009, S.47.

²⁵ GASPARINA 2006, S.118.

²⁶ DAVIS 1992, S.22; KAHN 2000, S.117; WILSON 1985, S.13.

²⁷ GODART 2010, S.10.

verweist auf die Selbstreflexion und Subversion als zeitgenössische Strategie, um mit einem gewissen „image of profundity“ eine ganz spezifische Zielgruppe zu erreichen.²⁸ Beispiele für solche Modestrategien sind im Sektor des so genannten *prêt-à-porter du luxe* zu finden, wobei die ausgewählten Modeschauen der Designer Hussein Chalayan und Viktor & Rolf mehr als nur beispielhaft sind. Sie sollen im Folgenden sowohl als wichtige Vertreter reflexiver Mode – im Hinblick auf ihre öffentliche, ambivalente Positionierung als Konzeptdesigner – als auch in Bezug auf die Ausformungen ihrer ästhetischen Produktionen kurz vorgestellt werden.

Die interdisziplinäre Arbeit von Hussein Chalayan ist gekennzeichnet durch Verbindungen zwischen Kleidung, Film, Architektur und Technologie, welche zu einer Vielzahl an Kollaborationen mit Industrial Designern, Musikern, Animationsdesignern, Juwelieren, Textildesignern und Anthropologen führt.²⁹

Er wird sowohl von der Modeszene („fashions mad scientist“³⁰) als auch von der Kunstwelt und der Modetheorie als konzeptuell, intellektuell, „difficult“³¹ und vor allem als Künstler rezipiert.³² Seine primäre Verortung als Künstler und weniger als finanziell erfolgreicher Modedesigner wird auch durch die folgende Aussage seiner langjährigen Kollegin Rebecca Lawthorpe bestätigt: „... [perhaps] the most artistic thing he's ever done – is that he managed to make a business out of his art“.³³

Thematisch bewegt sich die ästhetische und künstlerische Tätigkeit Chalayans zwischen Religion, Politik, Migration, Architektur, Gesellschaft, Anthropologie,

²⁸ KAHN 2000, S.118. An dieser Stelle ist zu ergänzen, dass aus historischer Perspektive im Zusammenhang mit der Mode bereits seit der Jahrhundertwende eine Tradition der appropriativen Erfolgsstrategie zu beobachten ist. Viele Designer (und in weiterer Folge auch die Träger) schmückten sich bereits sehr früh mit den Ideen und Werten der (zeitlich oft parallelen) Kunstrichtungen. Nancy Troys ausführliche Abhandlung über gerade dieses Marketingprinzip innerhalb der Karriere von Paul Poiret, der sich gemeinsam mit seinen Kollegen Charles Worth und Jacques Doucet „as artists rather than dressmakers, connoisseurs rather than businessmen“ (siehe TROY 2003, S.36) präsentierte, beleuchtet nur ein großartiges Beispiel für die Ambiguität und den daraus resultierenden Erfolg der Positionierung dieser *grands créateurs* Anfang des 20.Jahrhunderts (siehe TROY 2003, S.36,43,52,54,82). Im Verlauf des Jahrhunderts kommt es zu weiteren ähnlichen Verbindungen, in denen sich die sich die Mode der Kunst der Moderne vor allem im Hinblick auf ihre ästhetischen Merkmale bedient. Yves Saint Laurent und seine Kollektionen *Mondrian*, *Pop Art* und *Ballets Russes* seien an dieser Stelle als Paradebeispiele genannt (siehe GODART 2010, S.50; KAMITSIS 2006, S.169).

²⁹ ALEXANDER 2003; BLANKS 2006, S.166; KING 2011, S.11,13,15; EVANS 2005, S.6,9; FAKRAY 2009, S.87,91; MENKES 2005b; QUINN 2002, S.359; QUINN 2005, S.46; READ 1999, S.136.

³⁰ FAKRAY 2009, S.87.

³¹ ANDERSON 2000, S.230.

³² ANDERSON 2000, S.229,230; BRUNEL 2008, S.138; CHENOUNE 2005, S.317; DAY 2005, S.21,22; DAYAN 2007, S.126; DRIER 2005, S.10; FAKRAY 2009, S.87; FRANKEL 2001, S.64,70; MENKES 2005a, S.155,156; MENKES 2005b; POLHEMUS 2005, S.110; QUINN 2005, S.47; RICKEY 2003; SAILLARD 2009, S.263; VAN TWIST 2005, S.6.

³³ LAWTHORPE 2011, S.259.

Aerodynamik und Philosophie, wobei sich seine Konzepte und Ideen von der tragbaren und somit verkäuflichen Kleidung der Kollektionen bis hin zu den im musealen Kontext gezeigten Arbeiten erstrecken.³⁴ Stilistisch bleiben seine Kleiderentwürfe im minimalistischen, sportlich-eleganten Bereich.³⁵

Reflexion als ästhetische Strategie ist jeder Produktion von Hussein Chalayan inhärent.³⁶ Durch ideelle wie auch technische Anleihen aus modefremden Bereichen werden Fragen aufgeworfen, die schlussendlich alle der voranstehend angeführten Teilbereiche betreffen und ihn und seine Arbeit somit als höchst ambivalent positionieren.³⁷ Am Beispiel der Modeschau *After Words* sollen diese Aspekte näher beleuchtet werden.

Das eine und einzige Thema des Designerduos Viktor Hoersting & Rolf Snoeren ist die Mode selbst, deren Mechanismen, Prozesse und Regeln analysiert, dekonstruiert und somit kommentiert bzw. kritisiert werden.³⁸ Stilistische Wege dieser Dekonstruktion sind die Übertreibung, Größenumkehrung, Wiederholung, räumliche Verwirrung, Kontrastsetzung und optische Illusion verschiedener Teilaspekte der Mode und ihrer Produkte, während der Stil der Kleidung meistens konservativ, konventionell und somit tragbar bleibt.³⁹

Sowohl von der Szene als auch von der Mode- und Kunsttheorie rezipiert, wird dieses Designerduo als „hybrid of creativity and criticality“⁴⁰ und als Designer, die nicht nur um stilistische Spiele, sondern vor allem um Analyse und Reflexion bemüht sind,

³⁴ ANDERSON 2000, S.231; CHENOUNE 2005, S.319; MOWER 2011, S.37,48; DRIER 2005, S.10; EVANS 2005, S.12; FRANKEL 2001, S.64; QUINN 2002, S.359,360; QUINN 2005, S.46.

³⁵ Einige Ausnahmen bzgl. der Tragbarkeit seiner Kleider werden zu einem späteren Zeitpunkt besprochen.

³⁶ POLHEMUS 2005, S.110.

³⁷ ANDERSON 2000, S.232; CLARK 2011a, S.126; EVANS 2009a, S.10; KAHN 2000, S.122,123.

³⁸ ARCHER 2009, S.120,125,126; BOUSTEAU 2007, S.47; EVANS 2009a, S.10,12,14; EVANS/ FRANKEL 2009, S.53,126; GOTTSCHLICH 2010, S.59; MARTIN 1999, S.113,114; MATYSIK 2007, S.126; SAILLARD 2009, S.275; SCHLENZKA 2008, S.102,106; SPINDLER/GRUMBACH 2000, S.6,7,9. Die angesprochene Analyse geschieht auch über ideelle Anleihen der klassischen Moderne (u.a. *Black Square Dress*, Teil der imaginären *Collection #3* für Sommer 1995, *Long live the Immaterial (Bluescreen)*, *Prêt-à-porter*-Kollektion für Herbst/Winter 2002/03).

³⁹ EVANS 2009a, S.15,16; EVANS/ FRANKEL 2009, S.172,204; FRANKEL 2009, S.30,33; ISHIZEKI 2004, S.284; MENKES 2002; SCHLENZKA 2008, S.100,101; SPINDLER/GRUMBACH 2000, S.6; VIGNANDO 2003, S.19. Neben der Bearbeitung klassischer Kleidungsstücke wie dem Smoking, dem Maßhemd, dem kleinen Schwarzen, etc. finden sich einige Anleihen an den Barock und den Karneval.

⁴⁰ MARTIN 1999, S.111.

wahrgenommen.⁴¹ Konzeptuell, „hintersinnig“⁴² und surrealistisch – das sind jene Begriffe, die am häufigsten gebraucht werden, um das Designerduo und ihre Arbeit zu beschreiben.⁴³

Aufgrund ihrer ambivalenten Positionierung als Konzeptkünstler bzw. –designer und hinsichtlich ihrer interdisziplinären und autoreflexiven Herangehensweisen sind Hussein Chalayan und Viktor & Rolf ausgezeichnete Beispiele für die oben angeführten Gemeinsamkeiten der zeitgenössischen Mode und Kunst.⁴⁴

Besonders das Medium des *défilé de mode* nimmt in den Aktivitäten der Designer und in ihren brancheninternen Positionierungen einen wichtigen Stellenwert ein.⁴⁵ Durch Anleihen aus verschiedenen modedefremden Ereignissen, wie etwa Tanz-, Kunst- und Theaterperformances oder Ritualen erweitern die Designer das Spektrum und die Prozesse der formalen, klassischen Modeschau, die ursprünglich nur zur Präsentation der Kleidung dient.⁴⁶ Sowohl Chalayan als auch Viktor & Rolf verwenden die *fashion show*, um die Mode, ihre Mechanismen und bewährten Abläufe zu kommentieren und zu unterwandern.⁴⁷ Ihre Modeschauen *After Words* und *Bluescreen* sind als performative Manifestationen der oben angeführten ökonomischen, theatralischen, autoreflexiven und autoreflexiven Eigenschaften zu betrachten, die somit aus kultur- und kunstwissenschaftlicher Perspektive von höchster Brisanz und einschlägigem Interesse sind.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, mögliche Antworten auf die eingangs formulierten Fragen zu erarbeiten. Analog zu den unterschiedlichen Bestandteilen und den mehrdeutigen Handlungen und Projektionen der Modeschauen *After Words* und *Bluescreen* stützt sich die Untersuchung derselben auf verschiedene Quellen aus breit gefächerten wissenschaftlichen Bereichen. Als eine der wenigen direkten Quellen ist die Modepresse zu nennen, die Interviews mit den Designern zum Inhalt haben. Als

⁴¹ DEENY 2002; EVANS 2009, S.84; EVANS 2009a, S.10,12,14; MARTIN 1999, S.111,115; MATYSIK 2007, S.126; ISHIZEKI 2004, S. 280; SCHLENZKA 2008, S.100; VIGNANDO 2003, S.19.

⁴² GOTTSCHLICH 2010, S.59.

⁴³ ARCHER 2009, S.120; EVANS 2009a, S.10,14; EVANS/ FRANKEL 2009, S.53,64,204; FRANKEL 2009, S.30; GOTTSCHLICH 2010, S.59; MENKES 2002; MENKES 2003; VIGNANDO 2003, S.19.

⁴⁴ KAHN 2000, S.123.

⁴⁵ GOTTSCHLICH 2010, S.59.

⁴⁶ ALEXANDER 2003; ANDERSON 2000, S.229,233; ARCHER 2009, S.121; BOUSTEAU 2007, S.47,48; BRUNEL 2008, S.137,138; KING 2011, S.8,11,12; DRIER 2005, S.10; EVANS 2009, S.4; EVANS 2009a, S.10,13,14; FRANKEL 2001, S.64; FRANKEL 2011, S.24; GASPARINA 2006, S.42; KAHN 2000, S.123; KAMITSIS 2006, S.170; LEHNERT 2008, S.97,98; SCHLENZKA 2008, S.100,103,107; SPINDLER/ GRUMBACH 2000, S.5,10.

⁴⁷ SPINDLER/ GRUMBACH 2000, S.9.

weitere Basis dienen sowohl Beiträge zur Modeliteratur bzw. Modetheorie als auch Monographien über Hussein Chalayan [CLARK (U.A.) 2011, EVANS (U.A.) 2005] und Viktor & Rolf [EVANS/ FRANKEL 2009; SPINDLER/ GRUMBACH 2000] und wichtige Studien zur Modeschau [EVANS 2001; EVANS 2009]. Ebenso seien erwähnt der essentielle Ausstellungskatalog [JOIN-DIÉTERLE 2006] und diverse Aufsatzsammlungen der Modetheorie [WELTERS/ LILLETHUN (HRSG.) 2007] und des Modemanagements [EVERETT/ SWANSON 2004; SWANSON/ EVERETT 2007]. Diese Beiträge dienen dazu, *After Words* und *Bluescreen* aus der Sicht der Mode, der Branche, ihrer Traditionen und Konventionen zu beschreiben.

Für eine kulturwissenschaftliche Kontextualisierung und somit theoretische Vertiefung der *défilés* fungieren diverse Beiträge und Aufsatzsammlungen aus den Fächern der Soziologie [BELLIGER/ KRIEGER (HRSG.) 1998], der Theaterwissenschaften [FISCHER-LICHTE (HRSG.) 2001; FISCHER-LICHTE 2004], der Kunstgeschichte [BATTCOCK/ NICKAS 1984; NOEVER (HRSG.) 1998] und der Kulturwissenschaften [HEMPFER/ VOLBERS (HRSG.) 2011; MUSNER/ UHL (HRSG.) 2006; WIRTH (HRSG.) 2002].

Diese Quellen werden herangezogen, um die untersuchten Modeschauen *After Words* und *Bluescreen* hinsichtlich ihrer wirtschaftlichen, künstlerischen, performativen und autoreflexiven Charakteristika zu beschreiben und sie erstmals in einen ihnen inhärenten, interdisziplinären Kontext zu betten.

Zum besseren Verständnis der modespezifischen Termini ist der Arbeit außerdem ein Glossar angefügt.

2. *After Words* und *Bluescreen* – Modeschauen ?

Im folgenden Kapitel werden jene Bestandteile von *After Words* und *Bluescreen* betrachtet und kontextualisiert, die für formale *défilés de mode* charakteristisch sind. Dabei wird die formale *fashion show* als eigenständiges Medium betrachtet und als Ausgangspunkt für die Beschreibungen von *After Words* und *Bluescreen* verwendet. Sie bietet somit die hilfreiche Grundlage für die Betrachtung und Verortung der einzelnen Bestandteile.^{48 49}

Der offensichtlichste Hinweis auf die mögliche Einordnung von *After Words* und *Bluescreen* findet sich in der Tatsache, dass beide Ereignisse innerhalb von internationalen *Fashion Weeks* stattfinden: Bei der Show *After Words* von Hussein Chalayan handelt es sich um die Präsentation seiner *Prêt-à-porter*-Kollektion für Herbst/Winter 2000/01, die am 16.2.2000 im *Sadler's Wells Theatre* in London stattfand,⁵⁰ während Viktor & Rolf ihre *Prêt-à-porter*-Kollektion für Herbst/Winter 2002/03 am 9.3.2002 im *Pavillon Gabriel* innerhalb von *Long live the Immaterial* (*Bluescreen*) präsentierten.⁵¹

⁴⁸ Die formale Modeschau, neben der theatralischen Show (auch *production show* oder *défilé spectacle*) und der konzeptuellen Show das gängigste Genre, hat in ihrer mehr als einhundertjährigen Geschichte vielfache Traditionen, wie das Auf- und Abgehen junger, schlanker Frauen, entwickelt (siehe EVANS 2001, S.283; EVERETT/ SWANSON 2004, S.1; KAHN 2000, S.119,120; LAPPARTIENT 2006, S.264). Diese Konventionen bieten bereits vielfach Material zum Vergleich mit anderen cultural performances an und erlauben es, bereits die klassische Modeschau als Ritual, Kunst- oder Theaterperformance zu bezeichnen (siehe KING 2011, S.10; GRÜNDL 2005, S.215,223,225,224,232; KAHN 2000, S.114; LAPPARTIENT 2006, S.268).

⁴⁹ An dieser Stelle ist jedoch auf die schwierige, um nicht zu sagen inexistenten Quellenlage hinzuweisen. So war es bei der Recherche unmöglich, an direkte Informationen über beide Shows zu gelangen. Bei den zahlreichen Versuchen, mit der Produktionsfirma *Bureau Betak*, die für beide Modeschauen verantwortlich ist, und der Presseagentur *Karla Otto*, die für die Öffentlichkeitsarbeit beider Marken zuständig war, in Kontakt zu treten, sind sämtliche Anfragen ignoriert worden. Dies mutet umso unverständlicher an, als ich bei demselben Pressebüro ein Praktikum im Februar 2004 absolviert habe und mir einige Mitarbeiter somit persönlich bekannt sind. Fragen bezüglich Daten oder Archivmaterialien (Einladungen, Pressedossiers, Gästelisten, Raumgestaltung, Backstage-Fotos, Informationen zur Musik) sind ausnahmslos ‚überlesen‘ worden. Die Modeindustrie hüllt sich also in Schweigen, vor allem wenn Informationen in branchenfremde und somit ‚kritische‘ Hände geraten könnten. Demzufolge beruhen die folgenden Beschreibungen auf der Betrachtung der Videos der beiden Shows. Das Video von *After Words*, eine bearbeitete Aufzeichnung der Show, ist 19Min. und 57Sek. lang und eine Produktion der Firma *deepend*. *Long live the Immaterial* (*Bluescreen*), ebenfalls eine bearbeitete Aufzeichnung der Show, dauert 18Min. und 23Sek. und ist eine Produktion von Viktor & Rolf, des *Bureau Betak* und der Firma *Videopolis*. Außerdem werden die beiden gegenständlichen Modeschauen mit weiteren *défilés* der Designer verglichen.

⁵⁰ GOLBIN 2011, S.271; KING 2011, S.8; SAILLARD 2009, S.323.

⁵¹ DEENY 2002.

Die Londoner und Pariser Modewochen,⁵² zwei von insgesamt vier „fashion year’s defining moment[s]“⁵³, finden zwei Mal jährlich statt und bieten für Designer_innen die Gelegenheit, ihre Kollektionen für die übernächste Saison innerhalb einer Modeschau zu zeigen.⁵⁴ Diese Shows werden in den meisten Fällen in Zusammenarbeit mit einer Produktionsfirma konzipiert und organisiert,⁵⁵ wobei die Vorbereitungen drei bis sechs Monate vor dem angesetzten Termin beginnen.⁵⁶ Die gesamte Arbeit und somit auch die Autorenschaft verteilt sich, aufgrund des organisatorischen Aufwands, auf mehrere Personen.⁵⁷ Designer_innen gestalten ihre Shows nicht völlig allein und eigenständig, sondern verlassen sich auf Assistenten_Assistentinnen für das Bühnenbild, die Licht- und Tontechnik, Auswahl der Models, Anproben, Laufpläne, Choreographien und für die Einteilung der Sitzpläne. Außerdem kümmern sich mehrere Mitarbeiter_innen um das Styling der Outfits sowie um Haare und Make-up der Models.⁵⁸

Hinsichtlich der Shows von Hussein Chalayan und Viktor & Rolf zeigt sich bereits seit mehr als einem Jahrzehnt das *Bureau Betak* verantwortlich. *After Words* ist demzufolge ein gemeinsames Projekt von Hussein Chalayan und dem *art director* Alexandre de Betak. Dieser zeigt sich sowohl für die Produktion als auch die Choreographie, gemeinsam mit Jack Flanagan für das *set design* und mit John Pfeiffer für die Auswahl der Mannequins, verantwortlich. Des Weiteren ist Paul Topen als Möbeldesigner zu nennen.⁵⁹ Freilich muss Hussein Chalayan an dieser Stelle als wichtigster Urheber bzw. als wesentlicher Ideengeber genannt werden, wie de Betak allgemein über die Zusammenarbeit betont: „Hussein [...] schickt mir unter Umständen ein zehenseitiges Dokument mit abstrakten und politischen Gedanken.“⁶⁰ Dennoch kommen Chalayans theoretische wie auch praktische Überlegungen ohne mehrere, ausführende Mitarbeiter nicht aus, wie die Informationen im Abspann der Video-Aufzeichnungen zeigen.

Bluescreen von Viktor & Rolf ist ebenfalls in Zusammenarbeit mit Alexandre de Betak entstanden. Auch hier zeigen sich die Designer in erster Linie für das Konzept

⁵² Die *Fashion Weeks* in Paris, London, New York und Mailand sind die vier wichtigsten Modewochen, wobei sie in den letzten Jahren einige Konkurrenten bekommen haben: Auckland, Berlin oder New Dehli sind nur einige Beispiele (siehe EMLING 2006).

⁵³ KAHN 2000, S.114.

⁵⁴ DAVIS 1992, S.141; GODART 2010, S.37,38; GRÜNDL 2005, S.219,220; SACKRIDER 2006, S.108; PATNER 2004; VILASECA 2011, S.9; WIDDOWS/ MCGUINNESS 1996, S.94.

⁵⁵ VILASECA 2011, S.16,121.

⁵⁶ JAEGER 2009, S.187; VILASECA 2011, S.110.

⁵⁷ JAEGER 2009, S.183; PAQUIN/ PERRIN 2003, S.33.

⁵⁸ KAHN 2000, S.114; VILASECA 2011, S.616.

⁵⁹ EVANS 2009, S.288.

⁶⁰ JAEGER 2009, S.181,183.

verantwortlich. Die von ihnen entwickelten theoretischen Überlegungen werden vom *show art director* in die Praxis umgesetzt. Ihre Anweisungen scheinen in den meisten Fällen ebenso ausformuliert zu sein, wie de Betak wiederum berichtet: „Viktor & Rolf wünschen vielleicht eine Show, die eine Emotion in den Mittelpunkt stellt und deren Umsetzung eventuell schon präzise formuliert ist.“⁶¹ Für die Produktion greift der *art director* auf verschiedene Spezialisten wie Eddig de Clercq (Musik), Rob van de Ven (Bilder und Videos), Philippe Martineaud (Licht), VLS (Videoprojektionen) und Jaulin (Inszenierung) zurück, welche wiederum im Abspann des Videos angeführt sind.

Durch diese branchentypische Produktions- und Arbeitsweise positionieren sich sie Hussein Chalayan und Viktor & Rolf zunächst deutlich innerhalb der Modebranche.

Wirft der Betrachter nun einen Blick auf beide *défilés de mode*, ist die räumliche Gestaltung von *Bluescreen* der augenscheinlichste Hinweis auf eine Modeschau. Der räumliche Rahmen entspricht dem einer klassischen *fashion show*, bei der ein langer, konventioneller Laufsteg nicht fehlen darf. Bei *Bluescreen* ist dieser lang gestreckt und relativ schmal. Der *catwalk* besitzt eine vertikale Verlängerung, die entlang der Hauptwand angebracht ist und die schmale Länge des in den Raum ragenden Laufstegs betont (Abb.1). Der gesamte Raum ist in Dunkelheit gehüllt, lediglich direkt über und wahrscheinlich auch vor dem Laufsteg sind Scheinwerfer zu erkennen bzw. zu vermuten. Viktor & Rolf verwenden somit eines der deutlichsten Elemente der konventionellen Modeschau, den berühmten *catwalk*, welcher von Harald Gründl in seiner Dissertation als „a type of sacred architectural form“ beschrieben wird.⁶²

Bluescreen mutet darüber hinaus auch durch seine musikalische Untermalung als Modeschau an. Diese stammt von verschiedenen Interpreten (u.a. *Utopia* von der britischen Band Goldfrapp) und wurde von dem niederländischen DJ Eddy de Clercq eigens für die Show von Viktor & Rolf zusammengestellt.⁶³ Die Beauftragung eines in der Modeszene gefragten DJs für die Zusammenstellung der begleitenden Musik rückt die Designer, ihre Marke und die betreffende Modeschau in einen konventionellen, szenekonformen und affirmativen Bereich.

Betrachtet man in weiterer Folge die meisten Protagonisten_Protagonistinnen von *After Words* und alle Beteiligten von *Bluescreen*, so fallen deren schlanke, große und elfenhafte Silhouetten auf und entlarven diese als professionelle Models. Innerhalb der

⁶¹ JAEGER 2009, S.183.

⁶² GRÜNDL 2005, S.226.

⁶³ Eddy de Clercq ist ein vor allem für die Soundtracks von Modeschauen berühmter und innerhalb der Modebranche vielfach gebuchter DJ.

ersteren Show defilieren siebzehn, zum Teil bekannte Mannequins.⁶⁴ Viktor & Rolf lassen zweiundzwanzig professionelle, in Modekreisen prominente und erfolgreiche Models die Kollektionsteile präsentieren.⁶⁵ Das einheitliche Aussehen aller Körper einerseits und die gezielte Beauftragung einiger berühmter Mannequins andererseits weisen in ihrer Widersprüchlichkeit auf die Tradition von Modeschauen hin: Das Model, „a capitalist Doppelgänger“⁶⁶ oder „sosie“⁶⁷, verkörpert sowohl Individualität als auch Austauschbarkeit und Reproduktion.⁶⁸ Üblicherweise werden drei bis sechs bekannte Models für die Präsentation der so genannten *keypieces* engagiert. Dies ist eine Herangehensweise, die sowohl für Hussein Chalayan⁶⁹ und Viktor & Rolf, als auch für Modeschauen im Allgemeinen gilt.

Betrachtet man die Tatsache, dass bei beiden Modeschauen auch bekannte Models laufen, ist dies in Hinblick auf die Positionierungen der Marken Chalayan und Viktor & Rolf ebenso von Bedeutung. Denn die Präsenz von bekannten, prominenten Models deutet auf die Modebranche selbst hin und positioniert Chalayan und Viktor & Rolf als der Modebranche affirmativ gegenüber stehende Marken.

Die Models von *After Words* präsentieren gemeinsam 44 *panoplis* der Herbst/Winter-Kollektion 2000/01. In ihrer Gesamtheit zeigt die Kollektion kompakte und, bis auf die so genannten *keypieces*, sehr tragbare Kleidung. Farblich ist sie breit aufgefächert, bleibt aber in einem ruhigen, erdigen Bereich: Die dominante, bei 25 Outfits präsente Farbe ist Schwarz, viele *panoplis* kombinieren Grau-, Rot- und Brauntöne, Beige und Weiß. Wenige, nur punktuell auftauchende Farbakzente sind etwa Hellblau, Scarletrot, Orange und Korallenrot. Die meisten Kleidungsstücke und Outfits sind in A-Linie geschnitten, einige Modelle bleiben allerdings in einer schmalen, langen Silhouette. Der Stil der präsentierten Kollektion setzt sich meistens aus zwei unterschiedlichen Elementen zusammen: Erstens sind minimalistische und lineare Kleiderformen zu sehen, die sich in Schnitt-Experimenten, *dessus-dessous* (Abb.2), Schnüren mit *empiècements* (Abb.3) und schmalen, andersfarbigen Umrandungen (Abb.4,11) äußern. Funktionalität, ebenfalls ein wichtiger Aspekt, wird insbesondere innerhalb der ersten fünf Outfits, einer kleinen mittleren Gruppe von Outfits und der letzten fünf

⁶⁴ Nr.2/30/44 Natalia Semanova (Abb.43,44), Nr.4/19/37 Erin O'Connor (Abb. 4), Nr. 7/26/42 Anne Christin Peine (Abb.9), Nr.11/23/38 Georgina Cooper (Abb.3) und Nr. 17/31 Devon Aoki (Abb. 7,12) sind im Jahr 2000 in der Modeszene bekannte Gesichter.

⁶⁵ Nr.14/29 Isabeli Fontana (Abb.22), Nr.5/23 Mariacarla Boscono (Abb.20), Nr.16/35 Carmen Kass (Abb.16), Nr.15/37 Karolina Kurkova (Abb.18/25) oder Nr.3/18 Caroline Ribeiro (Abb.26,34) sind nur einige namhafte Beispiele.

⁶⁶ EVANS 2009, S.177.

⁶⁷ GRUMBACH 2006, S.130; VILASECA 2011, S.32.

⁶⁸ EVANS 2001, S.289.

⁶⁹ VILASECA 2011, S.43.

panoplis ganz groß geschrieben. Die Kleider der ersten Gruppe sind so geschnitten, dass sie eine Sitz- und Steh-Optik aufweisen (Abb.5,6); die zweite Gruppe zeigt Kleidung, deren Taschen auf die Form bestimmter Dinge zugeschnitten sind (Abb.7) und die dritte Gruppe besteht aus Looks, die sowohl als Sesselbezug als auch als Kleid verwendet werden können (Abb.8,9).⁷⁰

Zweitens besteht die Kollektion aus mädchenhaft-verspielten Elementen wie Blümchen-Muster in verschiedenen Farben (Abb.10) und einer umfangreichen Faltenarbeit mit teilweise verstärkten Stoffen bei Jacken- oder Rocksäumen und Kleidern (Abb.11,12).

Diese stilistische Auffächerung wird auch beim Haarstyling wiederholt: Das Haar ist glänzend und streng nach oben gezogen und bildet auf der oberen, mittigen Stelle des Kopfes ein toupiertes, grafisches Volumen (Abb.7,9,10,11,12,13). Bei der Gestaltung des Make-ups werden ebenfalls unterschiedliche Elemente miteinander verknüpft: Runde Rosé-Flächen finden sich auf den Wangen und Augenbrauen. Diese werden kombiniert mit gebogenen, transparenten und glänzenden Plastikstreifen, die auf den Wangen angebracht sind (Abb.13).

Alle Models bei *After Words* sind mindestens zwei Mal, maximal jedoch vier Mal zu sehen. Die Reihenfolge ist relativ regelmäßig und ergibt sich aus eher organisatorischen Gründen. Die Körperhaltung der Models ist so neutral wie möglich: Sie gehen gerade mit herabhängenden Armen (nur drei Mädchen haben die Hände in den Hosentaschen), der Gesichtsausdruck ist neutral und der Blick geradeaus gerichtet.⁷¹

Bei *Bluescreen* werden insgesamt 37 *panoplis* gezeigt. Die präsentierte Kleidung folgt ganz den Saisonvorgaben: Die Mannequins präsentieren kompakte, herbstlich-winterliche Kleidungsstücke wie Jacken, Mäntel, Hosen, Schals und Stiefel in den Farben Schwarz, Mittel-Grau, Beige (zwei verschiedene Töne), Altgold, Weiß, Rot (zwei verschiedene Töne) und Royalblau. Die angeführte Reihenfolge ist die dem Ablauf entsprechende, wobei Schwarz und Blau die dominanten Farben sind, wobei jedes *panopli* auf die eine oder andere Weise blaue Elemente enthält. Die Outfits, in einer meist schmalen und geraden Silhouette gehalten, weisen verschiedene Stil-Elemente auf: So sind einerseits Details von Militäruniformen (große, aufgestellte Kragen an Mänteln und Jacken – Abb.14,18,22,23,29,47; verstärkte Schleifen an Schultern, Hosen und als *Jabot-Kragen* – Abb.14,15,18; applizierte Taschen einzeln

⁷⁰ EVANS 2009, S.285; KING 2011, S.9.

⁷¹ KING 2011, S.10.

wie auch vielfach an Jacken, Hemden, Gürteln – Abb.16-20) und andererseits Anspielungen an die Mode der 1920er Jahre (großflächige Muster von Pierrot-Karos oft im Samt-Satin-Kontrast – Abb.20,21; Paisley-Motiv in vielen Varianten und Quasten – Abb.17,21,22,23,24,25) zu finden. Daneben weist die Kleidung vereinzelt Details von Cowboy- und Marinekleidung auf (Latz-förmige Applikationen – Abb.25,26; Seemannsknoten-Knöpfe – Abb.27).⁷² Insgesamt sind die Looks der Kollektion retro-glamourös und teilweise ironisch-übertrieben, in den meisten Fällen jedoch im Alltag tragbar.

Das Haarstyling von Eugene Suleimann ist sehr flach und nass-glänzend gestaltet. Durch eine dominante Scheitelung im Bereich des Hinterkopfs wird das Haar in drei Teile geteilt, wobei der mittlere, kleinere Teil durch einen gezwirbelten *Dutt* hervorgehoben ist (Abb.28). Die Stirn bietet ein interessantes, in seiner Unauffälligkeit verwirrendes Detail: Ein in der jeweiligen Haarfarbe auf die Haut gemaltes Dreieck, das die übliche Linie des Haaransatzes mit einer mittigen, nach unten zeigenden Ecke versieht (Abb.14,27). Das vom bekannten Visagisten Stéphane Marais entworfene Make-up zeigt so genannte *smokey eyes* in blau/grau/schwarz, wobei die Lippen unauffällig in Hautfarbe geschminkt sind (Abb.14,15,27).

Bei *Bluescreen* haben sieben Mannequins einen einmaligen Auftritt, die übrigen fünfzehn sind jeweils zwei Mal zu sehen. Die Reihenfolge ist im Vergleich zu den Abläufen von *After Words* unregelmäßig. Die Körperhaltung, mit der die Kleidungsstücke präsentiert werden, ist vom ersten Auftreten bis zum Abgang statisch und ruhig, wobei die Arme bis auf zwei Ausnahmen neben dem Körper hängen gelassen werden oder sich in den Hosentaschen befinden. Die besagten Ausnahmen sind bei den Mädchen Nr.1 und Nr.33 zu sehen: Erstere hält vom Anfang bis zum Ende ihres Auftritts mit einer Hand eine Mantelhälfte auf, wodurch das Futter zu sehen ist (Abb.29); Zweitere macht beim ersten Halt vor der Drehung mit beiden Händen den Mantel auf und hält ihn bis zu ihrem Abgang offen (Abb.23). Allgemein scheinen die Protagonistinnen den *catwalk* entlang zu schweben und folgen somit dem heute üblichen minimalistischen Stil des Gehens und der Gesten.⁷³ Ebenso ist der Gesichtsausdruck der Models emotionslos und der Blick konstant geradeaus gerichtet.

⁷² EVANS/ FRANKEL 2009, S.126; MENKES 2002.

⁷³ Wie der Fotograf Vincent Lappartient berichtet, werden in der zeitgenössischen formalen Modeschau Posen vermieden und das *dehanché* in einer unaufdringlichen Variante beibehalten (siehe LAPPARTIENT 2006, S.264,266).

Die Mannequins betreten den Laufsteg von der linken Seite und legen nach wenigen Schritten einen ersten Halt ein. Abschließend erfolgt eine zügige, regelmäßig schnelle 360°-Drehung erfolgt, wobei keinerlei symmetrische oder bewusste Aufeinanderfolge der Links- bzw. Rechts-Wendungen festzustellen ist.⁷⁴ In weiterer Folge gehen die Mannequins durchschnittlich siebzehn Schritte geradeaus und legen so mehr als zwei Drittel der Laufsteglänge zurück, um anschließend einen zweiten Halt zu machen. Dieser zweite Stop zeigt die Mannequins fast ausnahmslos in statischer Pose, das Gewicht auf beide Beine verlagert. Das für Modeschauen übliche Posieren im *dehanché* wird betont vermieden. Zuletzt gehen die Mannequins nach vorne vom Laufsteg ab, um dem nächsten Mädchen den Auftritt zu ermöglichen. Dabei kommt es zu keinen oder nur minimalen Überschneidungen der einzelnen Auftritte.

Bei *Bluescreen* ist ein weiteres für die formale *fashion show* typisches, choreographisches Element⁷⁵ zu beobachten: Der letzte Abschnitt zeigt zunächst das übliche Auftreten der wichtigsten *panoplis* hintereinander (Abb.30) und anschließend die Designer. Die zehn monochromen Looks werden, angeführt von Mädchen Nr.33 mit dem offen gehaltenen Mantel, knapp hintereinander präsentiert und zuletzt betreten Viktor Horsting und Rolf Snoeren in monochromen, blauen Pyjama ähnlichen Anzügen aus Samt den Laufsteg (Abb.31). Somit entspricht die Choreographie von *Bluescreen* den Konventionen der formalen Modeschau.⁷⁶

Zusammenfassend lässt sich folgendes beobachten: Der Laufsteg von *Bluescreen*, das physisch einheitliche Aussehen der Models, die Auswahl einiger branchenintern bekannter Mannequins, die Homogenität der getragenen Kleidung, des Make-ups und der Frisuren bei beiden Schauen, das ruhige, emotionslose, neutrale Schreiten der Beteiligten beider Shows, die geraden Wege, die Parade der Models und das Auftauchen der Designer am Ende von *Bluescreen* hüllen die Veranstaltungen in einen gezielt einheitlichen Mantel, der das Ziel jeder Modeschau ist.⁷⁷

Hinsichtlich dieser Einheitlichkeit weist der Laufstegregisseur Alexandre de Betak bei mehreren Gelegenheiten auf die Wichtigkeit einer „visuellen Identität“ hin, bei der alles aufeinander abzustimmen ist.⁷⁸

Gerade im Hinblick auf die ambivalente Positionierung und die appropriativen Strategien von Chalayan und Viktor & Rolf, die im ersten Kapitel besprochen wurden,

⁷⁴ Bei einigen der Kreisbewegungen wird nach 180° eine kurze Pause gemacht, bei anderen wird die Drehung in drei Zügen gemacht (90°-180°-90°).

⁷⁵ LAPPARTIENT 2006, S.268; VILASECA 2011, S.84,181.

⁷⁶ EVANS 2001, S.283; GRÜNDL 2005, S.222; KAHN 2000, S.119,120; LAPPARTIENT 264.

⁷⁷ VILASECA 2011, S.19,48; SACKRIDER 2006, S.108.

⁷⁸ JAEGER 2009, S.184.

fungieren die genannten, sichtbaren Bestandteile als Verweise auf das Medium Modeschau und die Modebranche.

Abschließend soll der Blick auch auf das kaum sichtbare, allerdings mit Sicherheit vorhandene Publikum gerichtet werden, welches bei keiner Modeschau fehlt. Dieses ist aufgrund der Räumlichkeit (frontale Bühne bei *After Words*, hoher Laufsteg bei *Bluescreen*) und der Kameraposition kaum zu sehen, allerdings von höchster Wichtigkeit, wie folgende Aussage von Lee Widdows und Jo McGuinness bestätigt:

„The press and buyers are the professional fashion watchers without whom the show would have no purpose.“⁷⁹

Diese behauptete Bedeutsamkeit des Publikums verweist auf das große und hauptsächliche Ziel einer jeden Modeschau: Sie ist das Medium für die Präsentation und Kommunikation sowohl der gezeigten Kollektion als Ensemble⁸⁰ als auch des Images der Marke.⁸¹ Promotion und Verkaufsförderung sind demzufolge ihre wichtigsten Intentionen.⁸²

Die im Zitat erwähnte Presse teilt sich in zwei Gruppen auf: Journalisten_Journalistinnen einerseits und Fotografen_Fotografinnen andererseits, wobei beide auf exklusive Einladungen angewiesen sind um teilnehmen zu können.⁸³ Gerade die Vertreter_innen der Zeitschriften und Magazine werden an dieser Stelle strikt nach ihrer Ausrichtung und Positionierung ausgewählt, um die Interpretationen und die Kritik vorab zu steuern.⁸⁴ Die Fotografen_Fotografinnen, welche als „acteurs essentiels des défilés“⁸⁵ bezeichnet werden, erscheinen zahlreich zu den défilés und erhalten die besten Plätze.⁸⁶ Alexandre de Betak unterstreicht diese wichtige Positionierung, indem anführt, dass mit den Pressefotografen_Pressefotografinnen, den Fernsehkameras und den hauseigenen Fotografen_Fotografinnen drei wichtige

⁷⁹ WIDDOWS/ MCGUINNESS 1996, S.47.

⁸⁰ EVERETT/ SWANSON 2004, S.2; KAHN 2000, S.126; VILASECA 2011, S.84; WIDDOWS/MCGUINNESS 1996, S.17.

⁸¹ KING 2011, S.8; CUZIN-SCHULTE (HRSG.) 2003, S.130; JAEGER 2009, S.183; SACKRIDER 2006, S.109,112; PAQUIN/ PERRIN 2003, S.33; SWANSON/ EVERETT 2007, S.425; VILASECA 2011, S.6,9,10,12,78,83,115,183.

⁸² EVERETT/ SWANSON 2004, S.2; SWANSON/ EVERETT 2007, S.24,425; VILASECA 2011, S.10.

⁸³ EVANS 2009, S.90; GODART 2010, S.93; GRÜNDL 2005, S.220; KAHN 2000, S.116,117; NAKAJIMA 1994, S.5; SWANSON/ EVERETT 2007, S.425; WIDDOWS/ MCGUINNESS 1996, S.10.

⁸⁴ NAKAJIMA 1994, S.5; VILASECA 2011, S.21,146.

⁸⁵ LÉCALLIER 2006, S.113.

⁸⁶ LÉCALLIER 2006, S.122.

Perspektiven geschaffen werden, um das tele- bzw. fotogene Event festzuhalten.⁸⁷ Bilder für die Presse zu ermöglichen, sei, so de Betak, das Hauptziel der von ihm organisierten Shows.⁸⁸

Bei *After Words* und *Bluescreen* sind diese wichtigen Zuschauer_innen kaum zu sehen, allerdings verrät sie das bei Chalayan teilweise und bei Viktor & Rolf durchgehend sichtbare Blitzlichtgewitter, das bei den meisten statischen Momenten der Modeschauen zu sehen ist. Diese „frozen moments“⁸⁹ verraten sowohl die Anwesenheit der Fotografen_Fotografinnen als auch den kommerziellen Hintergrund der *défilés*.⁹⁰ Das Blitzlichtgewitter ist also ebenso als Bestandteil des Mediums Modeschau zu verstehen.

⁸⁷ LÉCALLIER 2006, S.123; VILASECA 2011, S.122,173.

⁸⁸ JAEGER 2009, S.180,184.

⁸⁹ KAHN 2000, S.114.

⁹⁰ EVANS 2009, S.68; VILASECA 2011, S.12,13.

3. *After Words* und *Bluescreen* - Theaterstücke, Performances oder Rituale?

Im Folgenden werden jene formalen Bestandteile von *After Words* und *Bluescreen* besprochen, die über die Regeln des Kanons der formalen Modeschau hinausgehen und auf andere Arten von *cultural performances* verweisen.⁹¹

Dabei gilt weiterhin die formale Modeschau als Referenz für die folgenden Beschreibungen und Vergleiche mit modefremden *cultural performances*. Selbstverständlich kann im Sinne der Modetheorie argumentiert werden, dass die in diesem Kapitel beschriebenen Bestandteile die Schauen von Chalayan und Viktor & Rolf zu theatralischen *production shows* oder konzeptuellen *défilés* machen.⁹² Diese Bezeichnungen erweisen sich jedoch als eindimensional, weil sie, um aussagenkräftig zu werden, wiederum Vergleiche mit Ritualen, Kunst- oder Theaterperformances verlangen. Insofern wird von diesen, in der Modetheorie vielfach verwendeten Zuschreibungen abgesehen.

Die *fashion show* von Hussein Chalayan deutet gleich mit der grundsätzlichen Auswahl des Ortes der Veranstaltung auf modefremde Bereiche hin: Das *Sadler's Wells Theatre* in London verfolgte einst eine Jahrhunderte alte Tradition als Theater im klassischen Sinn und ist heute vor allem ein Ort für zeitgenössische Tanz-, Kunst- und Theaterperformances. Insofern positioniert Chalayan seine *fashion show* von Anfang an in einem ambivalenten Bereich zwischen Mode, Tanz, Kunst und Theater.⁹³ Der gewählte Ort der Veranstaltung legt somit bereits die Vermutung nahe, dass die Modeschau ohne den üblichen Laufsteg auskommen wird. Statt der langen, schmalen und konventionellen Modebühne präsentiert Hussein Chalayan seine Modelle in einem weißen Wohnraum (Abb.32).⁹⁴ Der Grundriss erinnert an die Grafik eines Diamanten, wobei er asymmetrisch ist und eine Ecke mehr aufweist. Die gezählten sechs Ecken beziehen sich allerdings nur auf den Boden; von den eigentlich zum Wohnraum gehörenden sechs Wänden sind nur vier in die Höhe gezogen. Von der Hauptwand gehen zur linken Seite zwei Wände, eine den Raum dominierende große und eine

⁹¹ Der Begriff wird in der vorliegenden Arbeit im Sinne von Erika Fischer-Lichte als Überbegriff verstanden, der sowohl Hochzeiten, Rezitationen, Theaterstücke, Musikaufführungen, Rituale als auch Kunst-Performances bezeichnen kann. Siehe FISCHER-LICHTE 1998b, S.23,24.

⁹² DAVIS 1992, S.142,152; EVERETT/ SWANSON 2004, S.1,24; KAHN 2000, S.118; LAPPARTIENT 2006, S.169; SACKRIDER 2006, S.112; SWANSON/ EVERETT 2007, S.24,427; VILASECA 2011, S.84,87; WELTERS 2007, S.254; WIDDOWS/ MCGUINNESS 1996, S.11

⁹³ KAHN 2000, S.120,121,122,125. Der von Viktor & Rolf für ihre Modeschau ausgewählte *Pavillon Gabriel* ist als Ort für die unterschiedlichsten Events als neutrale Auswahl zu bezeichnen.

⁹⁴ KAHN 2000, S.121.

schmale, welche nur bei wenigen Kameraeinstellungen zu sehen ist. An die rechte Seite der Grundmauer grenzt die zweitgrößte Wand des Raums an. Die einzelnen Wandhöhen formulieren eine asymmetrische Linie: Die am weitesten linke Wand markiert den höchsten Punkt, der absteigend bis zur rechten Ecke der Hauptwand zum niedrigsten Niveau führt um dann in der rechten Wand wieder einigermaßen hinaufzusteigen. In den Augen des Publikums, dessen Position sich in der Verlängerung und links und rechts von der vorderen Spitze befindet, kommt es durch diese Linienführung zu starken perspektivischen Verkürzungen beziehungsweise zur Verzerrung der tatsächlichen örtlichen Begebenheiten.

Der Raum weist, abgesehen von seiner Offenheit nach vorne, drei Öffnungen mit sichtbaren, nach außen aufgemachten weißen Türen auf. Diese befinden sich in der sich am weitesten links befindenden Seitenwand, in der linken Seitenmauer und in der Grundmauer in der rechten Ecke. Die zuerst genannte Tür dient nur zum Abgehen der Models, die beiden Letzteren werden als Ein- und Ausgänge benützt.

Zusätzlich zu diesen sichtbaren Türen verstärken weitere Objekte den Charakter eines Wohnzimmers. So ist links von der Tür der Grundmauer in Hüfthöhe eine weiße Stange angebracht, auf der sich fünf dunkle Gegenstände befinden: Zwei verschiedenförmige Vasen, eine (Obst)Schale, ein zusammengefalteter, kurzer Regenschirm mit gebogenem Griff und eine kleine Tasche mit Riemen. Die rechte Wand wiederum zeigt zunächst ein großformatiges Fenster, welches der asymmetrischen Form der Wand folgt. Dieses ist mit milchigem, nur bedingt transparentem Glas ausgestattet. Dahinter sind in einem kleinen, weißen Raum die vier Sängerinnen des Bulgarka Junior Quartetts mit Mikrofonen zu sehen.⁹⁵ Die Sängerinnen sind in Folklore-Trachten gekleidet, die einem ost- bzw. südosteuropäischen Land zu entstammen scheinen.⁹⁶ Neben diesem Fenster befindet sich, an der Wand angebracht, ein großer, rechteckiger, weißgerahmter TV-Flatscreen, der ein wenig in Richtung des Publikums gedreht ist. Auf dem Bildschirm ist eine Live-Übertragung des eben erwähnten Frauen-Quartetts zu sehen (Abb.33).⁹⁷

Vor diesen zwei ‚Fenstern‘ befindet sich eine Gruppe von vier Sesseln, die um einen runden, niedrigen Tisch gruppiert ist. Zwei dieser Sessel sind seitlich, einer verkehrt und einer frontal zum Publikum platziert. Es sind zwei verschiedene Designs der Stühle zu erkennen, wobei alle mit mittelgrauen Houssen überzogen sind und eine relativ niedrige Sitzfläche haben. Das erste Design zeigt einen vollständig, bis zum

⁹⁵ CLARK 2011d, S.233.

⁹⁶ Durch das milchige Glas ist dies nur zu erraten. Entsprechend dem Quartett-Namen und ebenso der Musik, die zu einem späteren Zeitpunkt näher besprochen wird, liegt es nahe, dass hier auf bulgarische Trachten verwiesen wird.

⁹⁷ KING 2011, S.8; EVANS 2005, S.80; EVANS 2009, S.288.

Boden bespannten Sessel ohne Armlehnen, dessen Sitzfläche und Rückenlehne aus quadratischen Flächen bestehen. Das zweite Design zeigt eine relativ dicke, stabile Rückenlehne und eine ebenso geformte Sitzfläche, wobei beide quadratisch geformt und mit grauem Stoff überzogen sind. Vier kurze Füße und zwei Armlehnen sind zu sehen, wahrscheinlich aus Mahagoniholz. Aus diesem Material besteht auch der runde Tisch, der etwa einen Durchmesser von einem Meter zu haben scheint und von vier kurzen Füßen getragen wird. Das Design der Möbelgruppe ist dem Stil der 1950er Jahre verpflichtet, wie einige Modehistoriker_innen vorschlagen (Abb.33).⁹⁸

Diese räumliche Gestaltung als Theaterbühne⁹⁹ erweitert das Spektrum an möglichen Interpretationen bzw. Deutungen und schlägt in jedem Fall eine Verortung von *After Words* als Theaterstück vor.¹⁰⁰ Der Raum, die Möbel und die anderen Einrichtungsgegenstände fungieren als Hinweise auf eine mögliche Narration, die dargestellt wird und die über die Konventionen, d. h. das Auf- und Abschreiten der klassischen Modeschau, hinausgeht. Hinweise, die aufzeigen, dass es bei dieser Show von Chalayan nicht nur um die formale Präsentation und Kommunikation der neuen Kollektion gehen kann.

Ist es für Chalayan das eingerichtete Wohnzimmer, welches aus dem Rahmen der formalen Modeschau fällt, so verwenden Viktor & Rolf ebenso räumliche Elemente, die selten in klassischen *défilés de mode* zu sehen sind.

Blickt man auf die räumliche Gestaltung von *Bluescreen*, so entdeckt man nicht nur den *catwalk*, der bereits im zweiten Kapitel ausführlich als typisches Merkmal der klassischen *fashion show* besprochen wurde, sondern ebenfalls andere räumliche Bestandteile. Parallel zur Hauptwand und etwa zwei Meter von jener entfernt, sind zu beiden Seiten des *runways* zwei großformatige Leinwände zu sehen, die von der Decke herabhängen und bis zur Kniehöhe der Mannequins reichen.¹⁰¹ Der Raum scheint insgesamt sehr groß zu sein und sich vor allem auf die linke Seite weit zu erstrecken. Auch ist bei manchem Blitzlicht der Fotografen_Fotografinnen ein weiterer Bildschirm zu erkennen (Abb.34).¹⁰²

Die Präsenz der Leinwände lässt vermuten, dass diese die Kleidung vergrößert zeigen wollen, also eine rein dokumentarische Funktion erfüllen. Aufgrund der durchschnittlichen Größe von Modeschauen, die zwischen einigen Hundert und

⁹⁸ GOLBIN 2011, S.271; QUINN 2002, S.360; EVANS 2005, S.80.

⁹⁹ CLARK 2011c, S.173; KAHN 2000, S.121,122.

¹⁰⁰ EVANS 2009, S.288; KING 2011, S.8,9.

¹⁰¹ EVANS/ FRANKEL 2009, S.126; LEE 2005, S.81.

¹⁰² Ob sich auf der rechten Seite des *catwalks* eine symmetrische Raumerweiterung befindet, ist anhand der Videoaufnahmen und aufgrund der Kamerapositionen nicht zu erkennen.

Tausend Personen im Publikum zählen können, ist allerdings normalerweise davon abzusehen. Sie haben somit vermutlich eine andere Funktion, die jedoch zu einem späteren Zeitpunkt besprochen wird.

An dieser Stelle ist fest zu halten, dass die Präsenz der Leinwände auf andere *cultural performances* verweist. Dies gilt sowohl für *Bluescreen* als auch für *After Words*. Beide Shows beinhalten Bildschirme, die einen Teil des Geschehens in Echt-Zeit wiedergeben und dem Publikum somit eine visuelle Erweiterung bieten. Sie ermöglichen also Einblicke in weitere Ereignisse und eröffnen zusätzliche (Bild)Räume. Bei beiden *fashion shows* kann von multiplen Räumen gesprochen werden. Besonders bei *After Words* bietet das asymmetrische Fenster Einblick in den kleinen Raum mit den Sängerinnen des *Bulgarka Junior Quartets*, zusätzlich überträgt der Fernsehbildschirm diesen Konzertraum in Echt-Zeit. Hinter allen nach außen aufgemachten Türen der Bühne werden den Betrachtenden ebenfalls diverse Räume suggeriert. Auch bei *Bluescreen* kann von mehreren Räumen gesprochen werden: Die Repräsentation von Räumlichkeit mittels der Leinwände und der Raum hinter dem Durchgang zum Laufsteg.

Diese Präsenz mehrfacher Räume entspricht nicht der räumlichen Gestaltung des klassischen *défilé de mode*. Die Einordnung als multimediales Spektakel¹⁰³ oder auch als Kunst-Performance ist denkbar, da beide mit „a collage of media“ arbeiten.¹⁰⁴

Als nächstes sollen die Beteiligten von *After Words* beschrieben werden. Wie bereits angesprochen zeigen sich siebzehn verschiedene Models in der Modeschau. Zusätzlich zu diesen müssen allerdings noch weitere Beteiligte erwähnt werden. Zunächst tauchen fünf Personen verschiedenen Geschlechts und Alters auf Sesseln sitzend auf der Bühne auf, stehen auf, verweilen einen kurzen Moment frontal blickend und gehen auf die rechte Seite ab. Sie können als Familie mit Vater, Mutter, Großmutter und zwei Töchtern verstanden werden (Abb.5,6).¹⁰⁵ Ihre Kleidung gilt in dieser Präsentation als Bestandteil der Kollektion.

Während einiger Sequenzen innerhalb der Modeschau betreten außerdem fünf bzw. zwei junge, in weiße Ganzkörperanzüge gekleidete Männer die Bühne. Ihre Funktion ist es, Gegenstände der vorhergehenden Abschnitte zu entfernen bzw. zu verräumen – sie können somit als Bühnenarbeiter beschrieben werden.¹⁰⁶ Beide Gruppen, die

¹⁰³ SACKRIDER 2006, S.105.

¹⁰⁴ GOLDBERG 1984, S.25.

¹⁰⁵ EVANS 2005, S. 80; EVANS 2009, S.288; GOLBIN 2011, S.271; KING 2011, S.8.

¹⁰⁶ KING 2011, S.8.

Familie, als aktive Protagonisten_Protagonistinnen, und die neutral gekleideten Männer, als Bühnenarbeiter, können als Verweise auf das Theater gelesen werden. Abschließend seien auch die vier Sängerinnen des *Bulgarka Junior Quartetts* erwähnt, die den musikalischen Beitrag leisten, indem sie durchgehend durch das bereits beschriebene Fenster und auf dem Fernseher zu sehen sind. Sie singen live und a cappella und verweisen deutlich auf die Flüchtigkeit des stattfindenden Ereignisses.¹⁰⁷ Ihr Auftritt kann sowohl als Konzert als auch als Bestandteil einer Kunst-Performance im weitesten Sinne bezeichnet werden.¹⁰⁸

Im weiteren Verlauf sollen die Handlungen und Geschehnisse der beiden Shows beleuchtet werden. *After Words* beginnt mit der Ansicht des langsam heller werdenden Raumes, in dem, wie bereits erwähnt, fünf Familienmitglieder auf Hockern sitzend aus dem Boden buchstäblich auftauchen (Abb.5,6).¹⁰⁹ Sobald sie das Niveau des Bühnenraumbodens erreicht haben, greifen sie seitlich der Knie zu ihren Mänteln, Kleidern und Röcken und lösen oder ergreifen verschiedene Verschlüsse.¹¹⁰ Nach circa einer Minute erheben sie sich, das Licht hat bereits seine vollständige Helligkeit erreicht, und gehen nach links ab. Es erscheinen von der rechten Seite jene bereits beschriebenen, weiß gekleideten Männer und transportieren die Hocker nach rechts ab.

Sobald die dritte Minute des Videos anbricht, kommen die ersten professionellen Mannequins auf die Bühne. Insgesamt gehen die Mädchen in verschiedengroßen Gruppen zehn verschiedene Wege durch den Raum. Diese zehn Wege gruppieren jeweils hintereinander die Kollektionsstile. Beispielsweise betreten nacheinander die ersten sieben Mädchen, die allesamt ähnlich gekleidet sind (Schwarze Outfits in A-Linie mit weiß umrandeten verstärkten Falten in diversen Varianten – Abb.4), die Bühne durch dieselbe Tür, gehen denselben Weg direkt zur vorderen Spitze des Raums, verweilen dort und gehen durch die mittige Tür ab. Danach betreten drei weitere, anders gekleidete Mädchen (in schwarzen, monochromen, minimalistischen, schmalen Outfits – Abb.35) den Raum durch die Tür der Hauptwand, gehen entlang der rechten Wand rechts an der Möbelgruppe vorbei, um dann zur vorderen Spitze zu kommen, dort zu verweilen und ebenso die mittige Tür als Ausgang zu verwenden. Auf diese Art wird die Raumbühne auf zehn verschiedene Arten gekreuzt und gequert, wodurch die Merkmale der Kollektion gruppiert und präsentiert werden. Dabei ist zu

¹⁰⁷ FISCHER-LICHTE 2004, S.209.

¹⁰⁸ EVANS 2005, S.111; FRANKEL 2011, S.24; GOLDBERG 1984, S.25; NICKAS 1984, S.xx; KAHN 2000, S.120.

¹⁰⁹ KING 2011, S.8.

¹¹⁰ KING 2011, S.8.

beachten, dass sobald die Kollektionsgruppen stark differieren, auch ein völlig anderer Weg eingeschlagen wird. So betritt Model Nr.10, Erika Wall, in einem hellblauen, dreidimensionalen, voluminös drapierten Tüllkleid mit einer roten Rose als Motiv die Bühne durch die mittige Tür und folgt einer zackigen Linie innerhalb des Raumes, während ihre Vorgängerinnen und Nachfolgerinnen, minimalistisch und schwarz gekleidet, geradlinige Wege zurücklegen (Abb.36).

Mit dem Auftritt von Devon Aoki (Model Nr.17, Abb.7) beginnt ein weiterer Höhepunkt, der sich über insgesamt fünf *panoplis* erstreckt. Mit dem besagten Mannequin zeigt sich das Hauptthema der Kollektion: Sie präsentiert einen Mantel, dessen Außentaschen die Form von Fäustlingen haben und somit bereits das Motto der folgenden Szene andeuten. Die nachfolgenden Mädchen betreten die Bühne durch die rechte Tür, gehen nach vorne, kehren dem Publikum den Rücken, gehen auf die hintere Stellage zu und tragen jeweils einen der bereits genannten Gegenstände von der Bühne. Zwei von ihnen geben dabei die Objekte in Taschen, welche entsprechende Formen aufweisen und, einmal innen, einmal außen, auf Mänteln appliziert sind (Abb.37).¹¹¹ Ein weiterer, in diesem Fall modischer Höhepunkt ist die Präsentation der Abendkleider mit den Nummern 37, 38 und 39, deren Trägerinnen den Raum durch die rechte Tür betreten und sich anschließend an der vorderen Spitze der Bühne positionieren (Abb.38).

Nach ihrem Abgang kommt es zum Finale der Modeschau von Hussein Chalayan. Vier Mannequins kommen in grauen, knielangen *Shiftkleidern*, die an Unterkleider erinnern, dicht hintereinander auf die Bühne und stellen sich jeweils hinter die vier Sessel. Sie entfernen durch das Öffnen diverser Reißverschlüsse und Druckknöpfe die grauen Bezüge,¹¹² steigen in die nun sichtbar zweifärbigen Houssen und ‚verwandeln‘ diese durch das Umdrehen und Auf- und Zumachen diverser Öffnungen in knielange, ärmellose Kleider (Abb.39,40). Danach stellen sie sich nebeneinander, parallel zur Grundwand in der vorderen Hälfte auf. Währenddessen betreten zwei junge Männer in weißen Anzügen den Raum und falten zunächst zwei, dann auch die anderen beiden Sessel zu Koffern zusammen und stellen diese hinter den Mannequins auf. Diese gehen zwischenzeitlich nach hinten und nehmen die Positionen zwischen den Koffern ein (Abb.41). So geschieht binnen kürzester Zeit eine Verwandlung der in Unterkleidern gekleideten Models und der Sessel in bekleidete Mannequins mit tragbaren Koffern (Abb.42).¹¹³ Als Abschluss betritt das letzte Mannequin der *fashion show* die Bühne. Sie trägt ein hellblaues Top, einen schmalen, schwarzen Rock und

¹¹¹ CLARK 2011d, S.233; GOLBIN 2011, S.271; KING 2011, S.9; QUINN 2002, S.361.

¹¹² KAHN 2000, S.121.

¹¹³ SAILLARD 2009, S.323.

einen breiten, schwarzen Gürtel um die Hüften. Sie schreitet zum Tisch, entfernt eine mittige, kleine, runde Scheibe aus der Tischplatte, legt sie zur Seite auf den Boden und steigt in die dadurch entstandene Öffnung (Abb.43). Das Model zieht den erst jetzt sichtbaren innersten Ring der Konstruktion hoch, öffnet den Tisch teleskopartig nach oben und befestigt ihn an zwei Seiten des Gürtels.¹¹⁴ Es entsteht ein Rock, der die Form eines geraden Kreiskegels hat und aus vierzehn stockwerkartigen, schmalen Leisten bzw. Ringen besteht.¹¹⁵ Während sie den obersten Ring an ihrem Gürtel einhakt, ziehen sich die vier Tischbeine nach innen und sind nicht mehr sichtbar (Abb.44). Das Model schreitet, die schwingenden Bewegungen des Rock-Tisches mit den seitlich darauf gelegten Händen bändigend, zur linken Seite der vier anderen ‚transformierten‘ Mannequins. Unter ungebrochenem Applaus und dem, aufgrund der dunklen Leisten des entstandenen Rockes, gut sichtbaren Blitzlichtgewitter der Fotografen_Fotografinnen stehen die fünf Mannequins in einer Reihe in einem nun leeren Raum, als das Licht ausgeht (Abb.45).¹¹⁶

Die Aktionen von *After Words* weisen weg von Modeschauen und hin auf die unterschiedlichsten *cultural performances*. Das Auftauchen der Familie und die transformierenden Handlungen der finalen Models können als Elemente diverser Spektakel aber auch verschiedener ritueller Handlungen¹¹⁷ gelesen werden. Diesen ist ein gewisser Charakter von Zauber nicht ab zu sprechen, welcher auch für die mitunter staunenden Reaktionen des Publikums verantwortlich ist. Die verschiedenen Wege aller Models und eben jene Handlungen, die den Abtransport der Gegenstände zur Folge haben (Nr.17 bis 21) deuten auf eine Erzählung innerhalb eines Theaterstücks hin. Das choreographierte, disziplinierte und minimalistische Schreiten der Mannequins und vor allem die finalen Handlungen und Transformationen können allerdings genauso gut Bestandteil einer Kunst-Performance¹¹⁸ oder eines Rituals¹¹⁹ sein. Durch das Fehlen der Parade der Mannequins und des Auftauchens des Designers am Ende der *fashion show*, distanziert sich *After Words* ebenfalls vom Medium Modeschau. Mit den fünf stehenden Models in ihrer transformierten Kleidung wird dem Publikum der thematisch und auch bildlich stärkste Eindruck hinterlassen (Abb.45).

¹¹⁴ ALEXANDER 2003; BRUNEL 2008, S.138; DAY 2005, S.23; FAKRAY 2009, S.87; SAILLARD 2009, S.323.

¹¹⁵ CLARK 2011d, S. 233; CHENOUNE 2005, S.317; EVANS 2005, S.80; EVANS 2009, S.288.

¹¹⁶ GOLBIN 2011, S.271; KING 2011, S.9.

¹¹⁷ KING 2011, S.10.

¹¹⁸ EVANS 2009, S.74,80; KAHN 2000, S.120; KLOCKER 1998, S.159.

¹¹⁹ KING 2011, S.8,9; TAMBIAH 2002, S.221.

Blickt man auf die Ereignisse von *Bluescreen*, so erkennt man ebenfalls Aspekte, die über die Regeln des Kanons der formalen Modeschau weit hinausgehen: Die Modeschau wird durch seitliche Leinwände um einen erheblichen Teil bzw. Effekt erweitert (Abb.34). Die blauen Elemente der Kleidungsstücke werden Bildträger des im Titel bereits angedeuteten Bluescreen- bzw. Chroma-Key-Verfahrens und somit mit Bild- und Videoausschnitten erweitert.¹²⁰ Diese Technik erlaubt es, in der *fashion show* von Viktor & Rolf die blauen Anteile der Kleidungsstücke transparent werden zu lassen und jene Flächen im selben Moment mit anderen, bewegten Bildern zu füllen.¹²¹ Mittels dieser Methode wird simultan mit der Präsentation der Kleidung das bereits bearbeitete Videobild auf die Leinwände projiziert, die jeweils zwei verschiedene Ansichten der Models zeigen. Die linke Leinwand zeigt größtenteils frontale Ganzkörperaufnahmen, die von einer Kamera am Ende des Laufstegs aufgezeichnet werden, während die rechte Leinwand gezoomte Details wiedergibt. Diese, meist vom Gesicht des Models abwärts gefilmt, werden vermutlich ebenfalls von einer Kamera am Ende des Laufstegs aufgezeichnet. Die linke Leinwand zeigt durch ihren Gesamtfokus teilweise auch die Aufnahme des rechten Bildschirms, und so entsteht ein beeindruckendes Ensemble von Bildern, welche für das damalige Publikum sicherlich schwer zu erklären waren (Abb.46,47,48). Die durch diese Multimedia-Assemblage entstehende Spannung wird langsam von Outfit zu Outfit gesteigert, da das erste *panopli* noch mit sehr wenigen blauen Flächen auskommt (zwei innere Manteltaschen sind blau umrandet und jeweils mit einer weiteren schmalen Leiste bzw. Linie verziert – Abb.29). Von diesem Punkt an werden nun immer mehr und größere Flächen blau bis hin zu monochrom Outfits (elf Looks sind *uni*). Über kleinere Accessoires wie Gürtel, Schuhe, Schals und Strümpfe werden die großen Karoflächen von Jacken und Hosen, dann ganze Kleidungsstücke bis hin zum ganzen Outfit schrittweise blau und in den simultan gezeigten Videos links und rechts mit Bildern und Videos ersetzt.

Die Filmszenen, die durch das Chroma-Key-Verfahren in die Live-Aufnahme der *fashion show* gestanzt werden, stammen in ihrer Auswahl von Rob van de Ven und zeigen sehr unterschiedliche Motive: Himmel-Ansichten (unterschiedliche Wetterlagen, Sonnenuntergänge, Regenbogen, fliegende Vögel, Skydiver, Feuerwerk, Weltall mit

¹²⁰ BOUSTEAU 2007, S.48; VIGNANDO 2003, S.19.

¹²¹ LEE 2005, S.81; MENKES 2002; MENKES 2003; STÖCKLE 2006, S.253,254. Das Bluescreen-Verfahren ist eine Technik, die seit den 1960er Jahren bis heute durchgehend für *special effects* verwendet wird. Sie beruht auf der Überlegung, dass die Farbe Blau am menschlichen Körper am seltensten vorkommt und somit als Hintergrundfarbe gemalt oder projiziert eingesetzt wird. Eine erste Vordergrundszenen wird gedreht – der blaue Anteil transparent verwendet - und später mit einer Hintergrundszenen zusammengesetzt, die nur im ehemals blauen Teil sichtbar ist. Das analog dazu verwendete Chroma-Key-Verfahren wird im Video-Bereich eingesetzt. (Siehe APPELDORN 1997, S.254-275; KÖNIGSBERG 1998, S.37,55,247,428,429; MONACO 2000, S.134-142; STÖCKLE 2006, S.253, 254).

Raumfahrt – Abb.52,53), Wasser (Wasseroberflächen, monumentale Wellengänge, Wasserfälle, Fische unter Wasser – Abb.29), Landtypen und Naturphänomene (Wüste, grasgrüne Wiese, fliegender Löwenzahn, Vulkanausbrüche, Lava – Abb.50,51), Stadtansichten (hauptsächlich New York, überfüllte Straßen, Autobahnen aus der Luftperspektive – Abb.46,48,49) und diverse menschliche Errungenschaften (Ägyptische Sphingen und Pyramiden, Strommasten, Dampflokomotive, Ölpumpe, Helikopter – Abb.53).¹²² Diese Bildcollagen sind sowohl als statische Bilder als auch als Videos zu finden, wobei die Grenzen fließend und nicht immer genau auszumachen sind, da die Models und somit die blauen bzw. transparent gewordenen Flächen fast durchgehend in Bewegung sind. Viele Videomotive sind in ihrem natürlichen Tempo beschleunigt, die Naturerscheinungen sind meist aus einer schwindelerregenden Vogelperspektive gefilmt. Diese Aspekte wirken durch die Dynamik der schreitenden Models zusätzlich verstärkt.

Während der schlussendlichen Parade der Mannequins werden die elf monochromen Looks, angeführt von Mädchen Nr.33 mit dem offen gehaltenen Mantel, knapp hintereinander präsentiert. Auf deren gemeinsame Bluescreen-Fläche wird ein nächtliches Feuerwerk projiziert (Abb.54,55). Viktor Horsting und Rolf Snoeren betreten in monochromen Anzügen zuletzt den Laufsteg, stellen sich so nah als möglich aneinander und bilden somit ebenfalls eine große Projektionsfläche. In dieser ist das gestirnte Weltall zu sehen, in dem das Logo von Viktor & Rolf, die Bewegung eines Planeten nachahmend, auf das Publikum zusteuert (Abb.56).

Das Verwenden des Bluescreen-Verfahrens als Anleihe aus Film und Video verweist, ähnlich wie die Verwandlung der Möbelstücke und –houssen bei *After Words*, auf diverse Zauber-Spektakel. Denn die stattfindende Projektion und die somit eintretende optische Illusion ist ebenfalls als besonderer Effekt, ähnlich einem Zaubertrick, zu sehen. Die stetige Vergrößerung der blauen Flächen der Kleidung und die damit einhergehende schrittweise Steigerung des Chroma-Key-Effekts sind ebenso als effektive Strategie eines multimedialen Spektakels zu sehen.

Abgesehen von den visuell sichtbaren Bestandteilen der *défilés de mode* von Hussein Chalayan und Viktor & Rolf sei nochmals auf die Tatsache verwiesen, dass beide Shows und deren Abläufe monatelang vorbereitet wurden. Dies zeigt eine wichtige Verwandtschaft des Mediums Modeschau mit verschiedenen *cultural performances*, wie Theater-, Tanz- oder Musicalaufführungen. Bei formalen Modeschauen ist im Normalfall nicht davon auszugehen, dass es mehrere Proben für die Mannequins gibt.

¹²² EVANS/FRANKEL 2009, S.126; LEE 2005, S.81.

Auch hier geben Lee Widdows und Jo McGuinness einen näheren Einblick, indem sie im Zusammenhang mit Modeschauen von einer lediglich fünf- bis sechsstündigen Vorlaufzeit sprechen.¹²³ In dieser probt der Showproduzent maximal ein oder zwei Durchläufe mit den bereits bekleideten Models.¹²⁴ Die Redakteurin und Trendforscherin Estel Vilaseca bestätigt dies ebenfalls¹²⁵ und erwähnt die großen, üblicherweise im Backstage-Bereich vor dem Ausgang zum Laufsteg angebrachten Handlungsanweisungen.¹²⁶

Bei aufwendigen Shows wie *After Words* wird hingegen detailliert und ausgiebig mit jenen Models geprobt, die die wichtigsten *panoplis* präsentieren. Auch bei *Bluescreen* muss es Probesequenzen geben, die mit den Models und vor allem der Kleidung in Verbindung mit den Projektionen durchgeführt werden. Insofern ist die folgende Aussage von Viktor & Rolf zu der Produktion von *Bluescreen* kaum ernst zu nehmen: „Wir hatten nichts geprobt und wussten nicht, wie das Endergebnis aussehen würde.“¹²⁷ Hierbei handelt es sich wohl eher um einen irreführenden Kommentar, in dem die Designer mit der eigenen Ernsthaftigkeit und ihrem künstlerischen Image spielen. Denn einen technisch so anspruchsvollen Effekt wie das Live-Projizieren von bewegten Bildern auf bewegte Mannequins auf Leinwände überlässt kein Designer dem Zufall. Es handelt sich hierbei vielmehr um ausgeklügelte Inszenierungen.

Schlussendlich ist die Tatsache zu betrachten, dass *After Words* und *Bluescreen*, genauso wie die meisten Modeschauen, flüchtige, ephemere Ereignisse mit einer durchschnittlichen Laufzeit von zehn bis zwanzig Minuten sind,¹²⁸ die einem ausgewählten Publikum gezeigt werden. Um die Modeschau, damit die Kollektion und das Image der Marke einem breiten Publikum zugänglich zu machen und zu verkaufen, sind Videoaufnahmen und Fotos unumgänglich, wie sowohl die auf Seite 17 zitierte Aussage Alexandre de Betaks als auch Lee Widdows und Jo McGuinness betonen.¹²⁹ Beide Arten der Aufnahmen sind allerdings nicht ausschließlich neutrale Dokumente sondern Fragmentierungen, Modifikationen und Interpretationen unterworfen.¹³⁰

¹²³ WIDDOWS/ MCGUINNESS 1996, S.78.

¹²⁴ SWANSON/ EVERETT 2007, S.446.

¹²⁵ VILASECA 2011, S.170.

¹²⁶ VILASECA 2011, S.137.

¹²⁷ FRANKEL 2009, S.34.

¹²⁸ KAHN 2000, S.126; KAMITSIS 2006, S.168; PAQUIN/ PERRIN 2003, S.33; VILASECA 2011, S.71,119.

¹²⁹ WIDDOWS/ MCGUINNESS 1996, S.56.

¹³⁰ KAHN 2000, S.117; KAMITSIS 2006, S.168.

Beide Videos haben in erster Linie eine dokumentierende Funktion, welche im Hinblick auf die Implementierung von einem Vor- und Abspann zu sehen ist. Dennoch sind die Videos nicht von rein neutralem und dokumentarischem Charakter, da sie durch die Kameraführung und die Auswahl der Blickwinkel ganz klar den Blick der Betrachter_innen lenken. Im Hinblick auf das Video von *Bluescreen* zeigt sich zusätzlich zur Kameraführung eine signifikante Veränderung: Während bei der Live-Show die Chroma-Key-Technik nur auf den Leinwänden angewandt werden kann, kommt es innerhalb der Post-Produktion des Videos zu einer Multiplikation des Effekts, da auch die blauen Bestandteile der Kleidung der schreitenden Models mit den Bild- und Videomaterialien versetzt werden. Somit erleben Betrachter_innen des Videos die zweifache Wirkung dessen, was das Publikum der Live-Show sehen konnte (Abb.53,56,57).

Der Videofilm, gerne als „silent salesperson“ in Geschäften¹³¹ verwendet, verdoppelt den Spezialeffekt und funktioniert umso effizienter bzgl. der Übermittlung der Modeschau und der Kollektion.

Die in diesem Kapitel angeführten Beschreibungen der für Modeschauen atypischen Elemente rücken *After Words* und *Bluescreen* in die Nähe von *cultural performances* wie Kunst-Performances, multimediale Spektakel, Theateraufführungen oder auch Rituale. Sie agieren ganz im Sinn der sowohl der zeitgenössischen Modebranche als auch der Kunstszene inhärenten Tendenzen der Gattungsüberschreitung, der Theatralisierung, der Autoreflexivität und der damit einhergehenden Ambiguität der Positionierungen von Hussein Chalayan und Viktor & Rolf. Sie sind wichtige Pfeiler, die das ambivalente Image der Designer und deren Mode mitgestalten.

¹³¹ EVERETT/ SWANSON 2004, S.28.

4. Künstlerisches *keypiece* vs. verkäufliche Ware

Bisher wurden die formalen Bestandteile der Modeschauen *After Words* und *Bluescreen* besprochen. Diese sollen im folgenden Kapitel bezüglich ihrer marktstrategischen Funktionen betrachtet werden.

Die allgemeinen Intentionen einer *fashion show* liegen im wirtschaftlichen bzw. ökonomischen Bereich: Die Kollektion wird präsentiert, um die gezeigte Kleidung zu verkaufen¹³² und das Image der Marke zu fördern¹³³. Vergleicht man nun die vor allem im dritten Kapitel besprochenen Bestandteile, Handlungen und Ereignisse von *After Words* und *Bluescreen* mit diesen Zielen, so drängen sich auf den ersten Blick einige Zweifel und Fragen hinsichtlich einer Verkaufsintention auf.

Einiges scheint mit diesen Intentionen unvereinbar: Zunächst muss man in Anbetracht beider *Prêt-à-porter*-Kollektionen feststellen, dass nicht jedes Outfit, wie die Kategorie der Kollektion es verspricht, *ready-to-wear*, d. h. im Alltag tragbar ist. Das Tüllkleid von Erika Wall (*panopli* Nr.10 – Abb.36) sowie die letzten fünf Outfits der Kollektion von Chalayan (Abb.45) oder das letzte Outfit der Kollektion von Viktor & Rolf (Abb.48) sind nicht unbedingt alltagstauglich.¹³⁴

Blickt man in weiterer Folge auf die beschriebenen Handlungen und Ereignisse und die daraus resultierende Transformation einiger Kleidungsstücke, so zeigen sich diese als designierte Höhepunkte hinsichtlich der Verschleierung und Verwirrung. Von einer anschaulichen Präsentation kann somit kaum die Rede sein, vielmehr ist das Gegenteil der Fall: Nicht nur, dass einige *panoplis* durch die besagten untypischen Elemente von *After Words* und *Bluescreen* verwandelt und verborgen werden, die Handlungen und Projektionen lenken zusätzlich auch von jenen Outfits ab, die a priori sichtbar sind. Chalayan lenkt zunächst durch die Gestaltung der Bühne, die unterschiedlichen Beteiligten und dann durch die beschriebenen Handlungen von den *panoplis* ab. Viktor&Rolf zeigen die Outfits in zweifacher Ausführung und unterbrechen konstant die Präsentation und damit auch die Aufmerksamkeit der Zuschauer_innen.¹³⁵

¹³² EVERETT/ SWANSON 2004, S.2; KAHN 2000, S.126; VILASECA 2011, S.84; WIDDOWS/MCGUINNESS 1996, S.17.

¹³³ KING 2011, S.8; CUZIN-SCHULTE (HRSG.) 2003, S.130; JAEGER 2009, S.183; SACKRIDER 2006, S.109,112; PAQUIN/ PERRIN 2003, S.33; SWANSON/ EVERETT 2007, S.425; VILASECA 2011, S.6,9,10,12,78,83,115,183.

¹³⁴ Die Angabe von insgesamt sieben untragbaren Outfits ist natürlich eine subjektive Einschätzung. Es gäbe beispielsweise die Möglichkeit, alle elf monochromen *panoplis* von *Bluescreen* als für den Alltag nicht geeignet zu bezeichnen, da einfarbige Outfits bereits seit Mitte der 1990er Jahre weder auf den Laufstegen noch auf den Straßen zu sehen sind.

¹³⁵ Den Betrachtern_Betrachterinnen des Videos von *Bluescreen* zeigen sich zusätzliche Unterbrechungen, da der Chroma-Key-Effekt nicht nur auf den Leinwänden sichtbar, sondern ebenfalls auf die laufenden Models angewandt ist.

Zu guter Letzt stellt sich natürlich auch die Frage nach dem Sinngehalt jener Aktionen, da sie im Alltag kaum wiederholbar sind und sich dementsprechend auf die Modeschau begrenzen. Die Käuferin eines der Designs von *Bluescreen* kann in ihrem Privatleben niemals den Effekt genießen, den das Kleidungsstück innerhalb seiner Präsentation während der Modeschau erzielte. Ebenso wenig wird die Trägerin eines der zuletzt gezeigten Kleider von *After Words* ihre Robe als Möbelüberzug verwenden. Betrachtet man also die oben angeführten Ziele von *fashion shows*, so stellen sich folgende Fragen: Bei welchen Gelegenheiten sind einige der Outfits zu tragen? Warum wird die anschauliche Präsentation stellenweise betont unterbrochen? Warum finden jene Handlungen statt? Wie sollen *After Words* und *Bluescreen* die Einnahmen aus den Verkäufen der Kollektionen fördern? Die folgende Aussage des Modejournalisten Josh Patner gibt einen Hinweis auf mögliche Antworten:

„Fashion is not simply about utility, especially on a runway, where ideas are on parade.“¹³⁶

Im Besonderen trifft diese Feststellung auf Hussein Chalayan und Viktor & Rolf zu, da sie in der Modebranche ein „image conceptuelle“¹³⁷ genießen. Der Laufsteg präsentiert nicht unbedingt Kleidung, sondern Ideen¹³⁸ - „la reflexion du créateur“¹³⁹ oder „a message“¹⁴⁰ - die sich sowohl in der Kleidung als auch in allen anderen Bestandteilen der Show manifestieren können. Geht es also beim Großteil aller Modeschauen der *Fashion Weeks* darum, die Kleidung getragen und in Bewegung zu zeigen,¹⁴¹ stellen Designer wie Chalayan und Viktor & Rolf Konzepte vor.¹⁴² Für ihre Modeschauen bedeutet dies eine Pluralisierung der Gestaltungsmöglichkeiten.¹⁴³

Hinsichtlich der Frage der Tragbarkeit einiger Kleider ergibt sich innerhalb der Marketing-Strategien von vielen Marken (an dieser Stelle sind nicht nur konzeptuelle *brands* gemeint) eine Erklärung. Diese begrenzte Anzahl von „pièces fortes“¹⁴⁴, „showpieces“¹⁴⁵ oder auch „idea-pieces“¹⁴⁶ werden in den seltensten Fällen in den

¹³⁶ PATNER 2004.

¹³⁷ KAMITSIS 2006, S.171.

¹³⁸ FRANKEL 2009, S.31; KAHN 2000, S.121,122; SACKRIDER 2006, S.108; VILASECA 2011, S.6.

¹³⁹ SAILLARD 2009, S.303.

¹⁴⁰ KAHN 2000, S.115.

¹⁴¹ EVANS 2006, S.74; EVERETT/ SWANSON 2004, S.4; VILASECA 2011, S.9.

¹⁴² KAHN 2000, S.120; VACCARO 2002, S.122.

¹⁴³ ISHIZEKI 2004, S.285.

¹⁴⁴ SACKRIDER 2006, S.109.

¹⁴⁵ BRUNEL 2008, S.138.

¹⁴⁶ DRIER 2005, S.10.

Boutiquen zum Verkauf angeboten.¹⁴⁷ Die Show stiftet somit Verwirrung hinsichtlich eines Teils des späteren Angebots in den Boutiquen.¹⁴⁸ Dennoch sind die *showpieces* von größter Bedeutung, denn sie präsentieren die Ideen der Kollektion, ohne auf die wirtschaftlichen Aspekte der Modebranche, d. h. vor allem Tragbarkeit, einzugehen,¹⁴⁹ während die zum Verkauf bestimmten Kleidungsstücke hinsichtlich ihrer Silhouetten und Details vereinfachte Varianten sind.¹⁵⁰ Die *keypieces* fungieren als Instrumente des Marketings und der Publicity,¹⁵¹ sollen für die nötige Präsenz innerhalb der Presse sorgen und stellen sich somit in den Fotos der Défilé- und der Modefotografie als *points forts* dar.¹⁵²

Hussein Chalayan spricht Bezug nehmend auf seine *Prêt-à-Porter*-Kollektion *After Words* vom *table dress* (Abb.44) als Monument und von der übrigen (tragbaren) Kleidung als dessen Anhänger oder Schüler.¹⁵³ Die alltagstauglichen Kleider, dies kann für *After Words* wie für *Bluescreen* gesagt werden, können demzufolge als marktreife Varianten des Konzepts und des Themas gelten, die *keypieces* wiederum stellen intensivere Versionen derselben dar. Die letzten fünf *panoplies* von *After Words* und die insgesamt elf monochromen Outfits von *Bluescreen* verkörpern auf eindringliche Art und Weise die Ideen der beiden Kollektionen, indem sie im Mittelpunkt der im dritten Kapitel beschriebenen Handlungen stehen. Zwar kommt es auch bei der Präsentation der übrigen *panoplies* im Verlauf beider Shows zu ähnlichen Prozessen (die Familienmitglieder und die Models Nr.17 bis 21 von *After Words* vollziehen ähnliche Handlungen; die Outfits von *Bluescreen* weisen alle Bereiche auf, die durch die Chroma-Key-Technik transformiert werden), dennoch stellen diese ‚mildere‘ Varianten dar.

Im Hinblick auf die theatralischen und spektakulären Gestaltungsformen vieler Modeschauen wird von einigen Modejournalisten überlegt, inwiefern diese Aspekte der Präsentation der jeweiligen Kollektionen entgegen wirken. Oft wird beklagt, dass aufwendige Präsentationen von der tatsächlichen Kleidung ablenken.¹⁵⁴ Betrachtet

¹⁴⁷ Die Anzahl solcher *keypieces* hängt von den einzelnen Marken, ihrer Positionierung, den Shows und der Kategorie der Kollektion ab. Spektakuläre und theatralische Modeschauen von Christian Dior beispielsweise präsentieren ausschließlich *keypieces* und zeigen in den späteren *showrooms* tragbare Versionen derselben (siehe SACKRIDER 2006, S.108; VILASECA 2011, S.87,112).

¹⁴⁸ DAVIS 1992, S.142, SACKRIDER 2006, S.105.

¹⁴⁹ KAHN 2000, S.120.

¹⁵⁰ LAPPARTIENT 2006, S.271.

¹⁵¹ EVANS 2009, S.73; EVERETT/ SWANSON 2004, S.7; KAHN 2000, S.114,126; WIDDOWS/MCGUINNESS 1996, S.15,24.

¹⁵² EVANS 2009, S.47,67; VILASECA 2011, S.87.

¹⁵³ MENKES 2005a, S.156.

¹⁵⁴ FRIEDMAN 2010; SAILLARD 2009, S.389,319.

man die Aktionen von *After Words* und *Bluescreen*, erscheint ein solcher Vorwurf ebenso angebracht. Vieles lenkt die Aufmerksamkeit der Betrachter_innen von den optischen und handwerklichen Merkmalen des Designs der geschneiderten Kleidung ab: Die Bühnengestaltung, einige Beteiligte und vor allem die Aktionen drängen sich in den Vordergrund. Der Fokus scheint eher auf den performativen Aspekten der Modeschauen zu liegen als auf der Mode selbst.¹⁵⁵

Doch in Anbetracht jener modeschaufermden Bestandteile fällt auf, dass diese in erster Linie in Verbindung mit den *keypieces* der jeweiligen Kollektion zur Anwendung kommen, wobei letztere erst durch die Inszenierungen, Handlungen und Projektionen zu voller Geltung kommen. Ohne das Wohnzimmer und seine Einrichtungsgegenstände, ohne die Familienmitglieder oder die Projektionen der mittels der Bluescreen-Technik eingefügten Bilder wären die *showpieces* ihrer Wirkung beraubt. Nathalie Kahn verweist auf diese Verbindungen bei Chalayan:

„When examining the significance of the catwalk for Chalayan’s design vision, it is soon apparent that the two are intrinsically linked. [...] Chalayan appears to build his entire collection around his collection premiere.“¹⁵⁶

Die oben erwähnte „collection premiere“ bildet den Höhepunkt der Präsentation und Produktion des Kleidungsstücks, wobei die Handlungen und Projektionen dem Produkt gegenüber stellenweise sogar bevorzugt werden.¹⁵⁷

Auch Viktor&Rolf heben hervor, dass „their career has been as much about the show as the design.“¹⁵⁸ Die Show ist also nicht nur als theoretisches Manuskript für die Kollektion zu verstehen,¹⁵⁹ sondern stellt, im wahrsten Sinne des Wortes, einen wichtigen Bestandteil derselben dar. Die Show praktiziert die theoretischen Ideen der Kollektion. Durch das Präsentieren der *panoplis* innerhalb der *défilés* werden die textilen Objekte um wichtige Bedeutungsebenen ergänzt und somit vervollständigt. Die Modeschau ist demnach ein Mittel zur Diskursivierung der Kleidung.¹⁶⁰ Bei Chalayan

¹⁵⁵ FRANKEL 2001, S.64; FRANKEL 2011, S.24; QUINN 2002, S.363.

¹⁵⁶ KAHN 2000, S.121.

¹⁵⁷ MOWER 2011, S.37.

¹⁵⁸ SCHLENZKA 2008, S.106.

¹⁵⁹ SAILLARD 2009, S.303.

¹⁶⁰ LEHNERT 2008, S.92,93,98. An dieser Stelle sei auch auf die Modefotografie hingewiesen, die in Modemagazinen veröffentlicht wird und die in zweiter Instanz die Station der Diskursivierung einer Modekollektion ist. Sie funktioniert zwar – ähnlich wie Modeschauen – über Inszenierung, dargestellte Handlungen und Narration, jedoch haben die Designer_innen selten direkten Einfluss bzw. Entscheidungsbefugnis in Bezug auf jene Kontextualisierungen (siehe GASPARINA 2006, S.41; LEHNERT 2008, S.92,93).

und Viktor & Rolf entwickelt sich dieser Diskurs und verweist auf den konzeptuellen Inhalt der Kleidung.¹⁶¹

Vor dem Hintergrund des soeben Gesagten ist also festzuhalten, dass sich die Modeschauen von Chalayan und Viktor&Rolf nicht unmittelbar an wirtschaftlichen Zielen orientieren. Über die beschriebenen *keypieces* und die performativen Handlungen kommt es allerdings zu einer Erhöhung der medialen Präsenz und zur konzeptuellen Vervollständigung der Kollektionen. Dies führt zu besagtem „image conceptuelle“¹⁶² innerhalb der Modebranche und damit auch zu wirtschaftlichen Ergebnissen.

Modejournalisten weisen daraufhin, dass Mode durch die *défilés* von Chalayan und Viktor & Rolf Einzug in Bereiche von Kunstperformances hält.¹⁶³ Bei den vorliegenden Beispielen spielen insbesondere die im dritten Kapitel bereits beschriebenen Bestandteile auf Performance-Kunst an. Besonders im Hinblick auf die Wichtigkeit der performativen Aspekte bietet sich eine weitere Möglichkeit der Parallelisierung an. Die auf die Performance-Kunst bezogenen Worte von Hubert Klocker unterstreichen dies:

„Die Gewichtung verschiebt sich vom in sich geschlossenen, autonomen Werk [...] hin zur tendenziellen Betonung des Prozesshaften und der Bewegung [...] und hin zu einer vom Objekt unabhängigen, aber doch auch auf es zurückspiegelnden Emanzipation des Gedankens als Form.“¹⁶⁴

Das Prozesshafte und die Bewegung, wie in den Modeschauen *After Words* und *Bluescreen* zu sehen, werden gegenüber dem autonomen Kunstwerk, verkörpert im vestimentären Objekt, bevorzugt und führen zu einer Emanzipation des konzeptuellen Inhalts der Kleidung. Die Verbindungen zwischen dem Tisch des Wohnzimmers aus *After Words* und seiner Transformation in das *table dress* innerhalb der Modeschau können durchaus mit den Beziehungen zwischen einem künstlerischen Objekt und seiner performativen Gestaltung innerhalb einer Aktion, eines Happenings oder Events verglichen werden. Diese Handlungen haben, wie der Kunsthistoriker Schimmel Bezug nehmend auf die Performance-Kunst konstatiert, „einen enormen Einfluss auf das

¹⁶¹ Diese Diskursivierung findet bei theatralischen Shows der 1990er Jahre, die über historisierende und spektakuläre Inszenierungen funktionieren (beispielsweise von Christian Dior) ebenso statt, allerdings erweitern sie die präsentierte Kleidung vor allem um optische, visuelle Werte. Sie sprechen den Kollektionen keine inhaltlichen, theoretischen Überlegungen zu.

¹⁶² KAMITSIS 2006, S.171

¹⁶³ HANOVER 2010.

¹⁶⁴ KLOCKER 1998, S.160.

Objekt [...], das aus ihnen hervorgeht.“¹⁶⁵ In diesem Sinne ist auch Alexandre de Betak zu verstehen, wenn er meint, er wolle „die Kollektion mit der Show fördern.“¹⁶⁶ Die *défilés* ergänzen und vervollständigen das Kleidungsstück, welches ohne jene performativen Aktionen wichtige Gebrauchs- und Bedeutungsebenen verlieren und als rein optisches Design wahrgenommen werden würde. Die *showpieces* entsprechen in den Fällen von Chalayan und Viktor & Rolf Objekten, die Modeschauen *After Words* und *Bluescreen* stellen Performances dar, in denen die *keypieces* beeinflusst und hervorgebracht werden. Sie verkörpern das theoretische Konzept der Kollektion, die Modeschau entspricht der praktischen Ausführung jener Theorien. Somit markieren diese wichtigen *panoplies* signifikante Stellen der *fashion shows* und der Kollektionen. Gerade die Verbindungen zwischen der Kleidung und den durchgeführten Aktionen sind von zentraler Bedeutung für die Images von Hussein Chalayan und Viktor & Rolf. Dieses bereits im ersten Kapitel erwähnte „image of profundity“¹⁶⁷ erhält vor allem durch die Szenografie¹⁶⁸ und durch die Animationen eine „aura of depth“¹⁶⁹ und somit seine Definition.

¹⁶⁵ SCHIMMEL 1998, S.17.

¹⁶⁶ JAEGER 2009, S.180.

¹⁶⁷ KAHN 2000, S. 118.

¹⁶⁸ EVANS 2009a, S.13.

¹⁶⁹ DAVIS 1992, S.152.

5. Narrative und performative *Überschüsse*¹⁷⁰

Bisher wurden die vielfachen Bestandteile und Vorgänge der Modeschauen *After Words* und *Bluescreen* beschrieben und einige ihrer Funktionen auf einer allgemeinen Ebene beleuchtet. Die Bevorzugung der Präsentation von Ideen, mit der sowohl die *keypieces* als auch ihnen inhärente Handlungen und Ereignisse einhergehen, wurde sowohl in ihrem brancheninternen Kontext betrachtet als auch teilweise mit der Performance Art parallelisiert. Auch die von den textilen Objekten ablenkenden Eigenschaften der Vorgänge wurden besprochen. In diesem Abschnitt werden nun sowohl die für Modeschauen typischen als auch die abweichenden Charakteristika hinsichtlich ihrer Funktionen innerhalb der Modeschauen beleuchtet.

Wie bereits im zweiten und dritten Kapitel besprochen, werden zur Präsentation der Kleidung unterschiedliche Elemente verwendet, um die Kollektion als „sinnvolle Einheit“¹⁷¹ zusammen zu fassen. Die Modeschau wird dabei als Medium der Diskursivierung¹⁷² verwendet. Die einzelnen Elemente des *défilé de mode* können als *Überschüsse* bezeichnet werden: Models, Styling, Raumgestaltung und Musik ergänzen die vestimentären Objekte. Sie erzeugen Kontexte und Bedeutungen und haben somit unterschiedliche Funktionen.¹⁷³ Ähnlich wie Theateraufführungen, die auf einer literarischen Grundlage basieren und sowohl referentielle bzw. narrative als auch performative Funktionen haben,¹⁷⁴ können bei *After Words* und *Bluescreen* ebenso Elemente festgestellt werden, die einerseits auf die bereits erwähnten Manuskripte (Konzepte) der Kollektionen verweisen, andererseits die Konzepte aktiv darstellen und ausagieren.

Zunächst wird das Augenmerk auf die referentiellen bzw. narrativen Aspekte gerichtet.

„Die Schauspielkunst sollte in ihrer Performativität nicht neue, eigene Bedeutungen erzeugen, sondern die vom Dichter ge-/ erfundenen und in seinem Text niedergelegten lediglich zum Ausdruck bringen.“¹⁷⁵

¹⁷⁰ Der Begriff der *Überschüsse* rekurriert an dieser Stelle auf keine bereits etablierte wissenschaftliche Tradition und findet im Kontext der vorliegenden Arbeit auf die Gestaltungsmittel von Modeschauen Anwendung. Er bezeichnet alle visuellen und auditiven Mittel, die innerhalb von *défilés de mode* Verwendung finden und über das vestimentäre Objekt hinausgehen. Als *Überschüsse* gelten dementsprechend die Models, ihr Make-up- und Haarstyling, die räumliche Gestaltung, Musik, Licht, Choreographie und Handlungen im weitesten Sinne.

¹⁷¹ VILASECA 2011, S.19,48.

¹⁷² LEHNERT 2008, S.92,93,98.

¹⁷³ LEHNERT 2008, S.98.

¹⁷⁴ FISCHER-LICHTE 1998a, S.13; FISCHER-LICHTE 2002, S.279.

¹⁷⁵ FISCHER-LICHTE 2004, S.131.

Diese Aussage, die Erika Fischer-Lichte für das traditionelle Theater geltend macht,¹⁷⁶ kann in vielfacher Hinsicht ebenso als Maxime für das Medium Modeschau angewandt werden. Wie die folgenden Überlegungen zeigen, erscheint eine Parallelisierung zwischen Theateraufführungen und *fashion shows* durchaus angebracht: Die angeführte Schauspielkunst kann mit dem Begriff der Modeschau, der Dichter durch den Designer und dessen Text mit dem Konzept der Kollektion ersetzt werden. Die *fashion show* illustriert die Bedeutungen, die den Konzepten und den vestimentären Objekten der Kollektionen inhärent sind und von den Designern_Designerinnen festgelegt werden. Viele Bestandteile von *After Words* und *Bluescreen* haben die Aufgabe, auf die Konzepte der Kollektionen zu verweisen und erfüllen somit referentielle Funktionen. Der „Text des Dramatikers“ bzw. das Kollektionskonzept des Designers wird dabei – als thematische Tiefenstruktur – zur „kontrollierenden Instanz“¹⁷⁷.

Bereits die monatelangen Vorbereitungen und Proben beider *défilés de mode* signalisieren das erklärte Ziel der Modeschau, den Ablauf so detailliert wie möglich zu planen und nichts dem Zufall zu überlassen. Die Produktionspraxis zeigt somit, dass jedes Element der Linie der Kollektion unterliegt und nach deren Ausrichtung ausgewählt, choreographiert und gestaltet wird. Die Mitarbeiter werden dazu angehalten, den Ideen der Kollektionen in allen Bereichen zu folgen und so kohärent wie möglich zu arbeiten.

Blickt man auf die räumlichen Gestaltungen, so folgen diese ebenso den Maximen der Kollektionen: So kann man bei *After Words* bereits optische Ähnlichkeiten zwischen der Raumgestaltung und der Kleidung feststellen, da sowohl der Raum als auch die Kleidung als minimalistisch, geometrisch und teilweise asymmetrisch bezeichnet werden können.¹⁷⁸ Außerdem verweist die Einrichtung des Wohnzimmers mit all seinen Bestandteilen auf die präsentierte Kleidung und die folgenden Handlungen bzw. Ereignisse. Jedes sichtbare Element stimmt mit einer späteren Sequenz überein, wie die fünf Gegenstände auf der hinteren Stellage, die von fünf Models weggetragen

¹⁷⁶ Fischer-Lichte spricht an dieser Stelle zwar über das deutsche Theater des 18. Jahrhunderts, jedoch kann das Gesagte ebenso für das klassische Theater des 20. Jahrhunderts gelten.

¹⁷⁷ FISCHER-LICHTE 2004, S.131.

¹⁷⁸ QUINN 2002, S.363; VILASECA 2011, S.108.

werden.¹⁷⁹ Ebenso entsprechen die vier Sessel und der Tisch genau jenen fünf *panoplis*, die sich im Finale zeigen.

Bei *Bluescreen* kann die Raumgestaltung, im Hinblick auf visuelle Ähnlichkeiten mit der Kollektion, als neutral beschrieben werden, jedoch verweisen sowohl der Laufsteg als auch die Leinwände auf ihre späteren Funktionen und Verwendungen.

Dementsprechend ist fest zu halten, dass die räumlichen Begebenheiten beider Modeschauen in all ihren Einzelheiten den Ideen und Inhalten der Kollektionen unterworfen sind und somit referentiellen Charakter aufweisen.

Ähnlich wie die Gestaltung des Raums, wird auch die Musik im Hinblick auf die Kollektion ausgewählt und gestaltet. Sie ist mit den Qualitäten und Funktionen von Film-Soundtracks zu vergleichen und hat vor allem dramaturgische Eigenschaften.¹⁸⁰

Die Stimmen des Bulgarka Junior Quartetts aus *After Words* und die musikalische Zusammenstellung von *Bluescreen* unterstreichen die Wirkung der Modeschauen bzw. der Kollektionen indem sie entsprechende Stimmungen erzeugen.¹⁸¹ Sie funktionieren als auditive Kommentare oder als akkustische Ergänzungen zur Kleidung.¹⁸² Beide musikalischen Begleitungen bieten lange und ruhige Sequenzen, rhythmisieren die Bewegungen im Allgemeinen und strukturieren das Auftreten und Abgehen der Beteiligten im Besonderen.

Der Gesang bei *After Words* verleiht der Modeschau durch die vier unterschiedlich hohen Stimmen und die lang gezogenen Töne einen sakralen, rituellen Charakter. Die Stimmen setzen sich kontrastreich und beinahe aggressiv über die im Raum herrschende Stille hinweg. Deutliche, jeweils einige Sekunden dauernde Pausen zwischen den einzelnen Liedern strukturieren die Handlungsstränge und bauen so Spannung auf.

Die musikalische Zusammenstellung bei *Bluescreen* besteht, neben einigen bekannten Liedern, aus lang gestreckten, tonalen Abschnitten gepaart mit Geräuschkulissen (Meeresrauschen, Wassertropfen, Schreie, Heulen), wodurch eine dramatisch-epische Atmosphäre erzeugt wird.¹⁸³ Dies unterstützt die Wirkung der projizierten Motive auf intensive Art und Weise und stellt durch viele deutlich getrennte Sequenzen narrative, aufbauende Elemente dar.

¹⁷⁹ Einige der Gegenstände entsprechen in ihren formalen Charakteristika genau den Taschen der später präsentierten Kleidung.

¹⁸⁰ FISCHER-LICHTE 2004, S.212.

¹⁸¹ DEENY 2002; SWANSON/ EVERETT 2007, S.445.

¹⁸² KAMITSIS 2006, S.166.

¹⁸³ DEENY 2002.

In weiterer Folge wird das Augenmerk auf die Protagonisten_Protagonistinnen der Modeschauen gerichtet. Auch hier wird bei näherer Betrachtung deutlich, dass alle Beteiligten eine klare Rolle spielen: Ob die Models beider *fashion shows* oder die übrigen Personen von *After Words* – alle werden sie im Sinne der *défilés* und der ihnen inhärenten Konzepte ausgewählt. So müssen die Mannequins beider Modeschauen, bereits wegen ihrem Aussehen und ihren beruflichen (*catwalk*)Erfahrungen gezielt engagiert, zu einigen Anproben erscheinen, damit ihnen die Outfits zugeordnet werden können.¹⁸⁴ Diese *fittings*, mittels Polaroid-Bildern festgehalten, werden dann in die gewünschte Ordnung gebracht. Doch das Aussehen der Mannequins wird nicht nur durch die ohnehin schon in sich geschlossene Kleiderkollektionen vereinheitlicht, sondern ebenso von Haarstylisten_Haarstylistinnen und Visagisten_Visagistinnen normiert. In enger Zusammenarbeit mit den Designern gestalten sie den Ideen der Kollektionen entsprechende Haar- und Make-up-Designs. Die Gestaltung derselben bezieht sich bei *After Words* klar auf die einerseits geometrischen, asymmetrischen Schnitte (kantige und grafische Haar-Volumina sowie transparente Plastikstreifen auf den Wangen) und die andererseits verspielten bzw. floralen Elemente der Kleidung (toupiertes Haar sowie Rosé-Flächen auf Wangen und Augenbrauen) (Abb.3,9,38). Bei *Bluescreen* beziehen sich Make-up und Haar ebenso auf die stilistischen Eigenschaften der Kollektion. Das Make-up greift vor allem die wichtigsten Farben der Farbpalette der Kleidung auf, während das Haarstyling sich etwa durch die strenge Scheitelung auf die militärischen Schnitte und Details der Outfits bezieht (Abb.15,16,27,30).

Im Hinblick auf die übrigen Protagonisten_Protagonistinnen der Show von Chalayan zeigt sich ebenfalls eine auf das Programm ausgerichtete Auswahl. Die fünf ersten Beteiligten deuten aufgrund ihres Alters und Geschlechts klar auf eine Familie hin. Die Sängerinnen wiederum tragen passend zu ihrem Gesang Folklore-Trachten, die den rituellen Charakter der Musik unterstreichen. Die Bühnenarbeiter sind in ihrem Aussehen betont neutral gehalten und sind vermutlich nicht zufällig alle ungefähr gleich groß.

Bezüglich des Aussehens, Alters und Geschlechts der Beteiligten beider Modeschauen wird nichts dem Zufall überlassen. Sie spielen, ähnlich Schauspielern_Schauspielerinnen, ihre Rollen und repräsentieren in all ihren Einzelheiten die theoretischen Ideen der *défilés*.

¹⁸⁴ An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass die Outfits den Models nach Aussehen und Wichtigkeit zugeordnet werden. Strategisch wichtige *keypieces* werden vor allem den berühmten Mannequins zugesprochen, um Pressefotos zu garantieren.

Wurde bisher der referentielle Charakter der optischen und akkustischen *Überschüsse* besprochen, so werden nachfolgend die im Rahmen der Modeschauen ausgeführten Handlungen betrachtet. Innerhalb dieser werden die Inhalte der Kollektionen erzählt: *Panopli* für *panopli* werden die Konzepte der Kollektionen dargestellt. Die Beteiligten beider Modeschauen verweisen somit nicht nur mittels ihrer bereits besprochenen äußeren Erscheinungen auf die Konzepte der Kollektionen, sondern verkörpern diese bzw. stellen sie aktiv dar. Im formalen Sinne bedeutet das für die professionellen Models, dass sie die Waren auf effektive und glaubwürdige Weise präsentieren müssen, wie dies auch in brancheninterner Literatur angegeben wird.¹⁸⁵ In den Fällen von *After Words* und *Bluescreen* sind sie als Schauspielerinnen und Protagonistinnen zu bezeichnen, die die Ware nicht nur glaubhaft darbieten sondern diese auch ausagieren.¹⁸⁶

In diesem Zusammenhang ist zunächst die einstudierte und wiederholt geübte Choreographie als Ganzes zu erwähnen: Jeder Schritt und jeder Handgriff stellt einen wichtigen Bestandteil der Konzepte von *After Words* und *Bluescreen* dar. Wie im zweiten und dritten Kapitel ausführlich beschrieben, sind die Bewegungen der Mannequins einer detaillierten Choreographie unterworfen. Die Körpersprache und Mimik der schreitenden Mädchen spiegeln dabei den Stil der Kollektionen wieder. Bei beiden Modeschauen stellt ferner die Reihenfolge des Erscheinens der einzelnen Models bzw. Outfits ein wichtiges strukturierendes Mittel dar. Die einzelnen Sequenzen und Handlungsabschnitte gliedern, auch durch die oben besprochenen musikalischen Begleitungen, die *fashion shows*.¹⁸⁷ Dabei ist anzumerken, dass die Abfolge der einzelnen Handlungsstränge bzw. *panoplis* den Designern_Designerinnen und der Showregie ein großes Anliegen ist. Meistens werden die einfacheren Modelle und Silhouetten zuerst gezeigt und diese im Verlauf der Show gesteigert,¹⁸⁸ wie dies auch bei den untersuchten *défilés* fest zu stellen ist. *After Words* zeigt innerhalb der Familie zunächst einfache und tragbare Varianten des Konzepts der Kollektion. Über die *panoplis* Nr.17 bis 21 wird dieses wieder aufgenommen und durch die entsprechenden Handlungen intensiviert. Innerhalb der letzten fünf Outfits erfährt die Modeschau und die ihr inhärente Reflexion über Kleidung das große Finale. *Bluescreen* arbeitet ebenso mit Sequenzen, die das Konzept Stück für Stück erweitern bzw. steigern. So beginnt die Modeschau mit der Präsentation eines Outfits, das nur wenige und vergleichsweise kleine, blaue Bestandteile an der Innenseite eines Mantels aufweist. *Panopli* für

¹⁸⁵ SWANSON/ EVERETT 2007, S.440.

¹⁸⁶ CLARK 2011b, S.154.

¹⁸⁷ VILASECA 2011, S.38.

¹⁸⁸ VILASECA 2011, S.128.

panopli werden die blauen Stoffeinsätze und somit die Projektionsflächen größer und kulminieren letztlich innerhalb der letzten elf monochrom-blauen Outfits.

Bei beiden Modeschauen lässt sich somit ein „narrative path“¹⁸⁹ feststellen, der durch die gezielte Abfolge der *panoplis* und der ihnen inhärenten Handlungen einerseits Spannung aufbaut, andererseits die Konzepte der Kollektionen inszeniert und repräsentiert.¹⁹⁰

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass jedes Element von *After Words* und *Bluescreen*, von der Raumgestaltungen bis hin zu den Handlungen der Beteiligten im Hinblick auf die Kollektionskonzepte ausgesucht, gestaltet und gesteuert wird. Alle Bestandteile verweisen auf die thematische Tiefenstruktur bzw. das Manuskript (Konzept) der Kollektion und erfüllen somit referentielle, narrative und repräsentative Funktionen. Es wird nichts dem Zufall überlassen, alles unterliegt der Kontrolle der Designer und deren Konzepte.

Wurden bisher die narrativen bzw. referentiellen Qualitäten und Komponenten untersucht und benannt, so werden in weiterer Folge die performativen Qualitäten der Modeschauen betrachtet. Aufgrund der Komplexität des Begriffs *Performanz*, bedarf es jedoch einer differenzierten Herangehensweise. Denn das Wort bzw. der Begriff des *Performativen*, der *Performanz*, der *Performance* oder von *Performern_Performerinnen* ist, aufgrund seiner Verbreitung sowohl im alltäglichen Sprachgebrauch als auch in wissenschaftlichen Diskursen, nur schwer zu fassen. Das *Performative* wird in vielerlei Hinsicht entdeckt: Die wirtschaftliche *Performanz* diverser Projekte wird in Frage gestellt, *Performances* aus vielen kulturellen Bereichen auf die Beine gestellt oder *Performer_innen* aller Arten diskutiert. Bestandteile der „performative world“¹⁹¹ finden sich also in den unterschiedlichsten Bereichen.¹⁹²

Die Überstrapazierung dieser und verwandter Begriffe sorgt für Verwirrung hinsichtlich des Bedeutungsgehaltes, da dieser je nach wissenschaftlicher Fachrichtung variieren kann. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist also eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Definitionen von *Performanz* und deren Anwendbarkeit im Kontext der untersuchten Modeschauen unumgänglich.

¹⁸⁹ KING 2011, S.9.

¹⁹⁰ KING 2011, S.9.

¹⁹¹ KERSHAW 1999, S.6.

¹⁹² KERSHAW 1999, S.6,13,14,15,59.

Orientiert man sich zunächst an der wörtlichen Bedeutung des englischen Wortes ‚to perform‘, so trifft man auf Übersetzungen wie ‚aufführen‘ oder ‚Leistung erbringen‘. Das abgeleitete Wort ‚performativ‘ kann somit für jede Modeschau angewandt werden, führen diese doch Präsentationen von Kollektionen auf und erbringen somit illustrative, diskursivierende und in weiterer Folge auch wirtschaftliche Leistungen.

Dabei ist anzumerken, dass selbst das gängigste bzw. traditionellste Genre dieser Aufführung (*Performance*), nämlich die formale Modeschau, mit seinen, im Zuge seiner einhundertjährigen Geschichte entwickelten „gestes fondateurs“,¹⁹³ bereits performativen Charakter aufweist. Durch die Körper und Bewegungen der frisierten und geschminkten Models erhält die Kleidung Dreidimensionalität und Dynamik. Schwung und Sitz der Kleidung kommen erst im getragenen Zustand zur Geltung. Dementsprechend könnte jedes formale *défilé de mode*, auch wenn es nur die üblichen Handlungsstränge dieses Genres zeigt, als performative Modeschau bezeichnet werden, da den textilen Objekten auch im Rahmen einer klassischen Präsentation optische und inhaltliche Ebenen hinzugefügt werden.

Fällt das Augenmerk allerdings auf *After Words* und *Bluescreen* so liegt es doch im Vergleich mit formalen Modeschauen nahe, sie als ‚performativer‘ zu bezeichnen: Viele Bestandteile weisen sie zwar als Modeschauen aus, andere Elemente (Ort, Raumgestaltung, Beteiligte und Handlungen bei *After Words*, Projektionen bei *Bluescreen*) gehen jedoch über formale *défilés de mode* hinaus und intensivieren die Präsentation der Kleidung. Wie steht es also mit dem Begriff der *Performanz* in diesen Fällen?

Zur Beantwortung dieser Frage müssen die Wechselbeziehungen zwischen den genretypischen und –untypischen Elementen beider Modeschauen untersucht werden. Denn die Überraschungen und Abweichungen jener *fashion shows* fallen erst vor dem Hintergrund der Konventionen der formalen Modeschauen auf. Sie sind untypisch, weil es den etablierten Typ des klassischen *défilé de mode* gibt, der im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts eine Reihe von Konventionen entwickelt und durch stetige Wiederholung konstituiert hat. *After Words* und *Bluescreen* arbeiten jedoch nur teilweise mit diesen Normen und weichen in vielfacher Weise von den Traditionen ab.

¹⁹³ GASPARINA 2006, S.42. Das Auf- und Abgehen schlanker Models oder das Posieren im *dehanché* sind als traditionelle Gesten zu bezeichnen (siehe EVANS 2001, S.283; EVERETT/SWANSON 2004, S.1; KAHN 2000, S.119,120; LAPPARTIENT 2006, S.264). Posen und Gesten sind innerhalb von *défilés* wichtige Merkmale der Designer_innen und Marken. Besonders traditionsreiche Häuser wie Chanel oder Christian Dior legen Wert auf spezifische Bewegungen, die mittels Wiederholungen nach Jahren zu einem eigenen Subgenre werden und regelrechten Kultstatus erreichen (siehe VILASECA 2011, S.35, 38).

Diese zitierende aber gleichzeitig auch differierende Vorgehensweise ist mit den Performanztheorien verschiedener wissenschaftlicher Fachgebiete zu parallelisieren. So verwies bereits John L. Austin auf die Wichtigkeit von bestehenden und akzeptierten Konventionen als Voraussetzung für das Funktionieren von performativen Aussagen.¹⁹⁴ Diese Feststellung, im begrenzten Kontext der performativen Äußerungen innerhalb der Sprachphilosophie aufgestellt, in weiterer Folge in einen allgemeinen Begriff der *Performance* verwandelt und für die Kulturwissenschaften geltend gemacht.¹⁹⁵ So weisen etwa die Ritualforschung, die Gender Studies oder auch die Theaterwissenschaften vermehrt auf die Notwendigkeit von existierenden Konventionen hin, um den Terminus der *Performanz* als beschreibendes Kriterium anwenden zu können.¹⁹⁶ Judith Butler etwa spricht über die Konstitution von Identität, die sich durch „a stylized repetition of acts“ manifestiert.¹⁹⁷ Wie bereits angedeutet, kann stilisiertes Wiederholen und das damit einhergehende Mitkonstituieren von Handlungen und Gesten also ebenso innerhalb der Geschichte formaler Modeschauen festgestellt werden. Sie erneuern die kulturelle Realität der Modewelt sogar auf doppelte Art und Weise: Einerseits zitieren und formulieren sie die „gestes fondateurs“¹⁹⁸ des Mediums Modeschau, andererseits präsentieren sie die neuen Kleiderkollektionen und definieren damit die aktuelle Kleiderordnung und entsprechende Trends neu.

Auch *After Words* und *Bluescreen* zitieren einerseits die Konventionen des Genres Modeschau und aktualisieren andererseits die Modetrends der Marken Chalayan und Viktor & Rolf. In ihren Abweichungen jedoch, innerhalb der Karrieren der Designer fast zum Prinzip erhoben, sind sie derart auffällig, dass es sich, wie bereits angeführt, um einen intensiveren Grad an Performativität handeln muss.

Im ersten Abschnitt dieses Kapitels wurden die referentiellen, narrativen Eigenschaften aller Bestandteile der untersuchten *défilés de mode* und ihre, die thematischen Tiefenstrukturen der Kollektionen repräsentierenden, Funktionen festgestellt. Ferner wurde konstatiert, dass die Modeschauen in mimetischer und expressiver Art und Weise funktionieren, indem sie die Konzepte so kohärent wie möglich darzustellen suchen. In weiterer Folge müssen die untersuchten Modeschauen jedoch in ihrer spezifischen „Ereignishaftigkeit“¹⁹⁹ betrachtet werden. Es ist nämlich davon auszugehen, dass die von Erika Fischer-Lichte im Zusammenhang mit Aufführungen

¹⁹⁴ AUSTIN 1975, S.250.

¹⁹⁵ FISCHER-LICHTE 2004, S.36; HEMPFER/ VOLBERS 2011, S.7; WIRTH 2002, S.10,39.

¹⁹⁶ BELLIGER/ KRIEGER 1998, S.9,10; FISCHER-LICHTE 2004, S.288; RAPPAPORT 1998, S.199; VOLBERS 2011, S.147.

¹⁹⁷ BUTLER 1988, S.270.

¹⁹⁸ GASPARINA 2006, S.42.

¹⁹⁹ FISCHER-LICHTE 2004, S.55.

des Theaters getroffenen Ausführungen auch auf Modeschauen Anwendung finden können:

„Er [Max Hermann] geht mit diesem Begriff konform, insofern er Aufführungen nicht als Repräsentation oder Ausdruck von etwas Vorgängigem, Gegebenem bestimmt, sondern sie als genuine Konstitutionsleistungen begreift: Die Aufführung selbst sowie ihre spezifische Materialität werden im Prozeß des Aufführens von den Handlungen aller Beteiligten überhaupt erst hervorgebracht.“²⁰⁰

Diese von Max Hermann behauptete und von Fischer-Lichte diskutierte spezifische Ereignishaftigkeit soll in weiterer Folge nähere Betrachtung finden. Denn es drängen sich innerhalb der bereits diskutierten narrativen Bestandteile auch andere Aspekte auf, die wiederum sowohl im Bezug auf die vestimentären Objekte als auch auf die Erzählungen der Modeschauen als *Überschüsse* festgestellt werden können. Diese *Überschüsse* können, komplementär zu den Begriffen von *Narrativität* und *Referentialität*, als performativ bezeichnet werden.²⁰¹ Sie stellen eine performative Oberfläche und somit ein Surplus dar, welche nicht vorab im Kollektionskonzept festgelegt aber bei näherer Betrachtung in einigen Elementen zu entdecken sind.

Allein die Flüchtigkeit und Unmittelbarkeit von Live-Aufführungen im Allgemeinen²⁰² und Modeschauen im Besonderen, weisen zweifelsohne auf zusätzliche Ebenen hin, die über das vorgesehene Programm hinausgehen. Denn es ist, wie Erika Fischer-Lichte bezugnehmend auf Theaterproduktionen konstatiert, von größter Notwendigkeit zwischen der im Rahmen von mehrmonatigen Vorbereitungen ausgearbeiteten Inszenierung und der tatsächlichen Aufführung zu unterscheiden.²⁰³ Bei der Ausführung des im Vorhinein Festgelegten und Geprobten muss es, auch ohne direkte Fehler, zur Bildung zusätzlicher Ebenen kommen. Aufführungen nehmen durch additionalen, mitunter externe Elemente die außergewöhnliche Eigenschaft der Autopoiesis an.²⁰⁴ Dieses, für alle Arten von *cultural performances* geltende Charakteristikum, bezeichnet die eigenständige Dynamik, die von allen bei der Aufführung präsenten Faktoren abhängig ist und somit nur innerhalb der tatsächlichen Gegenwärtigkeit zustande kommen kann. Auch wenn bei den Proben zu *After Words* und *Bluescreen* alles so intensiv als möglich geplant und festgelegt wurde, so setzen

²⁰⁰ FISCHER-LICHTE 2004, S.55,56. Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang von Max Hermanns Aufführungsbegriff, der den Performanzbegriff, „wie er von Austin und später Butler definiert wurde“ bereits *avant la lettre* formuliert (FISCHER-LICHTE 2004, S.55).

²⁰¹ FISCHER-LICHTE 2004, S.138,139; RAO/ KÖPPING 2000, S.3.

²⁰² FISCHER-LICHTE 2004, S.116,127,208; FISCHER-LICHTE 2006, S.18; NICKAS 1984, S.xx.

²⁰³ FISCHER-LICHTE 2004, S.270,286.

²⁰⁴ FISCHER-LICHTE 2004, S.127.

während der jeweils ungefähr zwanzig Minuten dauernden Aufführungen dynamische und unkontrollierbare Prozesse ein. Diese können intensiv oder auch minimal sein und produzieren eigene Effekte.

An dieser Stelle sind die Zeitlichkeit, welche sich in der musikalischen Begleitung und in den rhythmischen Strukturen äußert, und die Eigenschaft der Präsenz, sowohl hinsichtlich der Objekte als auch der (Körper der) Protagonisten_Protagonistinnen, näher zu betrachten.

Erika Fischer-Lichte bezeichnet vor allem das „Verstreichen von Zeit“²⁰⁵ als Charakteristikum des Performativen. Diese Zeitlichkeit äußert sich bei *After Words* und *Bluescreen* durch mehrere Elemente und Vorgänge. So sind zunächst die musikalischen Untermalungen der Modeschauen zu nennen, die als „paradigmatisch für die Flüchtigkeit von Aufführungen“²⁰⁶ gelten können und das Geschehen bzw. die zeitlichen Abläufe durch bereits erwähnte Pausen strukturieren und die Aufmerksamkeit der Zuschauer_innen intensiv lenken. In diesem Zusammenhang ist vor allem auf die Live-Musik von *After Words* hinzuweisen, die einerseits auf die Echt-Zeit der Show verweist²⁰⁷ und andererseits für ein nachhaltigeres Empfinden der Gegenwärtigkeit sorgt.

Die Zeitlichkeit äußert sich des Weiteren innerhalb der choreographischen Strukturen und rhythmischen Abläufe der Modeschauen. Durch das Auftauchen und Abgehen der Beteiligten werden den Betrachtenden einzelne Sequenzen präsentiert und bewusst gemacht. Die mit dem Voranschreiten der beiden *défilés de mode* gezeigten Veränderungen der Kleidung sowie der Handlungen und Vorgänge erhalten somit eine eigene, nur in der tatsächlichen Aufführung gegenwärtige Dynamik.

Dementsprechend können einerseits das Vergehen von Zeit, welches sich in der Musik und den Rhythmen der choreographischen Abläufe der Modeschauen manifestiert, und andererseits die sich wiederholenden aber immer auch im Verlauf entwickelnden Abläufe beider *fashion shows* als performative Komponenten bezeichnet werden.

Doch es ist nicht nur die zeitliche Perspektive sondern auch die Präsenz von Objekten und Beteiligten, welchen nach Erika Fischer-Lichte performative Charakteristika zugesprochen werden können.²⁰⁸ Die Gegenwart der Gegenstände innerhalb des Wohnzimmers von *After Words* oder auch der Leinwände von *Bluescreen* wirkt

²⁰⁵ FISCHER-LICHTE 2002, S.287.

²⁰⁶ FISCHER-LICHTE 2004, S.209.

²⁰⁷ EVANS 2005, S.14.

²⁰⁸ FISCHER-LICHTE 2004, S.165.

besonders auffällig. Diese Objekte stellen deutliche Abweichungen hinsichtlich der üblichen, formalen Modeschauen der *Fashion Weeks* dar und erscheinen demnach in den Augen des Mode-Publikums besonders präsent. Sie dominieren, wie Fischer-Lichte für Aufführungen im Allgemeinen geltend macht,²⁰⁹ den Raum und forcieren regelrecht die Aufmerksamkeit des Publikums.

Ähnlich verhält es sich mit der Gegenwärtigkeit der Protagonisten_Protagonistinnen beider Modeschauen. Vor allem die Models sind die performativen Hauptdarsteller bei *After Words* und *Bluescreen*.

„Not only do they [the models] feel the mood of the clothes, they walk well and above all, they have a presence, that comes alive on the runway. This is not just classic beauty nor is it simply sex appeal, it is that special quality which an actor brings to the screen or stage.“²¹⁰

Innerhalb dieser Aussage von Lee Widdows und Jo McGuinness offenbart sich das breite, mitunter zwiespältige Spektrum von Eigenschaften, welches ein erfolgreiches *runway*-Model mitzubringen hat. Im ersten Abschnitt dieses Kapitels ist vor allem auf die narrativen, expressiven Charakteristika und schauspielerischen Fähigkeiten der Akteure_Akteurinnen hingewiesen worden. Doch „mit dem Körper [ist] ein [...] weniger verlässliches Medium und Material zur Zeichenbildung gegeben“²¹¹ und so ist vor allem auf die flüchtige, direkte Eigenschaft der Präsenz von Personen bzw. ihren Körpern hinzuweisen. So sehr Models hinsichtlich der narrativen Strukturen der Modeschauen ausgesucht und optisch gestaltet werden, so sehr verweisen sie durch ihre wirklichen *Körper*²¹² auf die Gegenwärtigkeit und Performativität der Modeschauen. Ihre schreitenden und handelnden Körper sind an dieser Stelle als Inbegriffe von Präsenz zu bezeichnen, da sie einen „Einbruch des Realen in die Fiktion“²¹³ darstellen. Dies ist vor allem bei den bekannten Models augenscheinlich: Isabeli Fontana (Nr.14/29 von *Bluescreen*) beispielsweise fungiert nicht nur als Mannequin, welches die äußerlichen bzw. optischen Bedingungen und die an sie gestellte Anforderung die Kleidung zu präsentieren, erfüllt, sondern präsentiert dem damaligen Publikum, welches sie erkennt, ebenso sich selbst. Ähnlich Schauspielern_Schauspielerinnen des

²⁰⁹ FISCHER-LICHTE 2004, S.173.

²¹⁰ WIDDOWS/ MCGUINNESS 1996, S.42.

²¹¹ FISCHER-LICHTE 2004, S.133.

²¹² Dieser Begriff wird im Sinne Max Herrmanns verwendet, der „den Fokus vom Körper als Zeichenträger, als Ausdruck und Übermittler bestimmter Bedeutungen, auf den *wirklichen Körper*, d. h. vom Zeichenstatus auf seinen Materialstatus“ verlegte (FISCHER-LICHTE 2004, S.52).

²¹³ FISCHER-LICHTE 2004, S.102.

avantgardistischen Theaters,²¹⁴ verkörpern die prominenten Mannequins nicht nur schreitende, die Kollektionen präsentierende Personen, sondern stellen sich selbst, also bekannte, erfolgreiche Models dar.

Doch nicht nur die Mannequins beider Modeschauen sind es, die mit der Qualität ihrer Präsenz die Performativität bewirken: Blickt man auf die übrigen Beteiligten von *After Words*, so offenbaren sich weitere Faktoren, die die verstärkte Performanz der Modeschau ausmachen. So besitzen die fünf Familienmitglieder eine besondere „Fähigkeit zur Präsenz“²¹⁵, da ihre Gegenwart in mehrerer Hinsicht von der Praxis formaler Modeschauen abweicht. Das Auftauchen der Personen auf dem Niveau der Bühne, ihr Aussehen, welches nicht stilisiert oder normiert ist (Haare und Make-up sind natürlich und alltäglich) und die Tatsache, dass es Personen unterschiedlichen Alters und Geschlechts sind, verstärken die Gegenwärtigkeit dieser Protagonisten_Protagonistinnen. Die Bühnenarbeiter nehmen, ähnlich wie die Familie, ebenfalls intensiv Präsenz an, da ihre Auftritte im Rahmen klassischer Modeschauen unüblich sind.

Hinsichtlich der Performanz und der Qualität der Präsenz beider Modeschauen wird der Blick zuletzt auf die Tätigkeiten und Ereignisse gerichtet. Auch hier offenbart sich die Performativität von *After Words* und *Bluescreen* vor allem in Hinblick auf die etablierten Konventionen des Mediums der Modeschau. Das Abtransportieren einiger Gegenstände, das Abziehen von Möbelhousen und die Verwendung derselben als Kleidung bei dem *défilé de mode* von Hussein Chalayan und das Projizieren bewegter Bilder auf die Kleidung der Models der *fashion show* von Viktor & Rolf, weichen intensiv, insbesondere in den Augen des damaligen Publikums, von dem „coded behaviour“²¹⁶ formaler Modeschauen ab. Die Handlungen und Projektionen sichern somit die ungebrochene Aufmerksamkeit der Zuschauer_innen und erreichen einen besonderen Status der Gegenwärtigkeit, indem sie die Inhalte der Kollektionen „in direkter sensueller Form zur Präsenz bringen“²¹⁷, wie auch Lane für die Praxis von Ritualen konstatiert.

Zusammenfassend kann im Hinblick auf die performative Oberfläche der untersuchten *défilés* festgestellt werden, dass der Begriff der *Performanz*, je nach zugrunde gelegter Definition, auf mehreren Ebenen zur Anwendung gebracht werden kann. Einerseits sind *After Words* und *Bluescreen*, wie formale Modeschauen auch, als performative

²¹⁴ BELLIGER/ KRIEGER 1998, S.12.

²¹⁵ FISCHER-LICHTE 2004, S.165.

²¹⁶ KING 2011, S.13.

²¹⁷ LANE 1981, S.17.

Ereignisse zu bezeichnen, da sie Inhalte und Konzepte der Kollektionen aufführen, diese durch optische Ebenen (Haarstyling, Make-up-Design, etc.) und performative Elemente (Schreiten der Mannequins, etc.) ergänzen und die Konventionen des Mediums Modeschau zitieren und somit mitkonstituieren. Andererseits können die untersuchten *fashion shows* als performativ gelten, da sie vor allem die erwähnten Traditionen nicht nur wiederholen, sondern von diesen abweichen. Des Weiteren erhalten *After Words* und *Bluescreen* durch die Betonung der Echt-Zeit (Musik, Rhythmus) und die Präsenz der verwendeten Objekte, der auftretenden Beteiligten sowie der divergierenden Handlungsweisen eine, von den narrativen Inhalten der Kollektionen unabhängige, Existenz und somit einen besonders intensiven Grad an Performativität.

Bisher sind die narrativen und referentiellen Funktionen einerseits und die performativen Eigenschaften andererseits innerhalb der untersuchten Modeschauen betrachtet und benannt worden. Doch blickt man auf die entstandenen Auflistungen, so zeigen sich einige Überschneidungen.

Viele Bestandteile der *défilés* scheinen gleichzeitig referentielle und performative Funktionen zu erfüllen: Das durch die Haar- und Make-up-Designs gestaltete Aussehen der Models beispielsweise ist einerseits als referentiell zu bezeichnen, da es auf die optischen Qualitäten und somit auf die Strukturen der Kollektionen hindeutet. Andererseits erfüllt es performative Funktionen, da es innerhalb der Kombinationen mit der Kleidung, den Bewegungen, der Musik und den Räumen auch performative *Überschüsse* erzeugen kann. Ähnlich verhält es sich mit den verwendeten Objekten und den ausgeführten Handlungen: Sie verweisen einerseits auf die Inhalte und theoretischen Strukturen der Kollektionen, erhalten innerhalb der Zeitlichkeit der Modeschauen allerdings die besondere Qualität der Präsenz. Analog dazu können auch die Qualitäten der Körper der Mannequins betrachtet werden: Diese werden einerseits so intensiv als möglich den Prämissen der Kollektionen entsprechend manipuliert, andererseits fordern die Körper immer eine materielle Präsenz ein. Die Models haben also einen Körper, der gestaltet wird und sind gleichzeitig dieser Körper, der in seiner individuellen Materialität niemals zur Gänze geleugnet werden kann.²¹⁸

Dementsprechend kann von einer Dialektik der Eigenschaften der Elemente von *After Words* und *Bluescreen* gesprochen werden. Die lange Zeit als Gegensätze betrachteten Begriffe der *Repräsentation* und der *Präsenz*²¹⁹ überschneiden einander und fallen oftmals zusammen. Viele Bestandteile repräsentieren einerseits die

²¹⁸ FISCHER-LICHTE 2004, S.129.

²¹⁹ FISCHER-LICHTE 2004, S.255.

thematischen Tiefenstrukturen und Ideen der Kollektionen und verweisen andererseits auf die spezifische Ereignishaftigkeit und damit die performative Oberfläche der Aufführung.

Es ist also festzuhalten, dass die narrativ und strukturell behafteten Elemente ohne ihre performative Aufführung nicht zur vollen Geltung kommen. Ebenso sind die verwendeten Gegenstände und die ausgeführten Handlungen auf die theoretischen Konzepte der Kollektionen angewiesen um die Qualität der Präsenz zu erhalten. Die Narration der Kollektion ist also auf die performative Ausführung gleichermaßen angewiesen wie die Performanz der Modeschauen von den narrativen Elementen abhängig ist. Die Kollektionen kommen ohne ihre performativen Aufführungen durch die Modeschauen nicht aus; die *défilés de mode* sind allerdings ebenfalls auf die den Kollektionen inhärenten, theoretischen Konzepte angewiesen.

6. Performanz und Metamorphose

Innerhalb der letzten beiden Kapitel wurden zunächst die Funktionen der wichtigen *keypieces* und deren Abhängigkeit sowohl von formalen als auch branchenunüblichen Präsentationen betrachtet. Außerdem wurden die narrativen sowie performativen Eigenschaften beider *défilés de mode* beleuchtet. Im vorliegenden Kapitel werden die wichtigsten bisherigen Beobachtungen miteinander in Verbindung gebracht. Die Einflussnahme der Handlungen und Ereignisse beider Modeschauen auf die präsentierten vestimentären Objekte einerseits und die Dialektik der thematischen Tiefenstrukturen und performativen Oberflächen andererseits dienen den folgenden Gedanken dabei als Basis.

Die angesprochene Doppelung verschiedener, ehemals als Gegensätze betrachteter Eigenschaften ist für die Auswirkungen der Ereignisse auf die präsentierten Objekte von besonderer Bedeutung. Vor allem im Rahmen der durch die Ritualforschung oder die Kulturwissenschaften aufgestellten Performanztheorien, findet sich oftmals die Feststellung der intensiven, nicht trennbaren Verbindungen zwischen „Struktur und Praxis“²²⁰ und „Diskurs und Materie“²²¹, welche für die Konstitution von Wirklichkeit verantwortlich sind.²²² Diese Konstitutionsleistung ist bezüglich der Modeschauen *After Words* und *Bluescreen* bereits vielfach beobachtet worden. Narrative Elemente verweisen auf das theoretische Konzept der Kollektionen und bilden so deren die formulierende Basis, während performative Elemente innerhalb der zeitlichen Abfolge der Handlungsstränge die Werte der Präsenz der Objekte und Personen erzeugen. So entstehen die schon angesprochenen Überschüsse, die die vestimentären Objekte um optische und inhaltliche Ebenen erweitern. Die Modeschauen stellen somit ergänzende und vervollständigende Stationen der Kleidung dar.

Es ist an dieser Stelle wichtig zu betonen, dass die Modeschau im Allgemeinen und die untersuchten Beispiele im Besonderen in mehrfacher Art und Weise sinnkonstitutive Leistungen erbringen. Bereits die formale Modeschau stellt auf rudimentäre Art und Weise ein performatives und transformatives Ereignis dar: Sie erneuert sich selbst als Medium und die Modetrends der letzten Saisons.

Bei *After Words* und *Bluescreen* erstrecken sich die Eigenschaften der Neuformulierung und Verwandlung allerdings über mehrere Elemente: Die

²²⁰ RAO/ KÖPPING 2000, S.3.

²²¹ BUBLITZ 2002, S.24.

²²² BUBLITZ 2002, S.24; RAO/ KÖPPING 2000, S.3.

Transformationen beschränken sich dabei nicht nur auf die Traditionen des Genres und die saisonale Präsentation von Modekollektionen, sondern erfassen ebenso die Modeschau, im Rahmen derer die Kleidung selbst verwandelt wird. Die Handlungen und Ereignisse bewirken Metamorphosen der tatsächlichen vestimentären Objekte, indem sie Möbel und Möbelbezüge in Kleider oder blaue Bestandteile der Kollektion in bewegte Bilder verwandeln.

Verwandlung ist an dieser Stelle nicht nur der große gemeinsame Nenner der Shows *After Words* und *Bluescreen*, sondern vor allem „eine grundlegende Kategorie einer Ästhetik des Performativen“²²³. Diese Performativität und die ihr entsprechende Kategorie der Metamorphose können innerhalb von Theateraufführungen, Ritualen und Kunst-Performances geltend gemacht werden. So spricht Erika Fischer-Lichte im Sinne des Aufführungsbegriffs von Max Herrmann von der Wichtigkeit der unverfälschten „Konstitutionsleistung“ der tatsächlichen Aufführung²²⁴. Klaus W. Hempfer und Jörg Volbers verweisen auf die „wirklichkeitstransformierende Kraft“²²⁵ ritueller Handlungen und Hubert Klocker betont den transformatorischen Prozess des performativen Kunstwerks.²²⁶

In weiterer Folge sollen jene Stellen von *After Words* und *Bluescreen* betrachtet werden, die diese Verwandlungen einleiten, ausführen und präsentieren.

Bereits die einleitende Episode der Show von Chalayan präsentiert fünf Familienmitglieder, die, nachdem sie sich von ihren Hockern erhoben haben, ihre Kleider auf die eine oder andere Art transformieren. Diese Verwandlungen gliedern sich in drei Episoden: Der erste Abschnitt zeigt das Auftauchen der zunächst sitzenden Personen bei gleichzeitig einsetzender Musik und langsam heller werdenden Licht (Abb.58). Die verschiedenen Personen sitzen alle reglos auf den Sesseln und halten beide Arme symmetrisch auf ihrem Schoß. Ihre Bekleidung ist vor allem im Beinbereich sehr glatt und wirft kaum Falten (Abb.5). Die nächste Phase tritt mit dem Beginn der gleichzeitig stattfindenden Handlungen der Beteiligten ein: Der Mann und die zwei jungen Frauen greifen zu den Seiten ihrer Beinkleidung (Mantel und Röcke) und öffnen Klettverschlüsse und Druckknöpfe, während die Frau mittleren Alters Schnüre ergreift, die auf Kniehöhe ihres Kleides angebracht sind, aufsteht und die Bänder auf ihrem Rücken in Taillenhöhe zusammenbindet. Die mittlere Frau ergreift

²²³ FISCHER-LICHTE 2004, S.81,341.

²²⁴ FISCHER-LICHTE 2004, S.55.

²²⁵ HEMPFER/ VOLBERS 2011, S.11.

²²⁶ KLOCKER 1998, S.159.

eine kleine Decke, die auf ihrem Schoß liegt und positioniert sie auf ihren Schultern (Abb.59). Alle stehen im Zuge ihrer Tätigkeiten auf. Zu guter Letzt verharren sie in frontalen Posen – ihre Bekleidung wirft auch in der stehenden Position kaum Falten²²⁷ – und gehen anschließend nach links ab (Abb.6). Die Verwandlung der Kleider ist abgeschlossen.

Diese drei Abschnitte können als Einleitung, Transformation und Präsentation bezeichnet werden und entsprechen somit den drei Stationen von Ritualen, welche üblicherweise in der Ritualforschung angegeben werden: Trennung, Schwelle bzw. Transformation und Inkorporation.²²⁸ Das Auftauchen der Familie kann als trennendes Moment, das Transformieren als transitorisches Element und das Verharren als Augenblick des Einverleibens beschrieben werden.

Ähnlich verhält es sich mit der Präsentation der letzten fünf *panoplis* von *After Words*: Vier Mannequins betreten hintereinander die Bühne und stellen sich hinter die ihnen zugeordneten Sessel. Nach einem kurzen, ruhigen Augenblick beginnen sie mit dem Abziehen der Möbelhousen. Sie entkleiden die Fauteuils und verwandeln die Bezüge mit geübten Griffen in schmal geschnittene, teils asymmetrische Kleider (Abb.60). Die Models ziehen sich die neu entstandenen Roben an, schreiten zur vorderen Spitze der Bühne und stellen sich nebeneinander auf (Abb.41). Die Verwandlung ihrer Kleider ist zunächst abgeschlossen und wird präsentiert. Als die Models noch regungslos verharren, beginnen die Bühnenarbeiter bereits mit dem Zusammenfallen der Sessel. Während also die Phase der Inkorporation der verwandelten Kleider bereits eingetreten ist, findet gleichzeitig die Metamorphose der Sessel statt. Die vier entstandenen Koffer werden hinter den Mannequins positioniert, die sich – zeitgleich zur Transformation der Sessel – auf dieser hinteren, gedachten Linie aufstellen. Die Inkorporationsphase der Gepäckstücke stellt auch eine zweite Inkorporationsphase der Kleider dar, denn diese erhalten zusätzliche Gewichtung und Bedeutungen durch die Präsenz der Koffer (Abb.42).

Nach einem kurzen Moment des Verharrens betritt das letzte Mannequin die Bühne und schreitet zum runden Tisch. Sie entfernt die mittlere Platte, legt diese zur Seite und steigt in die dadurch entstandene Öffnung (Abb.43). Das Model zieht den innersten Ring der Konstruktion hoch, öffnet den Tisch teleskopartig nach oben und

²²⁷ Die Bekleidung der mittleren Frau ist an dieser Stelle als Ausnahme zu nennen: Ihr Rock wölbt sich in der Mitte. Diese Tatsache ist allerdings nicht als Fehler oder Versäumnis bzgl. der Kohärenz der Kollektion, sondern als ästhetisches Element derselben zu beurteilen.

²²⁸ FISCHER-LICHTE 1998b, S.24; FISCHER-LICHTE 2004, S.305; KÖNIG 2011, S.55; RAO/KÖPPING 2000, S.7.

befestigt ihn an den Seiten des Gürtels.²²⁹ Somit verwandelt sie den Tisch in einen breiten, langen Rock. Das Mannequin schreitet zur linken Seite der vier anderen transformierten Mannequins und vollendet die Inkorporationsphase des Tisches und der übrigen Kleider und Koffer.

Einerseits gliedern sich so die Handlungen des Finales der Modeschau *After Words* in drei Abschnitte: Die transformativen Aktionen der ersten vier Models und ihrer Kleider, die der vier Gepäckstücke und die des Rocks. Andererseits ist zu beobachten, dass jeder dieser Prozesse wiederum eigene Stadien der Verwandlung durchmacht, wobei sich die einzelnen Phasen der Transformationen überschneiden und gegenseitig intensivieren. Denn die hintereinander eintretenden Metamorphosen betreffen nicht nur den transformierten Gegenstand sondern ebenso die davor verwandelten Objekte: Die Präsentation der Koffer betrifft die zuvor zum Vorschein gekommenen Kleider, die Aufstellung des Rocks verstärkt die Präsenz der Kleider und Gepäckstücke. So durchlaufen die drei Handlungsstränge ihre eigenen Phasen der Trennung/Einleitung, Schwelle/Transformation und Inkorporation, erhalten durch die ihnen nachfolgenden Aktionen jedoch jedes Mal eine zusätzlich Phase der Verkörperung der stattgefundenen Verwandlung.

Hinsichtlich der Familie kann von fünf gleichzeitig stattfindenden transfigurierenden, rituellen Handlungen gesprochen werden, deren Transformationen bzw. Schwellensituationen zeitgleich stattfinden. Im Finale multiplizieren sich die Aktionen, da diese einerseits in größerem Umfang und andererseits sowohl gleichzeitig als auch nacheinander vollzogen werden. Man kann von intensivierten, ineinander verschränkten Ritualen sprechen, die mittels der Aktionen Metamorphosen herbeiführen.

Blickt man auf die einzelnen Verwandlungen der Kleidungsstücke von *Bluescreen*, offenbart sich eine andere Abfolge und Rhythmisierung. Bei der Modeschau von Viktor & Rolf stellt jedes Mannequin bzw. jedes einzelne *panopli* ein eigenes, transformatives Ritual dar.

Im Hinblick auf die tatsächliche Live-Aufführung der *fashion show* leitet das Betreten des Laufstegs die Trennung vom gegenwärtigen, blauen und bilderlosen Zustand ein. Die Verwandlung der blauen Bestandteile der Kleidung geschieht nur auf den seitlich angebrachten Leinwänden, die links größtenteils frontale Ganzkörper-Aufnahmen und rechts gezoomte Details der Models wiedergeben (Abb.61). Die auf den Leinwänden sichtbaren Transformationen erstrecken sich über die gesamte Choreographie bzw.

²²⁹ ALEXANDER 2003; BRUNEL 2008, S.138; DAY 2005, S.23; FAKRAY 2009, S.87; SAILLARD 2009, S.323.

über alle *panoplis*. Die Verwandlung kann für die Live-Show somit innerhalb der Projektionen verortet werden, während das tatsächliche Schreiten der Mannequins dem Abschnitt des Einleitens der Trennung zugerechnet werden kann. Die Phase der Inkorporation scheint in der echten *fashion show* optisch nicht sichtbar zu sein, denn der Ist-Zustand und der transformierte Zustand sind nur voneinander getrennt zu beobachten.²³⁰

Betrachtet man allerdings die Video-Variante von *Bluescreen*, so zeigt sich hier, ähnlich wie beim Finale von *After Words*, eine wahrhafte Multiplikation des transformativen Rituals. Denn das Video erfüllt nicht nur dokumentarische Funktionen sondern inszeniert die Wirkung des Bluescreen-Effekts auf doppelte und dreifache Weise. Das Verfahren ist nicht nur auf den Leinwänden durchgeführt, sondern ebenfalls auf den tatsächlich schreitenden Mannequins und deren Kleidung angewendet (Abb.53,56,62). Die Hälfte der schreitenden Mannequins zeigt bereits innerhalb der ersten Schritte nach dem Betreten des Laufstegs durch das Bluescreen-Verfahren projizierte Bilder. Dieser Effekt wird innerhalb der Choreographie wechselweise eingesetzt und zurückgezogen, sodass die blauen Anteile immer wieder zu sehen sind aber auch durch die Bildcollagen verborgen werden.

Von einer regelmäßigen Abfolge der Abschnitte Trennung, Transformation und Inkorporation kann an dieser Stelle kaum gesprochen werden. Durch die wechselweise stattfindenden und zurückgezogenen Projektionen, alterniert das Ritual permanent zwischen seinem ursprünglichen Status und seinem ‚fertigen‘ Zustand, wobei jedes Model eine eigene ‚Choreographie‘ seines Rituals aufweist. In allen Fällen kann in der Videoversion der *fashion show* von den drei Phasen gesprochen werden, bei keinem Fall gibt es eine einmalige, ‚richtige‘ Abfolge von Trennung, Transformation und Inkorporation, wie dies bei *After Words* zu sehen ist.

Die stattfindenden Metamorphosen sind als „Schwellenereignisse“²³¹ zu bezeichnen. Sie setzen die Kleider der Kollektionen *After Words* und *Bluescreen* performativen und transformativen Handlungen aus und lassen besondere Übergänge stattfinden. Diese kommen vor allem in der Aufführung selbst voll zur Geltung, da sie die im fünften Kapitel bereits erwähnte Eigenschaft der Autopoiesis annehmen und sich innerhalb der unmittelbar damit verbundenen Feedbackschleife dynamisieren. Diese autopoietische Feedbackschleife²³², von einigen Modehistorikern und Journalisten als „quelque chose,

²³⁰ Auf den Mangel des einverleibten, transfigurierten Zustands wird im folgenden Kapitel noch einzugehen sein.

²³¹ FISCHER-LICHTE 1998b, S.24.

²³² FISCHER-LICHTE 2004, S.61,63,284.

qui ne peut exister que dans le spectacle vivant et éphémère²³³ beschrieben, tritt in den untersuchten Beispielen vielfach in den Vordergrund. Vor allem die Handlungen, die die vestimentären Objekte verbergen, verwandeln oder ersetzen, stellen liminale Situationen dar und provozieren Feedbackschleifen, die sich auch anhand des spontanen Applauses seitens des Publikums bemerkbar machen. Das bei *After Words* teilweise überlappende und bei *Bluescreen* dauernde „Werden und Vergehen“²³⁴ der transformierten Kleidung führt seitens der Zuschauer_innen mehrfaches „Umspringen der Wahrnehmung“²³⁵ herbei. Die Sprünge und die entsprechende Instabilität der Beobachtungen sind allerdings, wie in Theateraufführungen vielfach festgestellt,²³⁶ nicht als störend sondern vielmehr als bewusst gewählte ästhetische Strategien zu bezeichnen. Die so immer wieder stattfindenden Schwellen und Transformationen können als Magie oder Verzauberung beschrieben werden, wie im dritten Kapitel stellenweise bereits angedeutet wurde.²³⁷

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass *After Words* und *Bluescreen* in vielfacher Weise performative Metamorphosen darstellen und dass in vielerlei Hinsicht Elemente und Handlungen festgestellt werden können, die extensive und konstitutive Eigenschaften haben. Diese sind für die Verschiebung mehrerer Realitäten verantwortlich: die der Modeschau als Medium, die der aktuellen Modetrends und die der vestimentären Objekte.

²³³ MÜLLER 2006, S.189.

²³⁴ FISCHER-LICHTE 2004, S.127.

²³⁵ FISCHER-LICHTE 2004, S.151.

²³⁶ FISCHER-LICHTE 2004, S.151,152,310.

²³⁷ FISCHER-LICHTE 2004, S.358,359.

7. Inkorporation

Bisher wurden *After Words* und *Bluescreen* anhand ihrer narrativen sowie performativen Charakteristika beschrieben, die Funktionen der wichtigen *showpieces* beleuchtet und ihre metamorphotischen Prozesse veranschaulicht. Das folgende Kapitel widmet sich der Rezeption der beiden Modeschauen.

Diese findet in der Modebranche innerhalb von mehreren Stationen statt: Das geladene Publikum, die Videoaufnahmen und -varianten, Fernseh- und Internetübertragungen, die Modefotografie und die Berichterstattung innerhalb der Presse sind wichtige Etappen der Dokumentation, Kontextualisierung und Diskursivierung der Modeschauen.

Zunächst sollen die Reaktionen des damaligen Publikums ‚betrachtet‘ werden. Dies erweist sich zunächst als schwierig, da der Zuschauerbereich bei den Videoaufnahmen kaum zu sehen ist. Nur ansatzweise sind klatschende Hände bei *After Words* und bei so manchem Blitzlicht das Publikum bei *Bluescreen* zu erkennen. Doch das von Sarah Mower beschriebene „collective soppy grin of delight“²³⁸ des brancheninternen Publikums bei den Shows von Hussein Chalayan ist durchaus als Hinweis auf die bereits erwähnte Magie und auch auf mögliche Reaktionen der Zuschauer_innen zu verstehen.

Prinzipiell hat das Publikum, ähnlich den Betrachtenden bei traditionellen Theateraufführungen, eine passive Rolle. Sie betrachten das Geschehen und greifen höchstens durch positive sowie negative Meinungsbekundungen ein. Dies ist auch bei beiden untersuchten Modeschauen der Fall: Es gibt Applaus bei den designierten Höhepunkten beider *défilés*.²³⁹ Lediglich an vereinzelten Stellen von *After Words* wird die sakrale Stille während der kurzen Pausen des Gesangs durch Murmeln und kurze Aufschreie der Verwunderung unterbrochen.²⁴⁰ Die Rollen sind also deutlich verteilt, Produktion und Rezeption scheinbar von einander getrennt. Doch die Feststellungen des ersten Kapitels, die das ausgewählte und geladene Publikum betreffen, entlarven die Zuschauer_innen vielmehr als aktive Teilnehmer.

²³⁸ MOWER 2011, S.37.

²³⁹ Bei Hussein Chalayan werden einzelne Höhepunkte mit stetig lauter werdendem Applaus belohnt (Familienmitglieder, erste *panoplis*, Nr.10, Nr.17, Nr.21, letzte fünf *panoplis*). Bei *Bluescreen* beschränkt sich der Applaus auf die *panoplis* Nr.33, das Models mit dem offen gehaltenen Mantel und Nr.37, das letzte Mannequin. Beide Modeschauen enden mit ungebrochenem und enthusiastischem Applaus.

²⁴⁰ KING 2011, S.8. Da die Musik von *Bluescreen* keine völlig lautlosen Pausen aufweist, werden die sicherlich vorhandenen, leiseren Reaktionen übertönt.

Die textilen Objekte werden vor dem geladenen Publikum, das hauptsächlich aus Repräsentierenden der Modebranche besteht, innerhalb der Handlungen und Ereignisse erweitert und zur vollen Entfaltung gebracht. Die Gegenwart der professionellen Zuschauer_innen ist von höchster Wichtigkeit, da die Bedeutungsebenen der präsentierten Kollektion sowohl in den Ereignissen zu finden sind als auch „im und als Akt der Wahrnehmung“²⁴¹ entstehen. In den betrachteten *défilés* fallen demnach Teile der Produktion und der Rezeption zusammen.

Die beschriebenen Reaktionen des damaligen Publikums sind Reflexe auf die bereits erwähnten, ineinander verwobenen Feedbackschleifen, die durch die Aktionen eingeleitet werden und zwischen den Protagonisten_Protagonistinnen und den Betrachtenden stattfinden. Die Reaktionen – hörbarer Applaus aber auch innere, imaginative und kognitive Reflexe²⁴² – geschehen zwar nur auf Mikroebenen und stellen im Vergleich zu den Aktionen der Beteiligten scheinbar kleine bzw. unsichtbare Vorgänge dar. Sie nehmen allerdings dennoch auf den weiteren Verlauf Einfluss, indem sie die Handlungen enthusiastisch befürworten. Der Applaus fördert als Mikroprozess die zwischen Bühnen- und Zuschauerraum zirkulierende Energie, welches von Erika Fischer-Lichte für den Theaterraum festgestellt wird²⁴³ und an dieser Stelle ebenso für Modeschauen geltend gemacht werden kann.

Mehrfach ist bis jetzt auf die im Rahmen von *After Words* und *Bluescreen* stattfindenden Abweichungen von traditionellen Modeschauen und ihren Konventionen hingewiesen worden. Diese divergierenden Bestandteile sind natürlich in ihrer ganzen Tragweite nur zu begreifen, wenn „sie von anderen wahrgenommen und verstanden werden“²⁴⁴ können, wie Jörg Volbers als Grundmerkmal des Performativen angibt. Modejournalisten_Modejournalistinnen und Kritiker_innen sind dafür natürlich das am meisten geeignete Publikum, da sie sogar nach ihren thematischen und inhaltlichen Ausrichtungen ausgesucht und eingeladen werden.²⁴⁵ Die besprochenen Überschüsse und Metamorphosen können bemerkt werden, weil sie das richtige Publikum betrachtet und rezipiert.

Die Zuschauer_innen sind dementsprechend als Miterzeuger_innen von Bedeutungen zu bezeichnen,²⁴⁶ die die betrachteten Geschehnisse aufgrund ihrer bisherigen Lebens- oder vielmehr Berufsgeschichten mitkonstituieren.²⁴⁷

²⁴¹ FISCHER-LICHTE 2004, S.245.

²⁴² FISCHER-LICHTE 2006, S.14.

²⁴³ FISCHER-LICHTE 2004, S.98.

²⁴⁴ VOLBERS 2011, S.146.

²⁴⁵ NAKAJIMA 1994, S.5; VILASECA 2011, S.21,146.

²⁴⁶ FISCHER-LICHTE 2004, S.270,271.

Die Bedeutungsgeneration erfolgt somit auf wechselseitige Art und Weise,²⁴⁸ die Betrachtenden sind immer auch Handelnde.²⁴⁹ Die Produzierenden (Darsteller_innen) sind also in den untersuchten Beispielen von den Rezipierenden nicht völlig zu trennen.

Sobald die Live-Show vorbei ist und die Presse die Veranstaltungsorte verlassen hat, werden auch die Möglichkeiten der Einflussnahme der Designer_innen auf die weitere Rezeption ihrer Modeschauen geschmälert. Eine wichtige Möglichkeit der Präsentation bietet sich allerdings noch an: die Veröffentlichung der Videoaufnahmen der Live-Aufführung. Im Fall von *After Words* verfolgt das Video eher dokumentarische Ziele,²⁵⁰ es wurden lediglich Vor- und Abspann hinzugefügt.²⁵¹ Anders verhält es sich im Fall von *Bluescreen*: Hier wird, wie bereits im sechsten Kapitel beschrieben, der Bluescreen-Effekt auch auf die tatsächlich schreitenden Models angewendet und dementsprechend multipliziert – das Video präsentiert die Ideen der Modeschau auf intensivere Art.

Die Videos fungieren einerseits als „silent salesperson“²⁵² in den Boutiquen²⁵³, andererseits als Massenmedien, indem sie die Shows und Kollektionen einem breiteren Publikum zugänglich machen.²⁵⁴ Da die Anzahl der bei den Modeschauen gegenwärtigen Fernsehteams immer größer wird,²⁵⁵ werden die *défilés* vermehrt auch im Fernsehen und Internet gezeigt. Allerdings zeigen jene Berichte meistens nur Fragmente der tatsächlichen *fashion shows*²⁵⁶ oder verändern diese auf prägnante Art und Weise, indem beispielsweise die musikalische Untermalung den Sendungen entsprechend gewählt und somit völlig verändert wird.

Ein weiterer wichtiger Faktor für die Rezeption der *défilés* besteht in den fotografischen Aufnahmen der Modeschauen. Die Wichtigkeit der „frozen moments“²⁵⁷, also fotogener und statischer Momente,²⁵⁸ wurde bereits im zweiten Kapitel festgestellt. Sie sind, speziell in den Fällen der *brands* Chalayan und Viktor & Rolf, von besonderer

²⁴⁷ FISCHER-LICHTE 2004, S.264.

²⁴⁸ FISCHER-LICHTE 2004, S.268.

²⁴⁹ FISCHER-LICHTE 2004, S.100.

²⁵⁰ KING 2011, S.8.

²⁵¹ Natürlich ist an dieser Stelle die Kameraführung zu erwähnen, die zwar dokumentarische Funktionen hat, den Blick der Betrachter_innen natürlich auch lenkt.

²⁵² EVERETT/ SWANSON 2004, S.28.

²⁵³ SACKRIDER 2006, S.111.

²⁵⁴ EVANS 2001, S.285.

²⁵⁵ WIDDOWS/ MCGUINNESS 1996, S.56.

²⁵⁶ KAMITSIS 2006, S.168.

²⁵⁷ KAHN 2000, S.114.

²⁵⁸ VILASECA 2011, S.122,173.

Bedeutung. Weder Hussein Chalayan noch Viktor & Rolf produzieren fotografische Werbeanzeigen für Modemagazine, da ihre Budgets für Werbefotos keine Mittel vorsehen.²⁵⁹ Deswegen sind sie auf die *fashion shows* angewiesen, die „für einen kurzen Moment die Kommunikation für eine gesamte Saison“²⁶⁰ darstellen, wie Alexandre de Betak feststellt. Die entstandenen Fotos werden seitens der Designer vor allem innerhalb von *lookbooks* verwendet, die in weiterer Folge als Basis für die Bestellungen der Groß- und Einzeleinkäufer dienen.²⁶¹

Vor allem aber finden die fotografischen Aufnahmen der *défilés* Verwendung für „key publications“²⁶² der Modemagazine. Manchmal werden die Modeschauen bezüglich ihrer Bühnengestaltung und thematischen Ausrichtung bei Fotoshootings auch nachgestellt (Abb. 63,64).²⁶³

So zeigt sich, dass neben den Videoaufnahmen die *défilé*- und Modefotografie als zweitwichtigste Station der Kommunikation der Modeschauen und Kollektionen gilt.

Im Hinblick auf die Video- und Fotoaufnahmen, nach Sylvie Lécaillier „reproduites à l’infini, zoomées, détournées, juxtaposées sous forme de minuscules vignettes“²⁶⁴, hat das breitere Publikum nur indirekten Zugang zu Modeschauen und den daraus resultierenden Kollektionen, und erhält meistens bereits von der Modebranche kontextualisierte Interpretationen der beiden.²⁶⁵

Anhand der Berichte und späteren Publikationen über *After Words* und *Bluescreen* wird deutlich, dass fast ausnahmslos mittels der Fotos der Modeschauen gearbeitet wurde und diese somit innerhalb der Rezeption des breiteren Publikums einen großen Stellenwert einnahmen.²⁶⁶ In diesem Sinne agieren die fotografischen Aufnahmen der Modeschauen als Dokumente und Botschafter der Handlungen und Ereignisse der *fashion shows* von Chalayan und Viktor & Rolf und verkörpern geradezu die folgenden Worte von Lécaillier: „[...] ces images [...] laissent penser que la mode ne vit que par et pour l’image“²⁶⁷.

²⁵⁹ FRANKEL 2011, S.25; JAEGER 2009, S.187; SPINDLER/ GRUMBACH 2000, S.12.

²⁶⁰ JAEGER 2009, S.187.

²⁶¹ EVANS 2001, S.304; LÉCALLIER 2006, S.123; VILASECA 2011, S.71,72.

²⁶² WIDDOWS/ MCGUINNESS 1996, S.70.

²⁶³ EVANS 2006, S.76.

²⁶⁴ LÉCALLIER 2006, S.124.

²⁶⁵ GODART 2010, S.93; LÉCALLIER 2006, S.124.

²⁶⁶ Für die Verwendung der *défilé*-Fotografie von *After Words* siehe: BRUNEL 2008, CHENOUNE 2005. Für die Verwendung der *défilé*-Fotografie von *Bluescreen* siehe: DEENY 2002, LIMNANDER 2002.

²⁶⁷ LÉCALLIER 2006, S.124.

Die Modeschauen überdauern die Flüchtigkeit ihrer Live-Aufführungen also in Form von Videos und Fotos²⁶⁸ und sind auf deren Rezeption und die daraus resultierenden Publikationen angewiesen, wie auch die Designer selbst feststellen.²⁶⁹ Dies trifft im Besonderen auf Hussein Chalayan und Viktor & Rolf zu, da die Designer zum einen keine anderen Fotoproduktionen in der Presse publizieren²⁷⁰ und ihre Kollektionen zum anderen ohne die Shows und die sie vermittelnden Videos und Fotos wichtige inhaltliche und thematische Ebenen verlieren würden. Die nach einigen Monaten in den Boutiquen und Modekaufhäusern an den Stangen hängenden, blauen Kleidungsstücke der Kollektion *Bluescreen* würden ohne die Präsenz der ihre Bedeutung vervollständigenden Videos und Fotos in den Magazinen nur als optische bzw. stilistische und nicht auch als inhaltliche Vorschläge gelten. Genauso würden den Kleidern von Chalayan, ohne die Vermittlung der Handlungen der Modeschau *After Words*, in den Boutiquen bedeutende Reflexionsebenen abhanden kommen.

An dieser Stelle bietet sich wiederum der bereits im vierten Kapitel bereits begonnene Vergleich mit den Konzepten der Performance-Kunst an. Die Handlungen der *fashion shows* haben, wie bereits erwähnt, „einen enormen Einfluss auf das Objekt [...], das aus ihnen hervorgeht.“²⁷¹ Das Werk, das sich nach Abschluss der Modeschauen als textiles Objekt in den Verkaufsräumen befindet, trägt die Konzepte und Ereignisse gleichsam mit sich. Diese verinnerlichten Theorien werden mittels der Videos und Fotos nach außen getragen und prägen die Wirkung und Wahrnehmung der Kleider. Während also die inhaltlichen Konzepte der Kollektionen dem elitären Modepublikum mittels der Live-Show gezeigt werden, werden diese dem breiteren Publikum über die von der Modebranche produzierten Berichte und Fotos überbracht. So verkörpern die sich in den Kaufhäusern befindlichen Kleider auch Monate nach den *défilés* die Konzepte und Ideen der Kollektionen. Sie dokumentieren, ähnlich Objekten die aus Kunstperformances stammen und sich schlussendlich in Museen befinden,²⁷² die flüchtigen Ereignisse, aus denen sie hervorgegangen sind. Die Kleider besitzen in den Boutiquen die narrativen und performativen Qualitäten, die sie innerhalb der Modeschauen zu dem gemacht haben, was sie sind: Intellektuell und theoretisch aufgeladene Modeobjekte, die ‚ihre‘ Ereignisse sowohl dokumentieren als auch repräsentieren.

²⁶⁸ EVANS 2009, S.47.

²⁶⁹ ARCHER 2009, S.121; EVANS 2009a, S.13; FRANKEL 2009, S.35.

²⁷⁰ ARCHER 2009, S.121; EVANS 2009a, S.13; FRANKEL 2009, S.35; MOWER 2011, S.47.

²⁷¹ SCHIMMEL 1998, S.17.

²⁷² SCHIMMEL 1998, S.17

8. Metamorphose als Erzeuger und Erzeugnis

Bisher wurden die diversen Bestandteile der Modeschauen *After Words* und *Bluescreen* beschrieben, verortet und hinsichtlich ihrer brancheninternen Funktionen untersucht. Die Kleidung und die dazugehörigen Aktionen, das Präsentieren und Verbergen der Kollektionen, die narrativen Strukturen und performativen Oberflächen der Aufführungen sowie die fotografisch festgehaltenen Momente und die prozessualen, rituellen Bewegungen wurden veranschaulicht. Eine wichtige Frage ist innerhalb der bisherigen Untersuchungen jedoch vielfach außer Acht gelassen worden: Wie sind die Modeschauen zu interpretieren? Welche Bedeutungen können ihnen zugeschrieben werden? Nachfolgend werden einige Antwortmöglichkeiten dargestellt.

Die wissenschaftliche (Mode-)Literatur hat den Aktionen von *After Words* und *Bluescreen* einige Aufmerksamkeit geschenkt. Die dabei vorgenommenen Deutungen wurden jedoch selten umfangreich argumentiert und folgen stets den wörtlichen Aussagen der Designer. Dies trifft gleichermaßen auf die Modeschauen von Hussein Chalayan als auch Viktor & Rolf zu.

So wird *After Words* vor allem mithilfe der ‚Erklärungen‘ von Hussein Chalayan interpretiert, der innerhalb vieler Interviews auf die problematische Situation sowohl im Kosovo als auch in seiner Heimat Zypern hingewiesen und diese als Inspirationen für *After Words* bezeichnet hat.²⁷³ So sollen etwa die Verwandlungen und das Wegtragen der Möbelstücke als Fluchtszenario verstanden werden. Diese Aussagen und Denkanstöße haben sich innerhalb der Modetheorie in weiterer Folge als fast selbstverständliche Leserichtungen etabliert.²⁷⁴ Ritualisiertes Familienleben und Möglichkeiten des Exils sind Begriffe, die die Themen der Show und Kollektion beschreiben und interpretieren.²⁷⁵ Andere Auslegungen konzentrieren sich auf die in *After Words* ‚angesprochenen‘ Verbindungen zwischen dem Körper, der getragenen Kleidung und dem Raum.²⁷⁶ Bezug nehmend auf einige *défilés* von Chalayan,²⁷⁷ wird

²⁷³ CLARK 2011d, S.233,240; EVANS 2009, S.288; GOLBIN 2011, S.271.

²⁷⁴ EVANS 2005, S.12,80; LEHNERT 2008, S.97,98; MENKES 2005, S.156; VAN TWIST 2005, S.7.

²⁷⁵ KING 2011, S.10.

²⁷⁶ CLARK 2011c, S.172; EVANS 2005, S.12; QUINN 2002, S.360,361,365.

²⁷⁷ *Ambimorphous* (Herbst/ Winter 2002), *One Hundred and Eleven* (Frühjahr/ Sommer 2007) oder *Airborne* (Herbst/ Winter 2007) werden beispielsweise als Kollektionen genannt, wenn das Thema der Verwandlung in Hinblick auf das Schaffen von Hussein Chalayan besprochen wird (siehe CLARK 2011a, S.126-152).

auch die Metamorphose der Kleidung als Leitmotiv zur Diskussion gestellt und dabei, angelehnt an die Interviews des Designers, als Symbol des Lebens angesprochen.²⁷⁸

Ähnlich den Interpretationen der Arbeit von Hussein Chalayan, werden ebenso die Artikel und Publikationen über Viktor & Rolf durch deren Interviews und Aussagen gesteuert. Im Hinblick auf *Bluescreen* gaben die Designer vielfach an, über die Kleidung bzw. das materielle Modeprodukt hinausgehen und das Immaterielle der Mode thematisieren zu wollen.²⁷⁹ In den Aufsätzen über *Bluescreen* finden sich an ihre Äußerungen angelehnte Interpretationen, die die Thematisierung der „immaterial substances“²⁸⁰ der Mode heraus zum Gegenstand haben und die Kleidung ebenfalls in ihrer Funktion als „embodiment of dreams“²⁸¹ beleuchten.²⁸² Bei diesen Deutungen fungiert der an dem Werk von Yves Klein orientierte Titel *Long Live the Immaterial (Bluescreen)* als theoretische Grundlage und Deutungshilfe. So wird sowohl das zugrunde liegende Konzept und als auch die Verwendung der Farbe Blau, die einigen Autoren_Autorinnen zufolge als „door to immateriality“²⁸³ zu betrachten ist, kontextualisiert.²⁸⁴ So meint vor allem der Designhistoriker Yasuo Kobayashi, dass über diese Farbe die Gegensätze Materialität und Immaterialität, Leere und Fülle sowie Körper und Geist thematisiert werden.²⁸⁵ Andere Modetheoretiker_innen erweitern diese Leserichtung um die Besprechung der Ebene der Bildlichkeit jener Modeschau, die von der tatsächlichen Realität der Kleider weg in eine imaginierte, virtuelle Bildwelt führt.²⁸⁶ Insgesamt wird so vor allem auf Viktor & Rolf's Bearbeitung der Flüchtigkeit von Mode und Kleidung und der suggestiven Kraft derselben hingewiesen.²⁸⁷

Dieser kurze Überblick über die Interpretationen von *After Words* und *Bluescreen* soll die angesprochenen Deutungen weder bestätigen noch widerlegen. Vielmehr sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass im Rahmen der meisten Betrachtungen der Fokus auf die inhaltlichen Ebenen gerichtet ist. Die Publikationen und Artikel suchen fast ausnahmslos die thematischen Strukturen der Modeschauen zu interpretieren. Es mag auch durchaus plausibel klingen, das Entfernen und Fortbringen von

²⁷⁸ BRUNEL 2008, S.138; FUKAI 2004a, S.274.

²⁷⁹ MENKES 2002;

²⁸⁰ FUKAI 2004a, S.277; FUKAI 2004b, S.19.

²⁸¹ Viktor&Rolf zitiert nach FUKAI 2004b, S.12.

²⁸² KOBAYASHI 2004a, S.291.

²⁸³ KOBAYASHI 2004a, S.291.

²⁸⁴ EVANS/ FRANKEL 2009, S.126; KOBAYASHI 2004a, S.293; KOBAYASHI 2004b, S.225.

²⁸⁵ KOBAYASHI 2004a, S.291,292,293; KOBAYASHI 2004b, S.225.

²⁸⁶ ARCHER 2009, S.121; EVANS 2009a, S.13; FUKAI 2004a, S.277; ISHIZEKI 2004, S.285; KOBAYASHI 2004a, S.291.

²⁸⁷ ARCHER 2009, S.125; EVANS/ FRANKEL 2009, S.126.

Einrichtungsgegenständen, welche gleichsam über die am Körper getragene Kleidung getarnt sind, mit der Flucht in Kriegszeiten in Verbindung zu bringen. Gleichwohl scheinen die Assoziationen mit den Inhalten des Werks von Yves Klein aufgrund der Farbe Blau und der Bild- und Videocollagen zulässig zu sein. Diese vielfältigen Bedeutungszuschreibungen sind prinzipiell nicht zu verurteilen; die wissenschaftliche Vernachlässigung der performativen Qualitäten ist allerdings kritisch zu hinterfragen. Denn die erwähnte Literatur, die konzentriert sich hauptsächlich auf die inhaltlichen ‚Ergebnisse‘ der performativen Ereignisse, bedenkt den Umstand, dass überhaupt performative Geschehnisse stattfinden, kaum.

Diese Argumentation ist jedoch als zu einseitig zu bezeichnen. Denn die Tatsache, dass bei *After Words* Sesselbezüge und Möbel in Kleider oder bei *Bluescreen* blaue Bestandteile der Kollektion in bewegte Bilder verwandelt werden, wiegt schwerer, als die Bedeutungen, die sich dem Wegtragen der Möbelstücke oder den Videos zusprechen lassen. In einem ersten Schritt müsste die Tatsache, dass überhaupt Aktionen stattfinden und die Shows somit weit über den Kanon der formalen Modeschau hinausgehen, betrachtet werden.

Hierfür bietet sich, der Argumentation einiger Performanztheorien folgend, wiederum die Möglichkeit der Parallelisierung mit der Performance-Kunst an. So verweist Dieter Mersch beispielsweise mit den folgenden Worten auf den Paradigmenwechsel innerhalb der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts:

„Kunst verschiebt sich, wird zur Praxis, zum evolutionären Prozeß, zum Akt, zum einmaligen Geschehnis [...]. Kunst wechselt in ein anderes Land, einen anderen Bezirk, der nicht mehr das Gebiet der Bedeutung, sondern Wiederherstellung des Exstatischen im Praktischen ist.“²⁸⁸

Diese Feststellungen müssen ebenso für Modeschauen im Allgemeinen und *After Words* und *Bluescreen* im Besonderen geltend gemacht werden, wobei sich zwei unterschiedliche Möglichkeiten der Parallelisierung anbieten.

Einerseits kann das Kleidungsstück mit dem eigenständigen, klassischen Werkbegriff des Kunstwerks gefasst werden. In diesem Fall erhält Kleidung durch die Praxis der Modeschau, vergleichbar einer Kunst-Performance, zusätzliche Werte und Ebenen. Die evolutionären Prozesse und performativen Vollzüge beziehen sich auf die präsentierte Mode, genauso wie die textilen Objekte nur in Verbindung mit den Aktionen zur Gänze ausformuliert werden. Ohne performativen Vollzug ist das

²⁸⁸ MERSCH 2002, S.223,224.

Kleidungsstück unvollständig; ohne das textile Objekt werden die Aktionen obsolet. Das Kleidungsstück steht für die Modeschau, die Modeschau, als Gestus, steht für das textile Objekt bzw. das Werk.

Diese Schlussfolgerung kann in geringem Maße bereits für formale Modeschauen geltend gemacht werden. Denn schon das Auf- und Abschreiten kann als Praxis bezeichnet werden, die sich der Kleidung auferlegt und sie, wenn auch nur minimal, verändert. In den Fällen von *After Words* und *Bluescreen* wiederum zeigt sich dieser Effekt der *défilés* auf multiplizierte Art und Weise. Wie bereits im fünften und sechsten Kapitel aufgezeigt, findet ein wichtiger Teil der Kreation der Kollektion auf den Bühnen der Modeschauen statt. Die Kleidung wird durch die dort eintretenden transformativen Aktionen und evolutionären Prozesse erst vervollständigt. Dies gilt speziell für die bereits besprochenen *showpieces*, die weder tragbar sind noch vervielfältigt werden und demnach dem Begriff des autonomen Werks besonders entsprechen. Das „einmalige Geschehnis“ der *fashion show* ist für die untersuchten Beispiele von größter Bedeutung. Es stellt das Ekstatische dar, das das textile Objekt komplettiert.

An dieser Stelle wird bereits deutlich, dass Mode und Kleidungsstücke zwar theoretisch mit dem klassischen Begriff des eigenständigen Kunstwerks gefasst werden können, jedoch in den meisten Fällen einer Praxis, sei es der Modeschau oder der Straße, unterworfen sind. Hier verhält es sich also anders als beim unabhängigen, künstlerischen Artefakt, denn Mode ist per se von performativer Natur: Kleidung wird getragen und befindet sich sehr selten ausschließlich im Museum.²⁸⁹ In diesem getragenen Zustand, ob während einer Modeschau oder auf der Straße, praktiziert die Kleidung die Mode und ist Modepraxis zugleich. Kleidung inszeniert und stellt Inszenierung gleichsam dar – sie repräsentiert die Repräsentation.²⁹⁰

Dies gilt gleichsam für alle Gelegenheiten, bei denen Kleidung getragen wird und für *After Words* und *Bluescreen* auf besondere Art und Weise. Modeschauen stellen immer Diskursivierungen und Kontextualisierungen dar, wobei sie die Kleidung so deutlich wie möglich zu präsentieren suchen und die textilen Objekte dementsprechend höchstens um optische Werte (Models, Make-up, Haarstyling) oder atmosphärische Elemente (Musik, Lichtverhältnisse) ergänzen. Bei den untersuchten Beispielen ‚hält‘ sich die Gestaltung der *défilés* allerdings nicht zugunsten der deutlichen Präsentation der Kollektion ‚zurück‘, sie dehnt sich vielmehr intensiv auf die Kleidung aus, verwandelt und vollzieht sie. Dies gilt, wie bereits oben angesprochen, in

²⁸⁹ Das *table dress* oder das letzte *panopli* von *Bluescreen* sind an dieser Stelle als seltene Ausnahmen zu bezeichnen.

²⁹⁰ LEHNERT 2001, S.530,531.

jedem Fall für die *showpieces*, allerdings ebenso für die tragbaren Variationen derselben. Denn die Metamorphosen dehnen sich sowohl in direkter als auch indirekter Form auf die tragbare Kleidung aus. So ist bei *Bluescreen* jedes Outfit mit blauen, Bluescreen-tauglichen Stellen versehen, die Metamorphosen erstrecken sich auf jedes *panopli* und erweitern es um bildliche Effekte. Bei *After Words* dehnen sich die zu Anfang und beim Finale gezeigten Transformationen auf indirekte Weise auch auf die anderen Bestandteile der Kollektion aus. Die eröffnende und die schließende Szene bilden eine Klammer und umschließen, verstärkt durch die mittlere Episode der *panoplis* Nr.17 bis 21, die übrige Kleidung. Sie versehen auch diese mit der Metapher ihrer Metamorphosen. Die evolutionären Prozesse beziehen sich so auf die gesamte Kollektion und ergänzen diese mit narrativen sowie performativen Qualitäten.

Sowohl im Fall der *keypieces* als auch der tragbaren Kleidung ergeben sich die Verwandlungen als wichtige Praxis, die sie ergänzt und vervollständigt. Die Bestandteile, Aktionen und Ereignisse, sei es in ihrer Narrativität oder Performativität, fungieren als Erzeuger diverser Bedeutungen und als Hinweise auf zusätzliche Ebenen der Kleidung. Sie sogleich mit konkreten thematischen Bezügen ausstatten (wie mit dem Flüchtlingsszenario bei Chalayan und den Themen Yves Kleins bei Viktor & Rolf) würde bedeuten, die Signifikanz der Narrativität und Performativität selbst zu überspringen. Vielmehr verweisen die transformativen Prozesse und performativen Vollzüge in aller Deutlichkeit zuerst auf sich selbst und dann in thematische und inhaltliche Richtungen. Wie bereits im fünften Kapitel besprochen, fließen die narrativen und performativen Qualitäten beinahe nahtlos ineinander: Struktur, Expression und Repräsentation fallen mit dem Ereignis, der Performativität und Präsenz zusammen. Die daraus resultierende, oszillierende Dialektik verweist vor allem auf sich selbst als autopoietisches und ambivalentes Element. Jene Bestandteile, die während den Modeschauen (vermeintlich) Bedeutungen erzeugen, sind in erster Linie selbst als bedeutungsvolle Komponenten zu bezeichnen. So sind die Prozesse der Transformation selbst als Erzeuger und Erzeugnisse gleichzeitig zu betrachten. Das Performative verweist also auf die Performanz der Modeschauen – es ist selbstreferentiell.

After Words und *Bluescreen* stellen ihre eigenen Traditionen und Konventionen in Frage. Sie verweisen durch die performativen Aktionen und die daraus resultierenden Transformationen auf die performativen und sinnkonstitutiven Aspekte des Mediums Modeschau und der Mode selbst. Die ihnen inhärenten evolutionären Prozesse deuten

auf die stetige Entwicklung und Metamorphose als ureigenes Charakteristikum der zeitgenössischen Mode hin.

Glossar

art director, the (engl.), künstlerischer Leiter.

bas de gamme, (franz.), dem unteren Preissegment zugehörig.

brand, the (engl.), die Marke.

catwalk, the (engl.), siehe >runway.

défilé de mode, le (franz.), die Modeschau.

dehanché, le (franz.), das für Modeschauen klassische Posieren im Kontrapost.

dessus-dessous, le (franz.), wörtlich: >darüber-darunter<, optische Spiele mit oberen und unteren Stoff- und/ oder Kleidungsschichten eines Outfits.

Dutt, der (dt.), Haarknoten.

empiècement, l' (franz.), textiler Teil des Schnitts eines Kleidungsstücks, der nicht nur funktionale sondern vor allem ästhetische Gründe hat.

fashion show, the (engl.), die Modeschau.

fitting, the (engl.; auch im Französischen gebraucht), die Anprobe.

haut-de-gamme, (franz.), exklusiv, der oberen Preisklasse zugehörig.

high fashion, the (engl.), siehe >prêt-à-porter du luxe.

ideapiece, the (engl.), >showpiece.

Jabot, das (franz.), Kragenart, „meist in Form eines fast bis zur Taille reichenden Wasserfalls aus Spitze oder Chiffon“²⁹¹.

keypiece, the (engl.), >showpiece.

lookbook, the (engl.), Fotobuch, zeigt die verkäufliche Kollektion innerhalb von getragenen *panoplis*; verwendet werden entweder die Fotos der Modeschau oder eigens für die *lookbooks* produzierte Fotostrecken.

panopli, le (franz.), das Outfit.

prêt-à-porter, le (franz.; engl. Ready-to-Wear), wörtlich: >fertig zum Tragen<, von Designern entworfene, in Kollektionen zusammengefasste tragbare Kleidung.²⁹²

prêt-à-porter du luxe, le (franz.), das teuerste Segment des >prêt-à-porter.

point fort, le (franz.), besonderes Gestaltungsmerkmal eines Kleidungsstücks oder einer Kollektion.

ready-to-wear, the (engl.), >prêt-à-porter.

runway, the (engl.), Laufsteg.

set design, the (engl.), Bühnendesign, räumliche Gestaltung.

²⁹¹ LOSCHEK 2005a, S.276.

²⁹² LOSCHEK 2005b, S.404.

Shiftkleid, das (von engl. *shift*), auch Etui- oder Futteralkleid genannt; gerades, schmales Kleid.²⁹³

showpiece, the (engl.), Vorzeigeobjekt, Paradestück, die >*points forts* einer Kollektion zusammenfassendes, im Alltag meistens untragbares Kleidungsstück, wird nur während der Modeschau der Kollektion oder in Ausstellungen gezeigt oder von Sänger_innen oder Schauspieler_innen bei Konzerten oder Auftritten getragen.

showroom, the (engl.), Ort, an dem – nach der Modeschau – die tatsächlich verkäufliche Kleiderkollektion für Einzel- und Großhändler zu betrachten und zu bestellen ist.

smokey eyes, (engl.), verwischtes, meist dunkel gehaltenes Make-up, auf Ober- und Unterlid angebracht.

²⁹³ LOSCHEK 2005c, S.440.

Abbildungen



Abb.1 Gesamtansicht des Raums der Modeschau *Long Live the Immaterial* (*Bluescreen*), 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial* (*Bluescreen*), 18Min.23Sek..



Abb.2 JB Villareal, *panopli* Nr.15 (Karolina Malinowska), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.3 JB Villareal, *panopli* Nr.23 (Georgina Cooper), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.4 JB Villareal, *panopli* Nr.4 (Erin O'Connor), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.5 Ansicht der sitzenden Familie, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.6 Ansicht der stehenden Familie, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.7 JB Villareal, *panopli* Nr.17 (Devon Aoki), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.8 Ausschnitt der Detailansicht der Möbelgruppe (Abb.33), Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.9 JB Villareal, *panopli* Nr.42 (Anne Christin Peine), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.10 JB Villareal, *panopli* Nr.33 (Karolina Malinowska), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.11 JB Villareal, *panopli* Nr.5 (Diana Gärtner), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.12 JB Villareal, *panopli* Nr.31 (Devon Aoki), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.13 Ausschnitt der Detailansicht von *panopli* Nr.10 (Erika Wall), Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.14 Olivier Buhagiar, Detailansicht von *panopli* Nr.11 (Liya Kebede), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.15 Olivier Buhagiar, Detailansicht von *panopli* Nr.4 (Hannelore Knuts), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.16 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.16 (Carmen Kass), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.17 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.34 (Liya Kebede), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.18 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.37 (Karolina Kurkova), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.19 Olivier Buhagiar, Detailansicht von *panopli* Nr.2 (Mini Andèn), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.20 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.5 (Mariacarla Boscono), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.21 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.13 (Natasa Vojnovic), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.22 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.14 (Isabeli Fontana), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.23 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.33 (Roos van Bosstraeten), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.24 Olivier Buhagiar, Detailansicht von *panopli* Nr.10 (Ai Tominaga), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.25 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.15 (Karolina Kurkova), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.26 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.18 (Carolina Ribeiro), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.27 Detailansicht von *panopli* Nr.32 (Natasa Vojnovic), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.28 Detailansicht von *panopli* Nr.29 (Isabeli Fontana) mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.29 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.1 (Ana Claudia Michels), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.30 Detailansicht der finalen Parade der Models und der linken Leinwand mit dem Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.31 Antoine de Parseval, finaler Auftritt der Designer Viktor Horsting und Rolf Snoeren, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.32 Gesamtansicht des Raums, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.33 Detailansicht der rechten Wand mit Fenster, Fernseher und Möbelgruppe, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.34 Gesamtansicht des Raums mit *panopli* Nr.3 (Caroline Ribeiro) und mit seitlichen Leinwänden mit Bluescreen-Effekten, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.35 JB Villareal, *panopli* Nr.8 (Mia Hessner), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.36 Ansicht von *panopli* Nr.10 (Erika Wall), Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.37 Detailansicht von *panopli* Nr.20 (Marleen Berkova), Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.38 Ansicht der *panoplis* Nr.37/38/39 (Erin O'Connor, Georgina Cooper, Kasia Pysiak, von rechts), Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.39 JB Villareal, *panopli* Nr.42 (Anne Christin Peine), Abziehen des Möbelbezugs, Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.40 JB Villareal, *panoplis* Nr.41/40 (Mia Hessner, Erika Wall, von links), Verwandeln der Bezüge in Kleider, Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.41 Ansicht der *panoplis* Nr.41/40/42/43 (Mia Hessner, Erika Wall, Anne Christin Peine, Marleen Berkova, von links) in verwandelten Kleidern und Bühnenarbeiter, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.42 Ansicht der *panoplis* Nr.41/40/42/43 (Mia Hessner, Erika Wall, Anne Christin Peine, Marleen Berkova, von links) in verwandelten Kleidern und mit transformierten Koffern, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.43 JB Villareal, *panopli* Nr.44 (Natalia Semanova), Hineinsteigen in den Tisch
Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.44 JB Villareal, *panopli* Nr.44 (Natalia Semanova) im *table dress*, Modeschau
After Words, 2000, digitale fotografische Aufnahme.



Abb.45 Ansicht der *panopli* Nr.41/40/42/43/44 (Mia Hessner, Erika Wall, Anne Christin Peine, Marleen Berkova, Natalia Semanova, von links) in verwandelten Kleidern und mit transformierten Koffern, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.46 Ansicht von *panopli* Nr.31 (Marcelle Bittar) mit rechter Leinwand mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.47 Detailansicht von *panopli* Nr.25 (Ana Claudia Michels) mit linker Leinwand mit Bluescreen-Effekten, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.48 Detailansicht von *panopli* Nr.37 (Karolina Kurkova) mit rechter Leinwand mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.49 Detailansicht von *panopli* Nr.30 (Anouk Lepère) mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.50 Detailansicht von *panopli* Nr.28 (Liisa Winkler) mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.51 Detailansicht von *panopli* Nr.28 (Liisa Winkler) mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..

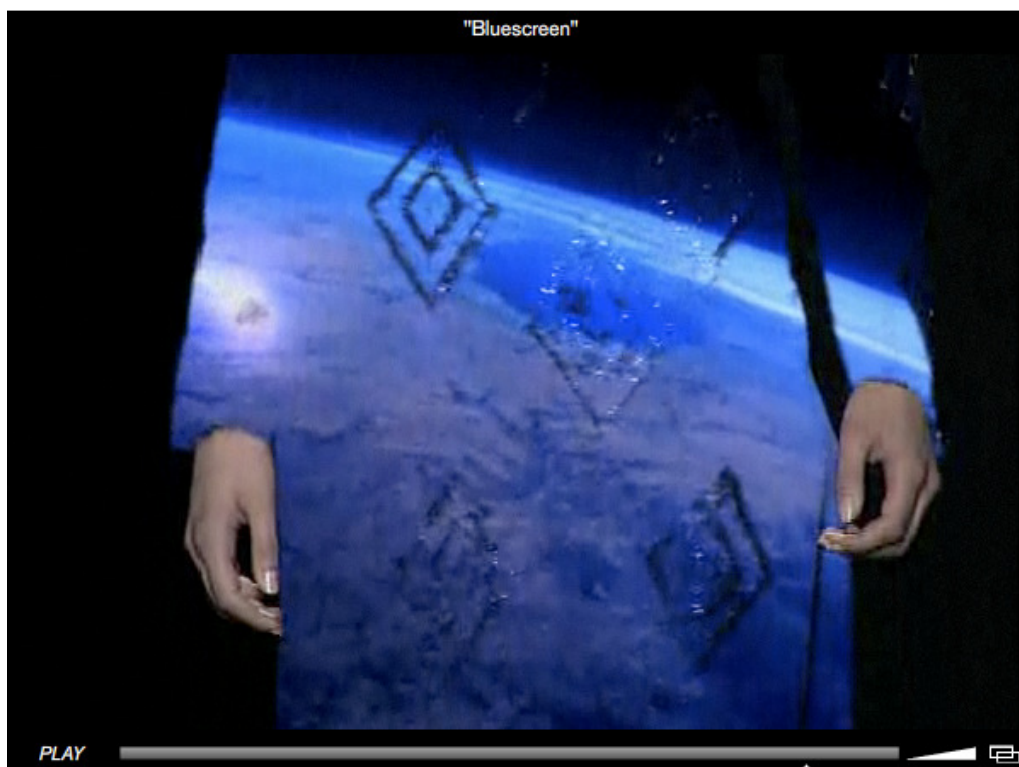


Abb.52 Detailansicht von *panopli* Nr.36 (Anne Catherine Lacroix) mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.53 Ansicht von *panopli* Nr.33 (Ross Boosstraeten) mit Bluescreen-Effekt und seitlicher Leinwand mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.54 Ansicht der finalen Parade der Models mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.55 Detailansicht der finalen Parade der Models mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.56 Ansicht der Designer mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.56 Ansicht von *panopli* Nr.30 (Anouk Lepère) mit Bluescreen-Effekt und von rechter Leinwand mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial* (Bluescreen), 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial* (Bluescreen), 18Min.23Sek..

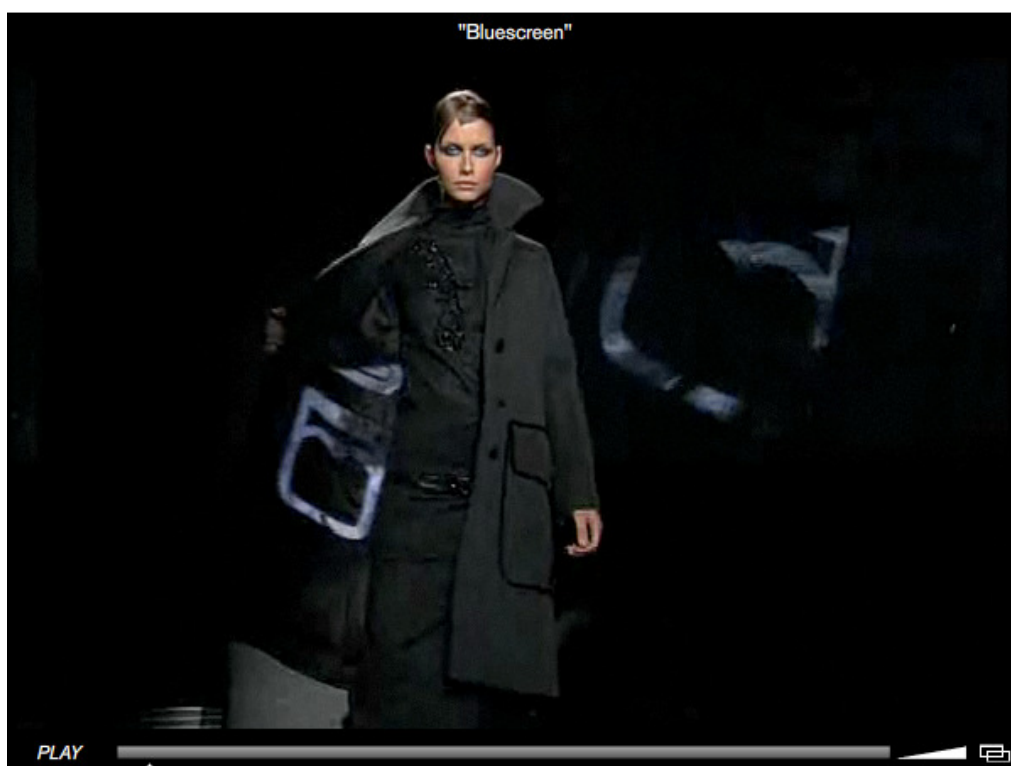


Abb.57 Ansicht von *panopli* Nr.1 (Ana Claudia Michels) mit Bluescreen-Effekt und von rechter Leinwand mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial* (Bluescreen), 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial* (Bluescreen), 18Min.23Sek..



Abb.58 Ansicht der auftauchenden, sitzenden Familie, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.59 Ansicht der Familie während der Verwandlungen der Kleider, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.60 Ansicht der *panoplis* Nr.41/40/42/43 (Mia Hessner, Erika Wall, Anne Christin Peine, Marleen Berkova, von links) beim Abziehen der Möbelbezüge, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek..



Abb.61 Gesamtansicht des Raums mit *panopli* Nr.26 (Jeisa Chimazzo) mit Bluescreen-Effekt und mit Leinwänden mit Bluescreen-Effekten, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek..



Abb.62 Ansicht von *panopli* Nr.32 (Natasa Vojnovic) mit Bluescreen-Effekt und von rechter Leinwand mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial* (Bluescreen), 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial* (Bluescreen), 18Min.23Sek..



Abb.63 Anuschka Blommers, Niels Schumm, *panopli* Nr.5 vor blauem Hintergrund, Fotografie, 2002.



Abb.64 Anuschka Blommers, Niels Schumm, *panopli* Nr.5, blaue Flächen mit fotografischem Material ersetzt, Fotografische Aufnahme, 2002.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1 Gesamtansicht des Raums der Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek, [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.2 JB Villareal, *panopli* Nr.15 (Karolina Malinowska), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2000RTW-HCHALAYA?viewall=true>)].

Abb.3 JB Villareal, *panopli* Nr.23 (Georgina Cooper), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2000RTW-HCHALAYA?viewall=true>)].

Abb.4 JB Villareal, *panopli* Nr.4 (Erin O'Connor), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2000RTW-HCHALAYA?viewall=true>)].

Abb.5 Ansicht der sitzenden Familie, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalayan.com/show-video/?id=34>)]

Abb.6 Ansicht der stehenden Familie, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalayan.com/show-video/?id=34>)].

Abb.7 JB Villareal, *panopli* Nr.17 (Devon Aoki), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2000RTW-HCHALAYA?viewall=true>)].

Abb.8 Ausschnitt der Detailansicht der Möbelgruppe (Abb.33), Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalayan.com/show-video/?id=34>)].

Abb.9 JB Villareal, *panopli* Nr.42 (Anne Christin Peine), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2000RTW-HCHALAYA?viewall=true>)].

Abb.10 JB Villareal, *panopli* Nr.33 (Karolina Malinowska), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2000RTW-HCHALAYA?viewall=true>)].

Abb.11 JB Villareal, *panopli* Nr.5 (Diana Gärtner), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2000RTW-HCHALAYA?viewall=true>)].

Abb.12 JB Villareal, *panopli* Nr.31 (Devon Aoki), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2000RTW-HCHALAYA?viewall=true>)].

Abb.13 Ausschnitt der Detailansicht von *panopli* Nr.10 (Erika Wall), Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalyan.com/show-video/?id=34>)].

Abb.14 Olivier Buhagiar, Detailansicht von *panopli* Nr.11 (Liya Kebede), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/detail/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.15 Olivier Buhagiar, Detailansicht von *panopli* Nr.4 (Hannelore Knuts), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/detail/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.16 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.16 (Carmen Kass), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.17 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.34 (Liya Kebede), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.18 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.37 (Karolina Kurkova), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.19 Olivier Buhagiar, Detailansicht von *panopli* Nr.2 (Mini Andèn), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/detail/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.20 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.5 (Mariacarla Boscono), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.21 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.13 (Natasa Vojnovic), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.22 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.14 (Isabeli Fontana), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.23 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.33 (Roos van Bosstraeten), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.24 Olivier Buhagiar, Detailansicht von *panopli* Nr.10 (Ai Tominaga), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/detail/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.25 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.15 (Karolina Kurkova), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.26 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.18 (Carolina Ribeiro), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.27 Detailansicht von *panopli* Nr.32 (Natasa Vojnovic), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.28 Detailansicht von *panopli* Nr.29 (Isabeli Fontana) mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(aus: Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.29 Antoine de Parseval, *panopli* Nr.1 (Ana Claudia Michels), Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.30 Detailansicht der finalen Parade der Models und der linken Leinwand mit dem Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.31 Antoine de Parseval, finaler Auftritt der Designer Viktor Horsting und Rolf Snoeren, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2002RTW-VIKROLF?viewall=true>)].

Abb.32 Gesamtansicht des Raums, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalayan.com/show-video/?id=34>)].

Abb.33 Detailansicht der rechten Wand mit Fenster, Fernseher und Möbelgruppe, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalayan.com/show-video/?id=34>)].

Abb.34 Gesamtansicht des Raums mit *panopli* Nr.3 (Caroline Ribeiro) und mit seitlichen Leinwänden mit Bluescreen-Effekten, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.35 JB Villareal, *panopli* Nr.8 (Mia Hessner), Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2000RTW-HCHALAYA?viewall=true>)].

Abb.36 Ansicht von *panopli* Nr.10 (Erika Wall), Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalayan.com/show-video/?id=34>)].

Abb.37 Detailansicht von *panopli* Nr.20 (Marleen Berkova), Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalayan.com/show-video/?id=34>)].

Abb.38 Ansicht der *panoplis* Nr.37/38/39 (Erin O'Connor, Georgina Cooper, Kasia Pysiak, von rechts), Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalayan.com/show-video/?id=34>)].

Abb.39 JB Villareal, *panopli* Nr.42 (Anne Christin Peine), Abziehen des Möbelbezugs, Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2000RTW-HCHALAYA?viewall=true>)].

Abb.40 JB Villareal, *panoplis* Nr.41/40 (Mia Hessner, Erika Wall, von links), Verwandeln der Bezüge in Kleider, Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2000RTW-HCHALAYA?viewall=true>)].

Abb.41 Ansicht der *panoplis* Nr.41/40/42/43 (Mia Hessner, Erika Wall, Anne Christin Peine, Marleen Berkova, von links) in verwandelten Kleidern und Bühnenarbeiter, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalayan.com/show-video/?id=34>)].

Abb.42 Ansicht der *panoplis* Nr.41/40/42/43 (Mia Hessner, Erika Wall, Anne Christin Peine, Marleen Berkova, von links) in verwandelten Kleidern und mit transformierten Koffern, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalayan.com/show-video/?id=34>)].

Abb.43 JB Villareal, *panopli* Nr.44 (Natalia Semanova), Hineinsteigen in den Tisch Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2000RTW-HCHALAYA?viewall=true>)].

Abb.44 JB Villareal, *panopli* Nr.44 (Natalia Semanova) im *table dress*, Modeschau *After Words*, 2000, digitale fotografische Aufnahme, [(aus: <http://www.style.com/fashionshows/complete/F2000RTW-HCHALAYA?viewall=true>)].

Abb.45 Ansicht der *panoplis* Nr.41/40/42/43/44 (Mia Hessner, Erika Wall, Anne Christin Peine, Marleen Berkova, Natalia Semanova, von links) in verwandelten Kleidern und mit transformierten Koffern, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalayan.com/show-video/?id=34>)].

Abb.46 Ansicht von *panopli* Nr.31 (Marcelle Bittar) mit rechter Leinwand mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.47 Detailansicht von *panopli* Nr.25 (Ana Claudia Michels) mit linker Leinwand mit Bluescreen-Effekten, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.48 Detailansicht von *panopli* Nr.37 (Karolina Kurkova) mit rechter Leinwand mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.49 Detailansicht von *panopli* Nr.30 (Anouk Lepère) mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.50 Detailansicht von *panopli* Nr.28 (Liisa Winkler) mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.51 Detailansicht von *panopli* Nr.28 (Liisa Winkler) mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.52 Detailansicht von *panopli* Nr.36 (Anne Catherine Lacroix) mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.53 Ansicht von *panopli* Nr.33 (Ross Boosstraeten) mit Bluescreen-Effekt und seitlicher Leinwand mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.54 Ansicht der finalen Parade der Models mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.55 Detailansicht der finalen Parade der Models mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.56 Ansicht der Designer mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.56 Ansicht von *panopli* Nr.30 (Anouk Lepère) mit Bluescreen-Effekt und von rechter Leinwand mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.57 Ansicht von *panopli* Nr.1 (Ana Claudia Michels) mit Bluescreen-Effekt und von rechter Leinwand mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.58 Ansicht der auftauchenden, sitzenden Familie, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalyan.com/show-video/?id=34>)].

Abb.59 Ansicht der Familie während der Verwandlungen der Kleider, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalayan.com/show-video/?id=34>)].

Abb.60 Ansicht der *panopli* Nr.41/40/42/43 (Mia Hessner, Erika Wall, Anne Christin Peine, Marleen Berkova, von links) beim Abziehen der Möbelbezüge, Modeschau *After Words*, 2000, digitales Standbild des Videos *After Words*, 19Min.57Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://chalayan.com/show-video/?id=34>)].

Abb.61 Gesamtansicht des Raums mit *panopli* Nr.26 (Jeisa Chimazzo) mit Bluescreen-Effekt und mit Leinwänden mit Bluescreen-Effekten, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.62 Ansicht von *panopli* Nr.32 (Natasa Vojnovic) mit Bluescreen-Effekt und von rechter Leinwand mit Bluescreen-Effekt, Modeschau *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 2002, digitales Standbild des Videos *Long Live the Immaterial (Bluescreen)*, 18Min.23Sek., [(Eigene Aufnahme von: <http://www.viktor-rolf.com/>)].

Abb.63 Anuschka Blommers, Niels Schumm, *panopli* Nr.5 vor blauem Hintergrund, Fotografie, 2002, [(aus: Unbekannter Autor, Viktor & Rolf, in: Interview, Dezember/ Jänner 2002/ 2003, S.136)].

Abb.64 Anuschka Blommers, Niels Schumm, *panopli* Nr.5, blaue Flächen mit fotografischem Material ersetzt, Fotografische Aufnahme, 2002, [(aus: Unbekannter Autor, Viktor & Rolf, in: Interview, Dezember/ Jänner 2002/ 2003, S.137)].

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Literaturverzeichnis

ALEXANDER 2003

Alexander, Hilary, ‚Shock? I like to do sexy, too‘,
<http://fashion.telegraph.co.uk/columns/hilary-alexander/TMG3318386/Shock-I-like-to-do-sexy-too.html>, zuletzt am 18.4.2011.

ANDERSON 2000

Anderson, Fiona, Exhibition Review: Hussein Chalayan, in: Fashion Theory, Volume 4, Ausgabe 2, Großbritannien 2000, S.229-234.

ANZENBACHER 2002

Anzenbacher, Arno, Einführung in die Philosophie, Freiburg im Breisgau 2002.

APPELDORN 1997

Appeldorn, Werner van, Handbuch der Film- und Fernseh-Produktion. Psychologie – Gestaltung – Technik, München 1997.

ARCHER 2009

Archer, Alice, Exhibition Review. The House of Viktor and Rolf, in: Textile, Vol.7 Issue 1, März 2009, S.120-127.

AUSTIN 1975

Austin, John L., Wort und Bedeutung. Philosophische Aufsätze, München 1975.

BATTCKOCK/ NICKAS 1984

Battcock, Gregory/ Nickas, Robert(Hrsg.), The Art of Performance. A Critical Anthology, New York 1984.

BELLIGER/ KRIEGER (HRSG.) 1998

Belliger, Andréa, Krieger, David J. (Hrsg.), Ritualtheorien. Ein führendes Handbuch, Opladen/ Wiesbaden 1998.

BELLIGER/ KRIEGER 1998

Belliger, Andréa, Krieger, David J., Einführung, in: Ritualtheorien. Ein führendes Handbuch, Opladen/ Wiesbaden 1998, S.7-33.

BLANKS 2006

Blanks, Tim, the transformer, in: Vogue USA, Dezember 2006, S.160-168.

BOODRO 2007

Boodro, Michael, Art and Fashion, in: Welters, Linda/ Lillethun, Abby (Hrsg.), The Fashion Reader, Oxford 2007, S.256-260.

BOUSTEAU 2007

Bousteau, Fabrice, L’Air Des Faux Semblants. Viktor & Rolf, in: Beaux Arts Magazine, 1.1.2007, S.46-48.

BRUNEL 2008

Brunel, Charlotte, L’Enigme Chalayan, in: Stiletto, Herbst 2008, S.137-141.

BUBLITZ 2002

Bublitz, Hannelore, Judith Butler zur Einführung, Hamburg 2002.

BUTLER 1988

Butler, Judith, Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, in: Case, Sue-Ellen (Hrsg.), Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre, Baltimore/ London 1990, S.270-282.

CHENOUNE 2005

Chenoune, Farid, Chalayan, aux portes du glamour, in: Vogue FRANCE, Oktober 2005, S.316-319.

CLARK (U.A.) 2011

Clark, Judith (u.a.), Hussein Chalayan, New York 2011.

CLARK 2011a

Clark, Judith, Migration, in: Clark, Judith (u.a.), Hussein Chalayan, New York 2011, S.126-152.

CLARK 2011b

Clark, Judith, Blind Spots, in: Clark, Judith (u.a.), Hussein Chalayan, New York 2011, S.154-170.

CLARK 2011c

Clark, Judith, Disembodiment, in: Clark, Judith (u.a.), Hussein Chalayan, New York 2011, S.172-194.

CLARK 2011d

Clark, Judith, Migration, in: Clark, Judith (u.a.), Hussein Chalayan, New York 2011, S.232-258.

CRAIK 2009

Craik, Jennifer, fashion, aesthetics and art, in: Fashion. The Key Concepts, Oxford 2009, S.171-190.

CUZIN-SCHULTE (HRSG.) 2003

Cuzin-Schulte, Séverine (Hrsg.), Beaux Arts Magazine, La société de la fashion Hors Serie Nr.8, Oktober 2003.

DAVIS 1992

Davis, Fred, Fashion, Culture, Identity, Chicago 1992.

DAY 2005

Day, Maguy, Hussein Chalayan. Architecte des Corps, in: Le Monde 2, 23.7.2005, S.20-23.

DAYAN 2007

Dayan, Philippe, Hussein Chalayan. Effets Spéciaux, in: Figaro Madame, 12.10.2007, S.126-128.

DEENY 2002

Deeny, Godfrey, Viktor & Rolf: Theatrical As Ever, in: Fashion Wire Daily, 11.3.2002; in: <http://www.fashionwiredaily.com/FWD/showonearticle.asp?AID=11818>, zuletzt am 23.5.2011.

DRIER 2005

Drier, Melissa, Chalayan Taps Into Modern Art World, in: WWD, 19.10.2005, S.10.

EMLING 2006

Emling, Shelley, Big 4 fashion weeks get new company, in:
<http://www.nytimes.com/2006/10/03/style/03iht-Rweeks.3015966.html>, zuletzt am
26.1.2012.

EVANS 2001

Evans, Caroline, The Enchanted Spectacle, in: Fashion Theory, Volume 5, Ausgabe 3,
Großbritannien 2001, S.271-310.

EVANS (U.A.) 2005

Evans, Caroline (u.a.), Hussein Chalayan, [Ausst.Kat. Groninger Museum, 17.4.-
4.9.2005, Groningen], Groningen 2005.

EVANS 2005

Evans, Caroline, No Man's Land, in: Evans, Caroline (u.a.), Hussein Chalayan,
[Ausst.Kat. Groninger Museum, 17.4.-4.9.2005, Groningen], Groningen 2005, S.8-15.

EVANS 2006

Evans, Caroline, Le défilé de mode au début du XXe siècle à Paris: esthétique
industrielle et aliénation moderniste, in: Join-Diéterle, Catherine, Showtime. Le défilé
de mode, [Kat. Ausst. Musée Galliera, 3.3.-30.6.2006, Paris], Paris 2006, S.71-86.

EVANS/ FRANKEL 2009

Evans, Caroline/ Frankel, Susannah, Viktor & Rolf, München 2009.

EVANS 2009

Evans, Caroline, Fashion at the edge, New Haven, Connecticut, London 2009.

EVANS 2009a

Evans, Caroline, Einführung, in: Evans, Caroline/ Frankel, Susannah, Viktor & Rolf,
München 2009, S.10-20.

EVERETT/ SWANSON 2004

Everett, Judith C./ Swanson, Kristen K., Guide to Producing a Fashion Show, USA
2004.

FAKRAY 2009

Fakray, Sarah, Hussein in the Brain, in: Dazed&Confused, Vol. 2 Nr.70, 2009, S.85-91.

FISCHER-LICHTE 1998a

Fischer-Lichte, Erika, Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer
performativen Kultur, in: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.), Theater seit den 60er Jahren,
Tübingen, Basel 1998, S.1-20.

FISCHER-LICHTE 1998b

Fischer-Lichte, Erika, Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer
neuen Ästhetik des Performativen, in: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.), Theater seit den
60er Jahren, Tübingen, Basel 1998, S.21-91.

FISCHER-LICHTE (HRSG.) 2001

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.), Theatralität und die Krisen der Repräsentation, Stuttgart
2001.

FISCHER-LICHTE 2001

Fischer-Lichte, Einleitung der Herausgeberin, in: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.), Theatralität und die Krisen der Repräsentation, Stuttgart 2001, S.1-19.

FISCHER-LICHTE 2002

Fischer-Lichte, Erika, Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, in: Wirth, Uwe (Hrsg.), Performanz, Frankfurt am Main 2002, S.277-300.

FISCHER-LICHTE 2004

Fischer-Lichte, Erika, Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004.

FISCHER-LICHTE 2006

Fischer-Lichte, Erika, Wie wir uns aufführen, in: Musner, Lutz/ Uhl, Heidemarie, Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften, Wien 2006, S.15-25.

FRANKEL 2001

Frankel, Susannah, Visionaries. Interviews with Fashion Designers, London 2001.

FRANKEL 2009

Frankel, Susannah, Interview, in: Evans, Caroline/ Frankel, Susannah, Viktor & Rolf, München 2009, S.23-37.

FRANKEL 2011

Frankel, Susannah, Border Crossing, in: Clark, Judith (u.a.), Hussein Chalayan, New York 2011, S.16-28.

FRIEDMAN 2010

Friedman, Vanessa, Design behind the drama, in: Financial Times, Fashion & Arts, 7.10.2010.

FUKAI 2004a

Fukai, Akiko, The Colors of a Period as the Embodiment of Dreams, in: Kohmoto, Shinji (u.a.), Colors. Viktor & Rolf & KCI, [Ausst.Kat. The National Museum of Modern Art, Kyoto, 29.4.-20.6.2004], Kyoto 2004, S.274-278.

FUKAI 2004b

Fukai, Akiko, The Colors of a Period as the Embodiment of Dreams, in: Kim, Chul R. (Hrsg.u.a.), Fashion in Colors, [Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York, 9.12.2005-26.3.2006], New York 2004, S.12-19.

GASPARINA 2006

Gasparina, Jill, L'art contemporain et la mode, Paris 2006.

GODART 2010

Godart, Frédéric, Sociologie de la mode, Paris 2010.

GOLBIN 2011

Golbin, Pamela, A Synoptic Guide to Hussein Chalayan's Mainline Collections 1993-2011, in: Clark, Judith (u.a.), Hussein Chalayan, New York 2011, S.270-274.

GOLDBERG 1984

Goldberg, Roselee, Performance: A Hidden History, in: Battcock, Gregory/ Nickas, Robert (Hrsg.), The Art of Performance. A Critical Anthology, New York 1984, S.24-36.

GOTTSCHLICH 2010

Gottschlich, Beatrice, viktor&rolf, in: TextilWirtschaft, Nr.13 2010, S.58-59.

GRUMBACH 2006

Grumbach, Didier, Une histoire institutionnelle des défilés de mode, in: Join-Diéterle, Catherine, Showtime. Le défilé de mode, [Kat. Ausst. Musée Galliera, 3.3.-30.6.2006, Paris], Paris 2006, S.129-145.

GRÜNDL 2005

Gründl, Harald, The death of fashion. The Passage Rite of Fashion in the Show Window, [Dissertation an der Universität für Angewandte Kunst], Wien 2005.

HANOVER 2010

Hanover, Jérôme, Notre garde-robe des vingt dernières années au musée, in: Le Figaro, Le Figaro et Vous Style, 25.11.2010.

HEMPFER/ VOLBERS (HRSG.) 2011

Hempfer, Klaus W./ Volbers, Jörg, Theorien des Performativen, Bielefeld 2011.

HEMPFER/ VOLBERS 2011

Hempfer, Klaus W./ Volbers, Jörg, Vorwort, in: Theorien des Performativen, Bielefeld 2011, S.7-12.

ISHIZEKI 2004

Ishizeki, Makoto, Viktor & Rolf: And their Creations, in: Kohmoto, Shinji (u.a.), Colors. Viktor & Rolf & KCI, [Ausst.Kat. The National Museum of Modern Art, Kyoto, 29.4.-20.6.2004], Kyoto 2004, S.283-285.

JAEGER 2009

Jaeger, Anne-Céline, Fashion inside, Hamburg 2009.

JOIN-DIÉTERLE 2006

Join-Diéterle, Catherine, Showtime. Le défilé de mode, (Kat. Ausst. Musée Galliera, Paris 3.3.2006 – 30.6.2006), Paris 2006.

KAHN 2000

Kahn, Nathalie, Catwalk Politics, in: Bruzzi, Stella/ Church Gibson, Pamela (Hrsg.), Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis, London 2000, S.114-127.

KAMITSIS 2006

Kamitsis, Lydia, Une histoire impressioniste du défilé depuis les années 1960, in: Join-Diéterle, Catherine, Showtime. Le défilé de mode, [Kat. Ausst. Musée Galliera, 3.3.-30.6.2006, Paris], Paris 2006, S.166-176.

KERSHAW 1999

Kershaw, Baz, The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard, New York 1999.

KIM 1998

Kim, Sung Bok, Is Fashion Art? in: Fashion Theory, Vol. 2, Issue 1, Großbritannien 1998, S.51-72.

KING 2011

King, Emily, *Rituals Renewed*, in: Clark, Judith (u.a.), Hussein Chalayan, New York 2011, S.8-15.

KLOCKER 1998

Klocker, Hubert, *Gestus und Objekt. Befreiung als Aktion: Eine europäische Komponente performativer Kunst*, in: Noever, Peter (Hrsg.), *Out of actions. Aktionismus, Body Art & Performance. 1949-1979*, [Ausst.Kat., The Museum of Contemporary Art at The Geffen Contemporary, 8.2.-10.5.1998, Los Angeles; MAK-Museum für angewandte Kunst, 17.6.-6.9.1998, Wien; Museu d'Art Contemporani, 15.10.1998-6.1.1999, Barcelona; Museum of Contemporary Art, 11.2.-11.4.1999, Tokyo], Ostfildern 1998 S.159-195.

KOBAYASHI 2004a

Kobayashi, Yasuo, *Blue: Poetry of Space and the Body*, in: Kohmoto, Shinji (u.a.), *Colors. Viktor & Rolf & KCI*, [Ausst.Kat. The National Museum of Modern Art, Kyoto, 29.4.-20.6.2004], Kyoto 2004, S.291-293.

KOBAYASHI 2004b

Kobayashi, Yasuo, *Blue: Poetry of Space and the Body*, in: Kim, Chul R. (Hrsg.u.a.), *Fashion in Colors*, [Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York, 9.12.2005-26.3.2006], New York 2004, S.225-227.

KÖNIG 2011

König, Ekkehard, *Bausteine einer allgemeinen Theorie des performativen aus linguistischer Perspektive*, in: Hempfer, Klaus W./ Volbers, Jörg, *Theorien des Performativen*, Bielefeld 2011, S.43-67.

KÖNIGSBERG 1998

Konigsberg, Ira, *Complete Film Dictionary*, New York (u.a.) 1998.

LANE 1981

Lane, Christel, *The Rites of Rulers. Ritual in Industrial Society – The Soviet Case*, Cambridge 1981.

LAPPARTIENT 2006

Lappartient, Vincent, *Le défilé spectacle*, in: Join-Diéterle, Catherine, *Showtime. Le défilé de mode*, [Kat. Ausst. Musée Galliera, 3.3.-30.6.2006, Paris], Paris 2006, S.253-271.

LAWTHORPE 2011

Lawthorpe, Rebecca, *The Art of Balance*, in: Clark, Judith (u.a.), Hussein Chalayan, New York 2011, S.259-269.

LÉCALLIER 2006

Lécallier, Sylvie, *Le défilé surexposé*, in: Join-Diéterle, Catherine, *Showtime. Le défilé de mode*, [Kat. Ausst. Musée Galliera, 3.3.-30.6.2006, Paris], Paris 2006, S.113-125.

LEE 2005

Lee, Suzanne, *Fashioning the future. Tomorrow's wardrobe*, London 2005.

LEHNERT 2001

Lehnert, Gertrud, *Der modische Körper als Raumsulptur*, in: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart 2001, S.528-549.

LEHNERT 2008

Lehnert, Gertrud, Zweite Haut? Körper und Kleid, in: Von Arburg, Hans-Georg (Hrsg.u.a.), Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater, Zürich/Berlin 2008, S.89-99.

LIMNANDER 2002

Limnander, Armand, double dutch, in: Vogue UK, November 2002, S.142-144.

LOSCHEK 2005a

Loschek, Ingrid, Jabot, in: Reclams Mode- und Kostümllexikon, Stuttgart 2005, S.276.

LOSCHEK 2005b

Loschek, Ingrid, Prêt-à-porter, in: Reclams Mode- und Kostümllexikon, Stuttgart 2005, S.404-407.

LOSCHEK 2005c

Loschek, Ingrid, Shiftkleid, in: Reclams Mode- und Kostümllexikon, Stuttgart 2005, S.440,441.

MARTIN 1999

Martin, Richard, A Note: Art & Fashion. Viktor & Rolf, in: Fashion Theory, Vol.3, Issue 1, S.109-120.

MATYSIK 2007

Matysik, Marko, Viktor & Rolf, in: BIG, Nr.66, 1.12.2007, S.126.

MENKES 2002

Menkes, Suzy, Viktor & Rolf break the veil of mourning, in: International Herald Tribune, The IHT online, 11.3.2002.

MENKES 2003

Menkes, Suzy, Viktor & Rolf: concept to concrete, in: International Herald Tribune, The IHT online, 8.10.2003.

MENKES 2005a

Menkes, Suzy, Celebrating the Cerebral, in: Evans, Caroline (u.a.), Hussein Chalayan, [Ausst.Kat. Groninger Museum, 17.4.-4.9.2005, Groningen], Groningen 2005, S.154-157.

MENKES 2005b

Menkes, Suzy, Hussein Chalayan: Cultural dialogues, in: International Herald Tribune, The IHT online, 19.4.2005.

MERSCH 2002

Mersch, Dieter, Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2002.

MILLER 2007

Miller, Sandra, Fashion as Art; is Fashion Art? in: Fashion Theory, Volume 11, Ausgabe 1, Großbritannien 2007, S.25-40.

MONACO 2000

Monaco, James, Film verstehen. Kunst – Technik – Sprache, Hamburg 2000.

MOWER 2011

Mower, Sarah, Looking Back on Hussein Chalayan, in: Clark, Judith (u.a.), Hussein Chalayan, New York 2011, S.35-48.

MÜLLER 2006

Müller, Florence, Questionnaire, in: Join-Diéterle, Catherine, Showtime. Le défilé de mode, (Kat. Ausst. Musée Galliera, Paris 3.3.2006 – 30.6.2006), Paris 2006, S.188-189.

MUSNER/ UHL (HRSG.) 2006

Musner, Lutz/ Uhl, Heidemarie, Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften, Wien 2006.

NAKAJIMA 1994

Nakajima, Akiko, Invitation Cards. The Paris Collections, Tokio 1994.

NICKAS 1984

Nickas, Robert, Introduction, in: Battcock, Gregory/ Nickas, Robert(Hrsg.), The Art of Performance. A Critical Anthology, New York 1984, S.ix-xxiii.

NOEVER (HRSG.)1998

Noever, Peter (Hrsg.), Out of actions. Aktionismus, Body Art & Performance. 1949-1979, [Ausst.Kat., The Museum of Contemporary Art at The Geffen Contemporary, 8.2.-10.5.1998, Los Angeles; MAK-Museum für angewandte Kunst, 17.6.-6.9.1998, Wien; Museu d'Art Contemporani, 15.10.1998-6.1.1999, Barcelona; Museum of Contemporary Art, 11.2.-11.4.1999, Tokyo], Ostfildern 1998.

PAQUIN/ PERRIN 2003

Paquin, Paquita/ Perrin, Cédric Saint André, L'ère des mégashows, in: Libération, Mode, 7.3.2003, S.33,34.

PATNER 2004

Patner, Josh, Fashion week FAQ, Interview vom 13.9.2004, in: <http://www.slate.com/id/2106639>, zuletzt am 1.9.2011.

POLHEMUS 2005

Polhemus, Ted, The Postmodern Designer, in: Evans, Caroline (u.a.), Hussein Chalayan, [Ausst.Kat. Groninger Museum, 17.4.-4.9.2005, Groningen], Groningen 2005, S.106-111.

QUINN 2002

Quinn, Bradley, A Note: Hussein Chalayan, Fashion and Technology, in: Fashion Theory, Vol.6, Issue 4, S.359-368.

QUINN 2005

Quinn, Bradley, An Architect of Ideas, in: Evans, Caroline (u.a.), Hussein Chalayan, [Ausst.Kat. Groninger Museum, 17.4.-4.9.2005, Groningen], Groningen 2005, S.46-51.

RAO/ KÖPPING 2000

Rao, Ursula/ Köpping, Klaus Peter, Einleitung. Die „performative Wende“: Leben – Ritual – Theater, in: Köpping, Klaus-Peter/ Rao, Ursula, Im Rausch des Rituals: Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz, Hamburg 2000, S.1-31.

RAPPAPORT 1998

Rappaport, Roy A., Ritual und performative Sprache, in: Belliger, Andréa, Krieger, David J. (Hrsg.), Ritualtheorien. Ein führendes Handbuch, Opladen/ Wiesbaden 1998, S.191-212.

READ 1999

Read, Emily, Nobel de la mode, in: Vogue FRANCE, März 1999, S.135-136.

RICKEY 2003

Rickey, Melanie, Paris: Chalyan's High Concept, in: Fashion Wire Daily, 17.3.2003.

SACKRIDER 2006

Sackrider, Françoise, Du podium à la boutique, in: Join-Diéterle, Catherine, Showtime. Le défilé de mode, [Kat. Ausst. Musée Galliera, 3.3.-30.6.2006, Paris], Paris 2006, S.105-112.

SAILLARD 2009

Saillard, Olivier, Histoire idéale de la mode contemporaine. Les plus beaux défilés de 1971 à nos jours [Ausst.Kat., Musée des arts décoratifs, Paris, 31.3.-10.10 2010, 24.11.-8.5.2011], Paris 2009.

SCHIMMEL 1998

Schimmel, Paul, Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt, in: Noever, Peter (Hrsg.), Out of actions. Aktionismus, Body Art & Performance. 1949-1979, [Ausst.Kat., The Museum of Contemporary Art at The Geffen Contemporary, 8.2.-10.5.1998, Los Angeles; MAK-Museum für angewandte Kunst, 17.6.-6.9.1998, Wien; Museu d'Art Contemporani, 15.10.1998-6.1.1999, Barcelona; Museum of Contemporary Art, 11.2.-11.4.1999, Tokyo], Ostfildern 1998, S.17-120.

SCHLENZKA 2008

Schlenzka, Joanna, End of the Affair? in Dazed&Confused, Vol.2, Nr.62, 2008, S.98-107.

SPINDLER/ GRUMBACH 2000

Spindler, Amy/ Grumbach, Didier, Viktor & Rolf. Haute Couture Book, Groningen 2000.

STÖCKLE 2006

Stöckle, Ullrich, Und Action! Digitale Filmproduktion von A bis Z, Heidelberg 2006.

SWANSON/ EVERETT 2007

Swanson, Kristen K./ Everett, Judith C., Promotion in the Merchandising Environment, Kanada 2007.

TAMBIAH 2002

Tambiah, Stanley J., Eine performative Theorie des Rituals, in: Wirth, Uwe (Hrsg.), Performanz, Frankfurt am Main 2002, S.210-242.

TROY 2003

Troy, Nancy J., Couture Culture: a study in modern art and fashion, Cambridge, Mass. [u.a.]: The MIT Press, 2003.

URSPRUNG 2010

Ursprung, Philip, Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute, München 2010.

VACCARO 2002

Vaccaro, Olivier, Citizen Chalyan, in: CRASH, Nr.21, Juli 2002, S.122-123.

VAN TWIST 2005

Van Twist, Kees, Foreword, in: Evans, Caroline (u.a.), Hussein Chalayan, [Ausst.Kat. Groninger Museum, 17.4.-4.9.2005, Groningen], Groningen 2005, S.6-7.

VIGNANDO 2003

Vignando, Dorane, Viktor & Rolf. Mesure et démesure, in: Nouvel Observateur, Nr. 2031, 9.-15.10.2003.

VILASECA 2011

Vilaseca, Estelle, Die Modenschau: Konzept, Gestaltung, Umsetzung, München 2011.

VOLBERS 2011

Volbers, Jörg, Zur Peformativität des Sozialen, in: Hempfer, Klaus W./ Volbers, Jörg, Theorien des Performativen, Bielefeld 2011, S.141-160.

WELTERS 2007

Welters, Linda, Fashion and Art. Introduction, in: Welters, Linda/ Lillethun, Abby (Hrsg.), The Fashion Reader, Oxford 2007; S.253-255.

WELTERS/ LILLETHUN (HRSG.) 2007

Welters, Linda/ Lillethun, Abby (Hrsg.), The Fashion Reader, Oxford 2007.

WIDDOWS/ MCGUINNESS 1996

Widdows, Lee/ McGuinness Jo, Catwalk: Working with models, London 1996.

WILSON 1985

Wilson, Elizabeth, Adorned in Dreams: Fashion and Modernity, London 1985.

WIRTH (HRSG.) 2002

Wirth, Uwe (Hrsg.), Performanz, Frankfurt am Main 2002.

WIRTH 2002

Wirth, Uwe, Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, in: Wirth, Uwe (Hrsg.), Performanz, Frankfurt am Main 2002, S. 9-60.

ZAHM 2007

Zahm, Olivier, On the Marked Change in Fashion Photography, in: Welters, Linda/ Lillethun, Abby (Hrsg.), The Fashion Reader, Oxford 2007, S.263-269.

Abstract

Verwirrung, um nicht zu sagen Ratlosigkeit, mögen die Gefühle sein, die der Zuschauer in Anbetracht der Modeschauen mit den Titeln *After Words* und *Long Live the Immaterial (Bluescreen)* empfindet. Models, die während der Modewochen lang gezogene Laufstege ruhig entlang schreiten, mögen zunächst keine große Überraschung für die Zuschauer_innen sein, doch bei beiden *défilés* finden zusätzliche, höchst unkonventionelle Ereignisse statt: Bei Viktor & Rolf dokumentieren bzw. vergrößern seitlich angebrachte Leinwände erweiternd das Live-Geschehen um eine weitere bildliche bzw. cineastische Ebene. Die Show von Hussein Chalayan wiederum präsentiert ein möbliertes Wohnzimmer und Models, die aus Einrichtungsgegenständen Kleider herstellen. Blickt man in weiterer Folge auch noch auf die Darsteller_innen beider *défilés*, so lassen sich diese sowohl als passive Models als auch als aktiv Handelnde beschreiben: Einerseits schreiten diese in ruhiger Manier und präsentieren gleichsam passiv die Kleider, andererseits greifen sie ins Geschehen ein und handeln aktiv. Die Kleidung wird präsentiert aber auch ausagiert; sie wird gezeigt aber auch verwandelt und somit verborgen. In mehrfacher Hinsicht können Handlungen festgestellt werden, die alterierende und generierende Eigenschaften haben. Diese sind scheinbar für die Verschiebung und somit Infragestellung zweier Ebenen verantwortlich: die der Modeschau als Medium und die der vestimentären Objekte.

Wie sind diese Ereignisse einzuordnen? Sind es Modeschauen, Theaterstücke, Spektakel, Kunst-Performances oder gar Rituale? Ausgehend von der *Fashion Week*, dem institutionellen Rahmen der angesprochenen Ereignisse, liegt zunächst die Annahme einer Modeschau auf der Hand. Bei einer solchen liegt üblicherweise der Fokus auf der Präsentation der Mode bzw. der Kollektionen für die nächste Saison. Auch bei *After Words* und *Long Live the Immaterial (Bluescreen)* mag dem Betrachter die gezeigte Kleidung auffallen, sie steht aber keinesfalls allein im Rampenlicht.

Es stellt sich also die Frage, wo das Zentrum des Interesses innerhalb dieser Ereignisse liegt und wie die verschiedenen Bestandteile der Modeschauen miteinander in Verbindung stehen. Geht es um die präsentierte Mode oder um die oben bereits erwähnten Aktionen bzw. Projektionen? Wie stehen die Modesammlungen und deren Aufführung in Verbindung? Wie ergänzen oder widersprechen sie einander?

Der Beantwortung dieser Fragen widmet sich die vorliegende Arbeit durch eine differenzierte, interdisziplinäre Herangehensweise. Denn das Kleidungsstück und die Aktion, die thematische Tiefenstruktur und die performative Oberfläche, der

fotografisch festgehaltene Moment und die prozessuale Bewegung, das Zeigen der Kleidung und das durch die Aufführung der Kleidung herbeigeführte Verschwinden derselben, stellen ein höchst komplexes Gefüge dar und führen zu der einleitend erwähnten Verwirrung hinsichtlich der Funktionen und Ziele jener höchst ambivalenten *défilés de mode*.

Curriculum Vitae

Ivana Novoselac

Geboren:

8.Juli 1984, Vinkovci, Kroatien

Nationalität:

Österreich

Ausbildung

2006 - 2012

Studium der Kunstgeschichte und Europäischen Ethnologie an der Universität Wien

2002 - 2005

Ausbildung zur Modedesignerin/ Schneiderin an der Fachhochschule ESMOD, Paris

1994 - 2002

Gymnasium GRG 2, Wien

Berufliche Erfahrungen

Seit 03/2008

Kunstvermittlerin in der Albertina, Wien

09/2008 - 06/2010

Vortragende für Kunstgeschichte des 19. Und 20. Jahrhunderts am Bildungsinstitut *WIFI*, Wien

06/2007 - 06/2008

Aufsichtskraft im *KHM*, Wien

07/2007 - 08/2008

Reisebetreuerin/ Kulturvermittlerin in Frankreich, Italien, Griechenland und Malta bei *PDM*, Wien

09 - 11/2004

Praktikum als Kostümbilderin bei der Truppe *Les Tréteaux Lyriques*, Paris

02/2004

Praktikum als Assistentin im Pressebüro *Karla Otto*, Paris

02/2003

Praktikum im Textilatelier *Pesah Design*, Paris