

# Inhalt

---

## Einleitung | 7

### 1. Mode als kulturelle Praxis

- Fokus 1: Mode als Dynamik | 15
- Fokus 2: Zeichensystem Mode | 17
- Fokus 3: Voraussetzungen von Mode | 20
- Fokus 4: Alt und neu | 21
- Fokus 5: Modesystem | 25
- Fokus 6: Modisches Alltags-Handeln | 26
- Fokus 7: Nachahmung, Self Fashioning und Lifestyles | 28
- Fokus 8: Modische Kompetenz | 32
- Fokus 9: Das Geschlecht der Mode | 37
- Fokus 10: Ist Mode Kunst? | 43

### 2. Körper & Kleid

- Fokus 1: Visuelle Wahrnehmung: Trompe l'œil | 53
- Fokus 2: Fühlen, Handeln: Körpertechniken | 55
- Fokus 3: Mode und Fetischismus | 64
- Fokus 4: Vestimentäre Skulpturen | 67
- Fokus 5: Groteske Modekörper | 74
- Exkurs: Charles Baudelaires Ästhetik der Mode | 85

### 3. Konsumkultur und ästhetische Arbeit

- Fokus 1: Ästhetische Arbeit und Atmosphären | 93
- Fokus 2: Repräsentationen von Mode (Bild und Text) | 103
- Fokus 3: Modische Wunscherfüllungen | 108
- Fokus 4: Konsum und Kaufrausch | 111
- Fokus 5: Bühnen der Mode: Läden und Museen | 122

#### **4. Die Sehnsucht nach dem Anderen**

Fokus 1: Das Gedächtnis der Mode | 142

Fokus 2: Das fremde Andere | 150

Fokus 3: Ein Traum von Natürlichkeit, oder:  
Natürlichkeit und Artifizialität –

zu einem grundlegenden Paradox der Mode | 155

**Nachwort** | 165

**Abbildungen** | 169

**Bibliografie** | 171

# Einleitung

---

»[...] the best way to understand, convey and appreciate our humanity is through attention to our fundamental materiality.«<sup>1</sup>

Mode treibt uns an. Mode treibt uns um. Mode ereignet sich: im Zwischenbereich von Alltagsleben, Konsumkultur und Kunst. Sie ist ständig in Bewegung und als Übergangsphänomen par excellence Paradigma einer Kultur, die durch Geschwindigkeit und Flüchtigkeit gekennzeichnet ist, einer Kultur, in der die Grenzen zwischen Originalität und Nachahmung, Individualität und Konformität, zwischen Kunst und Nicht-Kunst immer unschärfer werden und zunehmend keine Relevanz mehr besitzen.

Wenn Mode auch vieles sein kann (oder umgekehrt vieles Mode sein kann): im Folgenden geht es um Kleidermode<sup>2</sup>. Damit sind zunächst einmal Artefakte gemeint, also die Kleider in ihrer Materialität oder, wie Roland Barthes sagt<sup>3</sup>, die »vestimentären Objekte«. Diese sind Gegenstand der Kostümgeschichte und -forschung und der ethnologisch verankerten Textilwissenschaft, und sie sind die Grundlage jeder Beschäftigung mit dem Phänomen Mode, ganz gleich aus welcher Perspektive sie stattfindet.

Allerdings erschöpft sich »Mode« mitnichten in der Materialität der Kleidungsstücke und ihrer spezifischen ästhetischen Gestaltung. Mode entsteht vielmehr in dem, was Menschen fortwährend in ihrem Alltag mit den vestimentären Objekten tun. Mode – als spezifischer Umgang mit vestimentären Artefakten – fordert die Inszenierung von Kleidern durch Körper und von Körpern durch Kleider. Denn erst im Zusammenspiel von Kleid und Körper entsteht Mode. Modekleidung verändert Körper, und sie bringt neue Körper hervor, die Modekörper, die weder nur Kleid noch nur TrägerIn sind.

---

**1** | Daniel Miller: *Stuff*. Cambridge: Polity Press 2010, 4.

**2** | Zum Folgenden grundlegend Lehnert 2006a; Lehnert 2005a; Lehnert 2004a; und weitere.

**3** | Roland Barthes 1985.

Mode funktioniert als soziales Zeichensystem und entzieht sich zugleich als Spiel mit ästhetischen Möglichkeiten der Festschreibung von Bedeutungen. Sie ist unabdingbar für die Konstitution von kulturellen und individuellen Identitäten und insofern alles andere als eine Oberflächlichkeit. Als »zweite Haut« zielen Kleider auf eine Körperpraxis, die andere kulturelle Praktiken prägt und strukturiert und Identität wie Alterität buchstäblich am eigenen Leibe erfahrbar macht. Zugleich nährt sie Illusionen von Einzigartigkeit und dem ganz Anderen, ohne die Sehnsucht danach je erfüllen zu können. Kleidung muss »inszeniert und aufgeführt werden, um überhaupt Mode zu werden, d.h., die Kleider werden in ihren ästhetischen, räumlichen und zeitlichen Dimensionen zur Erscheinung gebracht – einerseits als Zeichen innerhalb des kulturellen Kommunikationszusammenhangs, die immer zur Deutung aufrufen und nie endgültig und klar gedeutet werden können. Andererseits werden die Kleider, so meine These, vor allem als ästhetische Artefakte zur Erscheinung gebracht, die in Wechselwirkung zu den dreidimensionalen Körpern der Trägerinnen stehen, Raum und Zeit spürbar machen und zu einer ästhetischen Wahrnehmung jenseits aller Deutung aufrufen. Das gilt für die Aufführung im Alltag ebenso wie für die Modenschauen, die in den letzten Jahren zunehmend zu theatralen Aufführungen mit großem Unterhaltungs- und geringem Informationswert geworden sind.« (Lehnert 2004, 267)

Mode realisiert sich in Zuschreibungen/Diskursen und in Alltagspraktiken; nur durch ihr Aufgeführtwerden, ihr Inszeniertwerden durch Körper und in Räumen werden die Objekte im eigentlichen Sinn zur Mode. Damit kann man ganz verkürzt sagen: Mode entsteht im Handeln, und zwar in sozialem ebenso wie ästhetischem Handeln, das den kulturellen und sozialen Habitus in hohem Maße prägt<sup>4</sup>. Sowohl die Produktion wie die Rezeption von Kleidern, die erst in ihrem Zusammenspiel Mode entstehen lassen, sind als soziales, wirtschaftliches und ästhetisches Handeln zu beschreiben. Als omnipräsente Alltagspraxis setzt Mode ästhetische Kompetenzen voraus; sie muss mit historisch wandelbaren Konzepten von Geschmack sowie mit Konzepten von Wissen in Verbindung gebracht werden. Im Spannungsfeld von Kommunikation mit dem Außen einerseits und narzisstischer Selbstbespiegelung andererseits wird Mode integrales Element der performativen Konstitution von Identität.

Mode, so meine zentrale These, ist ein Spielraum des Möglichen. Kleidermode erlaubt die äußerst effiziente Ästhetisierung der eigenen Person und des Lebens, dient als Medium des Versprechens des ganz Anderen. Wie Träume ermöglicht sie imaginäre Wunscherfüllungen. Mode realisiert sich im Streben nach dem Neuen, dem Unerwarteten, dem Unbekannten, oft auch dem Bizarren, aber dieses Ziel verfolgt sie paradoxerweise über den Weg der Nachahmung.

Die andere Seite des Glanzes und der unendlichen Möglichkeiten ist der Markt mit seinen radikalen Mechanismen, denen sich unterzuordnen hat, wer sich als ModemacherIn oder als Firma behaupten will und in deren festem Griff

---

4 | Vgl. Lehnert 2003; Lehnert 2006a und viele weitere.

sich auch die Konsumierenden befinden. Denn der Markt diktiert die Moden, nicht mehr die DesignerInnen, wie das möglicherweise in der »mode de cents ans« (Lipovetsky 1987), also bis Dior, gewesen sein mag. Die andere Seite sind die Bedingungen der Produktion, die an Erbärmlichkeit oft nicht zu unterbieten sind, sind Ausbeutung, Menschenfeindlichkeit und Umweltzerstörung. Die andere Seite des Glanzes ist eine Kultur, in der die Gier nach immer neuen Besitztümern zur Norm und Konsum zur Freizeitbeschäftigung, ja zum Lebensinhalt und oft zu einem Suchtfaktor ersten Ranges geworden ist. Das wird unterstützt durch die sogenannte Wegwerfmentalität, die wiederum eng verbunden ist mit der geplanten Obsoleszenz, d.h. dass – vor allem, aber nicht nur – billige Massemode schnell kaputt geht.

Damit Kleider Mode werden, bedarf es der Akzeptanz einer wie auch immer gearteten Gruppierung von Menschen, also eines vorübergehenden Konsenses. Mode als Alltagspraxis funktioniert unter anderem über die soziale Dynamik von »In« und »Out«, die gleichzeitig eine zeitliche Dynamik ist. Diese kennt jedoch keinerlei Teleologie, oder konkreter: Der modische Drang nach dem ständig Neuen realisiert sich in einer komplexen Dynamik von Emergenz und der Steuerung durch einen zunehmend globalen Markt. Es geht also um den Wandel als solchen, und deshalb ist sehr zweifelhaft, ob man den konkreten neuen Moden (damit meine ich der spezifischen Gestaltung der Artefakte) immer eine semiotisch entschlüsselbare Bedeutung zuschreiben kann.<sup>5</sup> Frei nach Barthes könnte man sagen: die Botschaft ist »Mode« selbst, als Wandel und als ästhetisches Angebot um seiner selbst willen – tatsächlich auch und vor allem um des Gewinns wegen und um die Konsumkultur am Leben zu halten.

Meine zweite zentrale These ist: Während bis ins 18. Jahrhundert (und in vielen Aspekten sogar bis in die 1950er Jahre) das Leben und die Mode durch politisch, gesellschaftlich, religiös etc. motivierte Verhaltensnormen, Regeln, Zeremonien und Rituale strukturiert wurde, verhält es sich heute umgekehrt. Es ist die Mode, die alle anderen Lebensbereiche reguliert und Verhaltensweisen hervorbringt. Diese These knüpft an Elena Espositos Befund an, dass die Mode im 17. Jahrhundert mit der Verwandlung der stratifikatorischen in eine funktional differenzierte Gesellschaft zur »Königin des gesellschaftlichen Lebens« geworden sei, zur »Göttin des Scheins«, die die Auflösung der traditionellen Ordnung offen gelegt habe (Esposito 2004, 10). Da aber meine Grundlage mehr die konkrete Modegeschichte ist und mein historischer Schwerpunkt, anders als der Espositos, auf dem Prozess der Verbürgerlichung des 18. Jahrhunderts liegt, meine ich, dass die Auflösung der traditionellen Ordnung zwar in eine neue Ordnung führte, dass dies jedoch nicht ausschließlich als Verlust verstanden werden kann, sondern als Neuschaffung (um das wertende Wort »Gewinn« zu vermeiden) von

**5** | Ingrid Loschek (2007) erfasst die Komplexität von In und Out nur kursorisch, und ihre Erklärung, Mode und Kleidung erklärten sich kausal und sozial, ist verkürzt und terminologisch und argumentativ ungenau.

Regeln und Ordnungen. Die Mode wird zunehmend gerade nicht zur »Göttin des Scheins«, sondern eher von der Göttin des Scheins zum wichtigsten Element der Hervorbringung neuer Identitäten und Lebensstile auf einer bis dahin unvorstellbar breiten Basis. Nicht mehr einige wenige setzen modische Kleidung zur Repräsentation von Status ein, sondern immer mehr Menschen arbeiten an der Hervorbringung (und Überschreitung) von Geschlecht, sozialem Status, Geschmack und Distinktion.

Die Gegenwart ist gekennzeichnet von einer unüberschaubar ausdifferenzierten Vielfalt sozialer und modischer Szenen, ganz zu schweigen von der beschleunigten Globalisierung, die uns – wenigstens scheinbar – an allem jederzeit teilhaben lässt und völlig neue Wissens- und Erlebnisformen hervorgebracht hat. In dieser Situation bringt modisches Handeln selbst die Regeln hervor, die über sozialen Ein- und Ausschluss entscheiden, über »In« oder »Out«, über die Zugehörigkeit zu den vielen sozialen Gruppierungen, zwischen denen wir uns ständig bewegen, über Berufe und Liebhabereien, und schließlich über das, was man früher »Manieren« nannte, also die Weisen, mit anderen und sich selbst umzugehen. Die mit der Industrialisierung verbundene umfassende Ökonomisierung der westlichen Gesellschaften, deren Umwandlung in Konsumkulturen und das damit entstehende neue Verhältnis zwischen Menschen und Dingen ist ganz unmittelbar mit der Dynamik der Mode verbunden. Dass man immer auf der Suche nach dem neuen, dem besseren, dem modischeren Kleid ist, trägt zu Rastlosigkeit und Unzufriedenheit bei, die sich im Verhalten vieler Menschen manifestieren. Shoppen als wesentliche Freizeitbeschäftigung vieler Menschen, als wichtigste, oft einzige Form ästhetischen Handelns und der Geschmacksbildung, Konsum als Event und persönliche Erfüllung im Markenfetischismus: das alles sind neue Zeremonien, Regeln, Rituale, die die alten ersetzen. Sie bringen kulturelle wie individuelle Identitäten hervor, modellieren sie und organisieren das Leben der Individuen in Lifestyles.

Mode ist ein räumliches Phänomen, sie findet in Räumen statt, sie ist raumschaffend und raumaneignend. Das führt zu der Frage nach dem Verhältnis von Kleid und Körper. Zum einen bringt Mode spezifische Körpertechniken hervor, bzw. kann sie selbst als Körpertechnik bezeichnet werden. Zum anderen schafft Mode, so meine These, grundsätzlich eigenständige Körper, die den anatomischen Körper gleichsam substituieren bzw. im Zusammenspiel mit ihm ein eigenständiges Drittes, den Modekörper, hervorbringen. Modische Kleider von der Renaissance bis zu den avantgardistischsten Modekünsten der Gegenwart spielen mit Oberflächen und Tiefen, mit Innen und Außen, mit prothetischer Überschreitung oder Verringerung der (vermeintlichen) leiblichen Grenzen – sei es in der Gesamtgestaltung, sei es in Details wie der Falte. Auf dieser Grundlage lautet meine dritte These, dass der Mode ein grundsätzlich grotesker »Stilwille« (im Sinne Bachtins) innewohnt, oder anders gesagt: dass das Verhältnis zwischen Belebtem (Körper) und Unbelebtem (Kleid) analog zu dem der grotesken Kunst zu sehen ist.

Am Beispiel Mode lässt sich aus den genannten Gründen exemplarisch und paradigmatisch eine interdisziplinär verstandene Kulturwissenschaft betreiben.

Mit den vorangegangenen Stichworten sollte einleitend angedeutet werden, wie vielfältig das Phänomen Mode ist. Einige der Dimensionen davon möchte ich in meinem Buch entfalten.

Ich gehe davon aus, dass Dingen Handlungsanweisungen eingeschrieben sind bzw. dass zwar einerseits kulturelle Praktiken die Bedeutung der Dinge bestimmen, andererseits aber auch die Dinge die körperlich-sinnlichen Praktiken strukturieren (Moebius/Prinz 2012, 15). Im Mittelpunkt meines Interesses steht deshalb die Fähigkeit von Kleidern, Mode zu werden, die gestalterische und imaginative Arbeit, die sie dazu macht, und die Auswirkungen, die das alles für das Selbstverständnis der Moderne hat. Im Fokus stehen weniger die Kreationen als vielmehr die vorwiegend alltags-kulturellen Strategien der Zuschreibung, Akzeptanz und (Selbst)Inszenierung. Zugrunde liegen die erwähnten Thesen: (1) Mode ist ein Spielraum des Möglichen, und ihr wohnt ein ludischer Aspekt inne, (2) Mode als Idee funktioniert als Matrix, die kulturelles und individuelles Handeln hervorbringt, (3) Mode bringt eigenständige, in der Verbindung von Körper und Kleid entstehende Modekörper hervor, deren Räumlichkeit sich verselbstständigen kann und deren formale Prinzipien dem Grotesken analog sind.

## METHODEN UND GEGENSTÄNDE

Modewissenschaft als klar umrissene Disziplin existiert noch nicht. Die Modeforschung ist so facettenreich wie die Mode selbst. Als wichtiger Teil der materiellen Kultur wird Kleidung/Mode vor allem in ethnologischer und kostümhistorischer Perspektive untersucht. Mode kann in ihrer Bedeutung als soziales (und machtpolitisches) Handeln analysiert werden oder als ökonomischer Faktor. Mode gehört zum Design und kann als Kunst betrachtet werden. Als wesentliches Element des »doing gender« hat sie in den Gender Studies ihren Platz. Kunsthistorisch würde sich Modeforschung am ehesten als Formengeschichte manifestieren, oder als Gegenstand von bildender Kunst<sup>6</sup>. Mode kann in Gestalt der Geschichte ihrer Designer dargestellt werden oder in der Geschichte ihrer Re-Präsentationen in Modekupfern, Modefotografie, Modetexten etc. sichtbar werden. Und damit sind noch längst nicht alle Möglichkeiten benannt. Alle diese – und weitere – Aspekte und Perspektiven gehören zur Modeforschung. Idealerweise formieren sie sich zu einem multidisziplinären Ansatz, denn als integrales Moment von Lifestyles im allgemeinsten Sinne können Mode-Kleider – die vestimentären Objekte – nur im gesamt-kulturellen Kontext adäquat erfasst werden. Dass das von Einzelnen nur eingeschränkt zu leisten ist, liegt auf der Hand; wir alle haben eine spezifische disziplinäre und methodische Ausrichtung, die auch

---

6 | Vgl. hierzu Haase 2002; Zitzlsperger 2010.

– wenigstens im Kern – durchaus erhalten bleiben muss, will man seriös über das komplexe Thema reden.

Als Kulturwissenschaftlerin verfolge ich einen kulturwissenschaftlichen, an Theorien des Performativen orientierten Ansatz, den ich im letzten Jahrzehnt in vielen Aufsätzen entwickelt habe und den ich, was nur auf den ersten Blick paradox scheint, ergänze durch hermeneutische Ansätze<sup>7</sup>. »Unter ›Performativität‹ verstehe ich die Prozesshaftigkeit kultureller Phänomene; die Inszenierung von Formen, Farben, Bewegungen im Hier und Jetzt, das Erzeugen und das Verschieben von Bedeutungen in und durch solche Inszenierungen, kurz: ein produktives und rezeptives *Tun*. Performativ ist also unser *Umgang* mit der Mode; die Kleidung selbst ist nicht performativ: Denn sie kann nicht handeln. Ihr performatives *Potential* besteht darin, dass sie Handlung und Bedeutungszuweisungen zu provozieren vermag und so Medium der Inszenierung bzw. der Selbstinszenierung ist. Sie benötigt die Inszenierung (im Alltag, auf dem Laufsteg, im Foto etc.), um überhaupt zur Mode zu werden; umgekehrt ist Mode unabdingbarer Bestandteil unserer alltäglichen Performances.« (Lehnert 2003, 216)

Mein Bestreben richtet sich auf die Verbindung von Form-, Stil- und Funktionsgeschichte der Modekleidung mit kulturellen Praktiken des Modehandelns. Das heißt, ich verstehe Mode grundsätzlich als eine spezifische Form kulturellen Handelns auf den unterschiedlichsten sozialen und ästhetischen Feldern und Niveaus, und zwar auf der Produktions-, Distributions- wie Rezeptionsseite. Darin impliziert ist auch, was ich »Ökonomie und Ästhetik der Geschlechter« nennen möchte. In meiner Reflexion von Mode als performatives Phänomen betone ich besonders den Aspekt ästhetischen Handelns, so dass ich nur Seitenblicke auf die kommerzielle Seite werfe, die jedoch immer implizit mitläuft<sup>8</sup>. Dabei wird das phänomenologische Konzept von Atmosphäre<sup>9</sup> und im Zusammenhang damit die das Materielle weit überschreitende imaginative Tätigkeit aller Modehandelnden wichtig, die vor allem in der Anthropologie der Dinge zentral ist<sup>10</sup>. Hier werden materiell nicht greifbare Aspekte mit der Materialität der Modekleidung in Beziehung gesetzt. Zentral ist weiter das Verhältnis der vestimentären Artefakte zum lebenden Körper. Denn in dieser unauflöselichen Verbindung liegt die Bedingung der Mode.

---

**7** | Vgl. auch Lehnert 2006a; Lehnert 2004a; Lehnert 2005a; vgl. zur Terminologie Erika Fischer-Lichte 2001; Fischer-Lichte 2012; Fischer-Lichte/Wulf 2001; Fischer-Lichte/Wulf 2004.

**8** | Diese kann freilich durchaus auch unter dem Aspekt ästhetischen Handelns betrachtet werden, wie Joanne Entwistle in »The Aesthetic Economy of Fashion« (2009) zuletzt vorgeführt hat; damit ist jedoch ein anderes Konzept gemeint.

**9** | Vgl. u.a. Gernot Böhme 1995 und 2001, Geimer 2005; natürlich Benjamin 1979.

**10** | Siehe u.a. Appadurai 1986; Douglas 1992; Miller 1998, 2008, 2009; Hartmut Böhme 2006; Gudrun König 2009, Moebius/Prinz 2012.



Es geht mir also darum, jene Prozesse in den Blick zu nehmen, die in meiner Perspektive überhaupt erst Mode konstituieren, darüber hinaus aber auch kontextualisierende Interpretationen solcher Prozesse anzubieten. Gegenstände des Buches sind mithin vestimentäre Objekte und ihre Inszenierungen. Als Beispiel dienen oft Haute Couture und Prêt-à-porter (die beide bestimmte Grundprinzipien der Mode verdeutlichen) und die mit ihnen verbundenen Mechanismen der Produktion und Rezeption. Aber auch die Massenkonfektion und ihre spezifischen Funktionsweisen dürfen nicht ignoriert werden, denn sie sind es, die am häufigsten und täglich sichtbarsten in Alltagspraktiken transformiert werden. Den Objekten werden Bedeutungen und emotionale Werte auf sehr unterschiedliche Weise zugeschrieben; die Prozesse der Zuschreibung zähle ich zu den Inszenierungen, die sich je nach Niveau der Moden erheblich unterscheiden.

Methodisch orientiere ich mich an der von Clifford Geertz (1987) so genannten »dichten Beschreibung«. Meine Arbeit ist angesiedelt auf der Schnittstelle zwischen Kulturanthropologie und Ästhetik (mit einem deutlichen Fokus auf materieller wie performativer Kultur, Stilgeschichte und performativen Identitätskonzepten). Das impliziert eine transdisziplinäre Perspektive, die wiederum Analogien in Stephen Greenblatts »New Historicism« (Greenblatt 1993) findet. Die Argumentation ist systematisch und historisch, d.h. sie entwickelt Thesen und belegt diese am Material aus der Geschichte der Mode – oder auch umgekehrt.

## AUFBAU

Im ersten Kapitel (»Mode als kulturelle Praxis«) werden grundsätzliche Positionen und Konzepte erläutert. Die folgenden Kapitel fügen sich zu einem Kaleidoskop, das unterschiedliche Aspekte des schillernden, sich in ständiger Veränderung immer neu formierenden Phänomens Mode in den Blick bringt.

Kapitel 2 geht das Thema »Körper und Kleid« aus zwei unterschiedlichen Perspektiven an. Es widmet sich einerseits der grundsätzlichen Problematik des Verhältnisses von Körper und Kleid und der Frage, inwiefern Mode als eine Körpertechnik verstanden werden kann, ferner dem Verhältnis von Verhüllung und Enthüllung und dem damit zusammenhängenden Verhältnis von Selbst- und Fremdbild. Die performative Konstitution von (flüchtigen) Identitäten bildet einen Schwerpunkt, wozu seit längerem auch die Thematik Maskerade sowie die Frage nach einem vermeintlich dahinter verborgenen Authentischen gehört. Schließlich geht es um Mode als Schnittstelle zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, Innen und Außen. Andererseits wird in stärker stilgeschichtlicher Argumentation auf das für die Mode konstitutive Zusammenspiel von Belebtem und Unbelebtem fokussiert, d.h., es geht um die Materialität und Räumlichkeit der Kleider und der Körper im Zusammenspiel und um die These, das Mode grundsätzlich einem grotesken Impuls folgt. In diesem Kapitel geht es also schwerpunktmäßig um das, was modische Artefakte mit Menschen machen.

In Kapitel 3 geht es demgegenüber mehr um die andere Seite des Modehandelns, also um das, was Menschen mit Artefakten machen. Diskutiert wird Mode als ästhetische (Alltags-)Arbeit, und zwar in produktions-, vor allem aber rezeptionsästhetischer Hinsicht, und das wird kontrastiert am Beispiel des »Kaufrauschs« mit der Mode als Konsumprodukt. Beide Aspekte implizieren die Erzeugung von Atmosphären, die zu einem Versprechen funktionalisiert werden; »Wunscherfüllung« ist in diesem Zusammenhang ein wichtiges Stichwort. Aufgeworfen wird auch die Frage nach dem grundsätzlichen Narzissmus modischen Tuns (seitens der Rezipierenden). Daran schließen sich Ausführungen zu zwei wichtigen »Bühnen der Mode« an, nämlich Läden und Museen, deren unterschiedliche Präsentationsweisen großen Einfluss auf die Wahrnehmung der Kleider haben. In diesem Kapitel steht also »Wahrnehmung« im Mittelpunkt und damit die psychischen und phantasmatischen Aspekte der Mode.

Kapitel 4 stellt die die Mode antreibende Sehnsucht nach dem Anderen in den Mittelpunkt. Alterität wird verstanden 1. als das eigene Vergangene, das paradoxerweise als kulturelles Gedächtnis, aber auch als Illusion des Neuen dient; 2. als kulturelles Anderes (Ethnomoden) und 3. als ein Traum von Natürlichkeit, die der Artifizialität der Mode immer wieder entgegengesetzt wird.

Zum Sprachgebrauch: »Mode« wird im Sinne meiner Definition als kulturelle Praxis im Sinne der Interaktion von Menschen und Dingen verstanden. Das hat verschiedene Ebenen, vor allem die des alltagskulturellen Handelns, aber auch die der künstlerischen Praxis. Ich verwende den Begriff »Mode« zuweilen auch – neben »Modekleidung« oder »Kleidermode« –, um die sich in Modekleidung manifestierende kulturelle Dynamik zu bezeichnen (Mode will, Mode macht ...).

Dank gebührt Maria Weilandt, die das Manuskript sehr sorgfältig Korrektur gelesen hat; ferner der Mode-AG, insbesondere Sonja Kull, Alicia Kühl und Katja Weise, für anregende Diskussionen.