

Theresa Georgen

## **Kunst Mode Architektur – Entfaltungen und Begrenzungen**

Zu einem Projekt von Silvia Kolbowski und Peter Eisenman für Comme des Garçons

*I*

Kunst und Mode haben eine lange, sich gegenseitig beeinflussende und anregende Beziehung. Seit der frühen Moderne entwerfen Künstler und Künstlerinnen Mode, die einen Transfer zwischen ihrer Kunst als autonomen, vom ökonomischen und zeitlichen Verschleiß scheinbar unabhängigen Bereich und dem ständigen Wechsel von Modetrends bilden. Bereits zu Beginn des zwanzigsten Jahrhundert haben Sonja Delaunay, Tristan Tzara und Man Ray im Kreis der Dadaisten und Surrealisten ihr künstlerisches Formenrepertoire durch die Mode und Modefotografie in anderen Zeit- und Formkategorien reflektiert und die unterschiedlichen Präsentationsformen untersucht. Präsentationsorte waren Galerien und halböffentliche Zusammenkünfte von Künstlern und Künstlerinnen. Getragen wurde diese Mode exklusiv von Freunden und Freundinnen.

Erst durch die Punk-Bewegung geschah die Grenzen überschreitende Versetzung der Modewelt aus ihrem exklusiven Haute Couture und Galerien Reservat. Kunst und Mode sahen sich konfrontiert mit der Straße und ihren Outsidern. Konsumkritik und alternative Lebensformen, Graffittis und Punk-Musik haben eine provokante Mode und Kunst entwickelt, die Dinge des alltäglichen Lebens, unterschiedlichste Materialien und Outlooks aus anderen Lebensbereichen einbeziehen (Vivienne Westwood und die Sex Pistols, Keith Haring). Pop-Art und Punk-Mode verstehen sich beide als Kritik am Kunst- und Kulturbetrieb, meiden Galerien, Museen und Modeboutiquen, werden dann aber in den achtziger Jahren in das Reich der Brands und Labels zurückgeholt.<sup>1</sup>

Die Vermischungen von Kunst und Mode sind seit dieser Zeit zunehmend waghalsig geworden, ignorieren Zuordnungen von Gattungen und Orten, transferieren Kunstformen als Muster auf Stoffe, biegen Stoffe wie Metall zu einer Skulptur (Issey Miyake), benutzen Modeartikel und Bekleidungsstücke wie die Korsage und installieren sie als skulpturales Objekt (Maureen Connor)<sup>2</sup> und versetzen Kleidungsstücke, etwa die von Rei Kawakubo, neben amorphe Skulpturen in einen Galerieraum.<sup>3</sup>

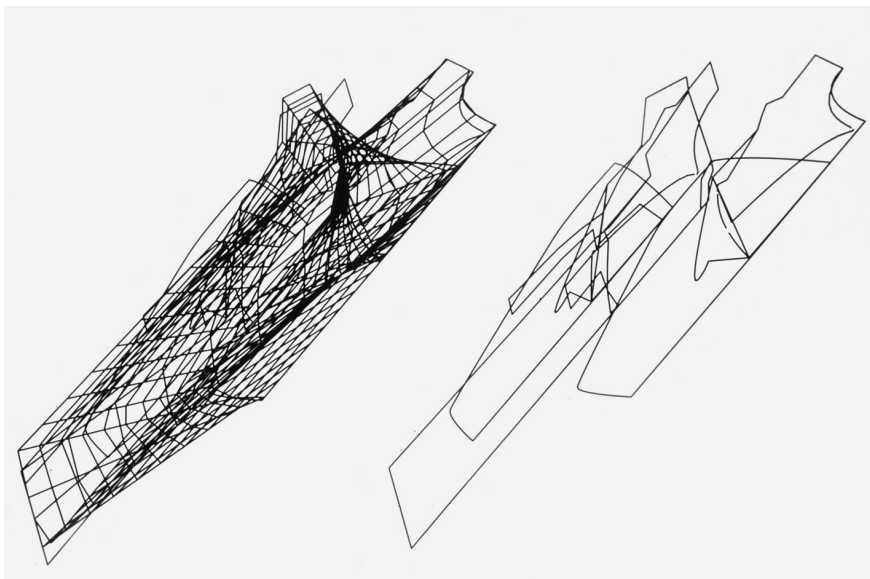
Parallel zu den Verbindungen von Kunst und Mode in der frühen Moderne treffen sich Mode und Architektur. Für Architekten wird Mode ein Medium, um Modernität und Internationalität der Architektur zu beschreiben. Vom späten 19. Jahrhundert an bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs war weibliche Mode das negative Andere der klaren, rationalen, funktionalen Architektur der Moderne: vergänglich, eine Ware, oberflächlich wie ein Ornament, war frivol, unfunktional und verschwenderisch. Mode generell wurde mit dem Weiblichen assoziiert. Von dieser wurde die Männermode abgegrenzt, die dagegen – der Anzug – ein Symbol war für Funktionalismus, Zeitlosigkeit und Internationalität – wie die Architektur der Moderne.<sup>4</sup>

Heute ist die Parallelisierung von Mode und Architektur unter den Architekten Bestandteil der Entwurfsarbeit und der theoretischen Reflexion. Vorstellungen der zweiten Haut, des Verkleidens und Verhüllens werden von Architekten und Architekturtheoretikern als beiden Gestaltungen zugrunde liegende Verfahrensweisen anerkannt, ja die Wandlungsfähigkeit der Mode wird als angemessener Ausdruck der Zeit, als eine Rhetorik des Begehrens und des Eingedenkens der Vergänglichkeit betrachtet, die allen anderen Künsten vorausgeht.

In den letzten Jahren überstürzten sich die Entwürfe und Ausstattungen von Haute Couture Boutiquen durch renommierte Architekten wie etwa Frank Gehrys Titan-Tornado-Struktur für Miyakes Store in Tribeka, New York oder der Dolce & Gabbana Store in London, entworfen von David Chipperfield oder die Yves Saint Laurent Boutique, Rive Gauche Paris, entworfen von Gluckman Mayner Architects.<sup>5</sup>

Der brandname des Architekten und der des Modekonzerns verbinden sich zu einer neuen Mischung von Mode-Erlebniswelt, wobei die Mode durch das architektonische Ambiente zu einem Teil der Inszenierung des Architekten wird und zugleich sein Name die Qualität der Mode mitverbürgt, ein Prozeß, von dem beide, Architekt und Modesigner oder -designerin, profitieren.

Das Problem, das bei der weltweiten Ausdehnung von Modebrands entstehen kann, hat Rem Koolhaas erkannt und versucht, es für PRADA über die Schlüsselbegriffe Variety, Exclusivity, Changeability, Service, Non-commercial zu konterkarieren.<sup>6</sup> Diese Begriffe bilden auch für sein architektonisches Konzept insgesamt die Grundlage. Archiv, Bibliothek, Labor, Klinik, Bühne sind bei Koolhaas Erweiterungen der Nutzungen des Modestore PRADA und versprechen eine Zuordnung der Mode zu den Bereichen des Wissens, des Forschens, des Therapierens und der Kunst der Performance. Eine weitere Grenzüberschreitung: PRADA ist eine Liaison mit Guggenheim/Soho eingegangen: der Modestore wird Museumsraum und umgekehrt.



1 Silvia Kolbowski und Peter Eisenman: Like the Difference between Autumn/Winter 94/95 and Spring/Summer 95, im Comme des Garçons Store in Soho 1995.

### III

In Soho, New York, haben sich in den letzten dreißig Jahren besonders folgenreiche ökonomische Verschiebungen von Firmen in Lofts zu günstigen Künstlerateliers und dann zu teuren Boutiquen entwickelt. Mit dem Wechsel der Besitzer ging eine enorme Verteuerung von Grund und Boden einher und ein Auszug zunächst der KünstlerInnen-Avantgarde und darauf folgend der Galerien und Boutiquen in andere Viertel von New York, nach Brooklyn und Chelsea.<sup>7</sup>

Comme des Garçons ist eine der ersten Mode-Boutiquen, die den Galerien von Soho nach Chelsea gefolgt ist. Dahinter steht als Konzept die Anbindung des Mode Stores von Comme des Garçons an den Raum der Kunst: die Galerie.

„Architectures of Display“, Architekturen der Entfaltung – unter diesem Titel wurden Künstler und Künstlerinnen, Architekten und Architektinnen in New York von der Architectural League und von Minetta Brooks 1995 eingeladen, Projekte an vorgegebenen Orten – Kinos, Boutiquen, Cafés – zu präsentieren.

Die amerikanische Konzeptkünstlerin Silvia Kolbowski und der amerikanische Architekt Peter Eisenman haben an „Architectures of Display“ mit einer Installation in der Modeboutique von Comme des Garçons in Soho teilgenommen. Im Folgenden untersuche ich das ästhetische Raumkonzept des älteren Stores von Comme des Garçons in Soho. Die Installation ist für mich Ausgangspunkt für



2 Silvia Kolbowski und Peter Eisenman: Like the Difference between Autumn/Winter 94/95 and Spring/Summer 95, im Comme des Garçons Store in Soho 1995. Foto Michael Moran.

Überlegungen zum Zusammenhang der zeitgenössischen Architekturtheorie, die die Theorie der Falte verarbeitet, und des Modekonzepts von Rei Kawakubo, der Erfinderin und alleinigen Inhaberin und Direktorin von Comme des Garçons seit über dreißig Jahren.

Das Konzept für das Projekt von Kolbowski und Eisenman sah vor, zwei Schnitte der Winterkollektion 1994/95 und der Frühjahrs/Sommerkollektion 1995 übereinanderzulegen und aus diesen Schnittschichten und Überlagerungen durch Morphing ein dreidimensionales räumliches Gebilde zu entwickeln (Abb. 1). Dieses bestand aus parallelen und sich überkreuzenden Linien und Netzen und wurde in Holz als hohe, doppelte Wand ausgeführt und in die Boutique von Comme des Garçons in Soho parallel zum Schaufenster, aber mit Abstand zu diesem, für einige Zeit aufgestellt. Die Schnitte aus zwei verschiedenen Saisons wurden zum Weg durch verschiedene saisonale Zeiten der Modekollektion, die eine bereits abgelegt, die andere aktuell. Der Titel des Projekts „Like the Difference between Autumn/Winter 94/95 and Spring/Summer 95“ benennt den Verlauf der Zeit, der Differenz einschließt und wird körperlich erfahrbar im Gang durch das architektonische Gerüst (Abb. 2). Ein weiterer Teil der Installation ist ein Endlos-Video mit den übereinander projizierten Modeschauen von Comme des Garçons der oben genannten Kollektionen, die über die Transparenz der Kleiderschichten vom Herbst/Winter 94/95 und vom Frühjahr/Sommer 95 ihre Ähnlich-



3 Silvia Kolbowski und Peter Eisenman: Like the Difference between Autumn/Winter 94/95 and Spring/Summer 95, im Comme des Garçons Store in Soho 1995.

keit, ihre Wiederholungen und ihre Anleihen zeigen (Abb. 3). Ein Plakat mit Häuserfassaden aus Soho und dem Titel des Projekts „Like the difference between Autumn/Winter 94/95 and Spring/Summer 95“ ist im Store in der Nähe des Schaufensters aufgestellt. Es zeigt Häuserfassaden aus Soho, die, wie viele andere, in den Prozeß der Grund- und Boden-Vermarktung einbezogen waren. So schließt sich mit dem dreidimensionalen Gang durch die Schnitte eines Jahres, die überlagerten Modeschauen im Video und das Plakat ein Kreis der Referenzen zur Involviertheit von Modekonzernen in den Ablauf der Zeit und das Kalkül des Geschäfts.

Mein Augenmerk richtet sich im Folgenden auf die Räumlichkeit des Mode-store von Comme des Garçons und die des hölzernen Durchgangs der Installation von Kolbowski/Eisenman.

Die Architektur von Kolbowski/Eisenman setzt eine Differenz zum Raum des Stores. Dieser ist ein scheinbar neutraler ‘White Cube’, vor dessen weißer Wand sich die Stangen mit den meist schwarzen Kleidern als Einzelobjekte absetzen können. Der Store tritt mit dem Anspruch einer Galerie auf und stellt sich in den Kunstkontext. Brian O’Doherty hat in seinem Text *In der Weißen Zelle* das Verhältnis des weißen leeren Raums zu seinen Kunst-Objekten so formuliert: „Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, daß es ‘Kunst’ ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbst-

bestimmung hinderlich in den Weg tritt. Dies verleiht dem Raum eine gesteigerte Präsenz, wie sie auch andere Räume besitzen, in denen ein geschlossenes Wertsystem durch Wiederholung am Leben erhalten wird. Etwas von der Heiligkeit der Kirche, etwas von der Gemessenheit des Gerichtssaales, etwas vom Geheimnis des Forschungslabors verbindet sich mit chicem Design zu einem einzigartigen Kultraum der Ästhetik<sup>8</sup>. Der weiße Kubus, der neutrale Galerieraum versteckt seine Bedeutung hinter einer Ästhetik des Verschwindens, der Unsichtbarkeit, der Zurücknahme und gibt seine Bedeutung erst durch den Kontext der Präsentation preis, nämlich den Wert eines Objekts erst herzustellen.<sup>9</sup>

Comme des Garçons war in den achtziger Jahren eines der ersten Modeimperien, das eine Repräsentation aus der Negation heraus betrieb. Es gab keine Ausstellung von Modewaren im Schaufenster, der wesentlichen Öffnung von Waren in den öffentlichen Raum hinein. Damit trennt die Architektur der Boutique streng zwischen Innen und Außen. Und auch im Store verzichtet Comme des Garçons auf die Inszenierung als Haute Couture Boutique. Über die Leere und Weiße des Raumes werden wir animiert, eine Beziehung zum Label Comme des Garçons herzustellen, der weiße Raum vertritt das Label. Die Ästhetik des Raumes vermittelt die Zugehörigkeit der BesucherInnen, der KäuferInnen zu einer Kunstwelt, die den Namen Comme des Garçons trägt.

Rei Kawakubo hat seit den siebziger Jahren, dem Beginn ihres Weltunternehmens mit dem Label Comme des Garçons, ein ästhetisches Konzept für den gesamten Komplex des Mode-Imperiums entworfen: Für die Einrichtung der Geschäfte, die Werbung, die Fotografien ihrer Modelle in den Zeitschriften „*Visionnaire*“ und „*Six*“ und nicht zuletzt die Inszenierung ihrer eigenen Person als gezielt unsichtbare, alle Entscheidungen in der Hand behaltende Macherin im Hintergrund.<sup>10</sup> Sie bewegt sich gekonnt zwischen Mode- und Kunstwelt und nutzt die Zuschreibungen beider Bereiche für ihre Kreationen. Zum System der Mode gehören ihre saisonalen Auftritte bei den Haute Couture Modeshows, die Entwicklung von insgesamt zehn Linien seit 1978, die Verwertbarkeit ihrer Modelle für bestimmte Anlässe. Gerade durch ihre Anpassung an Bedingungen der Modewelt tritt der Kunstcharakter der Inszenierung der Räume und Kleidungsstücke hervor. Die Kunstwelt der Galerien, der Theater, der Ausstellungen holt auch ihrerseits Kleider von Comme des Garçons in ihren Kontext wie z.B. Thomas Grünfeld in seiner Ausstellung im Kölner Kunstverein 1997 „*Déformation Professionnelle*“ und behandelt sie somit als Skulptur.<sup>11</sup> Kunstwelt und Modewelt sind zwei seit der Moderne untrennbar ineinander verflochtene ästhetische Welten. Sie sind gegenseitig sich produzierende und verstärkende Environments.

#### IV

Der weiße Kubus der Moderne geht vom leeren Raum aus, von der Trennung von Außen und Innen. Der hölzerne Durchgang von Kolbowski/Eisenman beinhaltet eine andere Sicht und Erfahrung des Raumes. Diese fragile, vielfach gebogene,



transparente Architektur ist ein gefalteter Raum, der die Architektur der Moderne mit ihren geschlossenen Baukörpern verlässt. „Die Faltung aber öffnet den Raum ... was innen ist, ist zugleich außen. Und jeder Punkt ist Teil eines Netzes von Linien, ist von Linien durchkreuzt und nicht irgendein Teilchen in einem System“. <sup>12</sup> Die Theorie der Falte hat eine ganze Reihe von Architekten der neunziger Jahre, besonders Peter Eisenman, Rem Koolhaas und Toyo Ito, und das Denken vieler Theoretiker wie Vilém Flusser in Bezug auf Zeit, Raum und Subjekt angeregt. Die Topologie der Falte verändert unser Verständnis von Flächen: es gibt keine Tiefe und Oberfläche mehr – und von Zeit: Zeit als stetiger Prozeß der Entfaltung, als ein Werden von Anfang bis Ende: es gibt nur Entfaltung, Prozessualität, Differenz.

Architekturen der Faltungen verstehen sich als flexible Gebilde, flexibel wie ein Zelt, räumlich und zeitlich undefinierbar, für dessen Zukunft Vilém Flusser plädiert: zelten statt hausen: „... Tatsächlich mehren sich die Anzeichen dafür, daß die Häuser, die wir dem Grasessen verdanken, unbewohnbar werden. Der Wind der sog. ‘Kommunikationsrevolution’ hat ihre Dächer abgetragen und ihre Wände durchlöchert. Wir beginnen tatsächlich, unbehaust, obdachlos, undefiniert und undefinierbar dahinzuleben. Auf der Suche nach Zelten“. <sup>13</sup> Das kurzfristige Niederlassen zwischen den Falten des Zeltens ermöglicht auch ein anderes Verhältnis von Körper und Raum, es fragt nach Luft, Wind, Bewegung, Erfahrung, dem Gleiten des Stoffes auf dem Körper, den Faltungen von Stoffen, die ihn umhüllen, der Luft als Medium des Dazwischen. Übrigens hat auch Rei Kawakubo Anfang der achtziger Jahre ihre frühen Shows in einem Zelt abgehalten, so in Tokio vor dem Olympischen Sport Stadium. <sup>14</sup>

Architektur, die nicht vom leeren Raum ausgeht, sondern von Faltungen und Zwischenräumen, impliziert ein anderes Körpergefühl und eine andere Erfahrung der Bewegung im Raum. Gefaltete Architektur nimmt Luftschwingungen auf und übersetzt sie in eine materielle Form, gefaltete Architektur verabschiedet die Dominanz und Schwere der Wände und des Bodens.

In den Entwürfen des japanischen Architekten Toyo Ito für Pao 1, „*Dwelling for Tokyo Nomad Women*“ von 1992, kommt die Idee des Zeltens, der leichten faltbaren Behausung zum Tragen. „Architektur sollte mit der Ummantelung des menschlichen Körpers anfangen. Der Körper ist zuerst in Kleider, dann in Möbel, dann in Architektur und schließlich in den öffentlichen Raum eingepackt.“ <sup>15</sup> Wie zwischen die Falten von Kleidern werden, so Toyo Ito, „mit dem Entwerfen der Architektur ... Verwirbelungen in den Strömungen von Wind, Licht oder Schall geschaffen.“ <sup>16</sup>

Neue Beziehungen von Figur und Grund, von Körper und Raum entstehen. Deleuze formuliert in seinem Buch „*Die Falte*“ in Bezug zu Leibniz und dem Barock ein neues Verständnis von einem Objekt, das nicht mehr eine essentielle Form sei, sondern ein „Objekt-Ereignis“ – eine Idee, mit der auch Peter Eisenman in seiner Architekturtheorie umgeht. „Dieses neue Objekt hat nichts mehr mit der Einfassung eines Raumes zu tun, sondern mit einer zeitlichen Modulation im Sinne einer ständigen Variation der Materie, die sich mittels der Falte entfaltet.“ <sup>17</sup>

„Falten – Entfalten heißt nicht einfach Spannen – Entspannen, Zusammenziehen – Ausdehnen, sondern Umhüllen – Auswickeln, Zurückentwickeln – Fortentwickeln“, so Deleuze.

## V

Mit den Begriffen Falte, Umhüllen, Ent-Wickeln werde ich im Folgenden das Verfahren der Mode von Rei Kawakubo in Verbindung zur Theorie der Falte und zur Architekturtheorie der neunziger Jahre bringen. In diesem Kontext verstehe ich die Installation von Silvia Kolbowski und Peter Eisenman als eine einzigartige Analogie und Korrespondenz zu den Entwürfen von Rei Kawakubo.

Rei Kawakubo hat das traditionelle Körperbild, wie es der Anzug<sup>18</sup> für den Mann betont, in seiner Festlegung auf klassische Proportionen befreit. Dessen Ineinander und Miteinander von schmalen Hüften, breiten Schultern, modelliertem Rumpf, langen Beinen und wohlgeformten Armen ist in ihren Kreationen ad absurdum geführt: Für das Tragen ihrer Kleidungsstücke spielen Ausprägungen geschlechtsspezifischer Merkmale oder Körpermaße generell keine Rolle. Der harmonisch proportionierte Körper ist einem Körperbild gewichen, das in der Korrespondenz von Stoffschichten und Stofffalten zu einem in der Bewegung befindlichen Körper entsteht, ist zu einem Körper in der Prozessualität, zu einem Prozeß der Entfaltung geworden. Das Kleid führt ein Eigenleben auf dem Körper, der ihm als Bewegungs- und Entfaltungsmotor dient und gleichzeitig den Körper zu einem neuen Spiel von Bewegungen verführt. Das Kleid ist ein Konglomerat von verschiedenen Stoffen und Formen, die nie zueinander ‘passen’ und auch keinem Körper angepaßt sind. Die Kombinationen sind verwirrend, stören sich eher gegenseitig und bilden freie Vermischungen. „Die unwahrscheinlichen Materialien, die zitierten Formen und stilistischen Anspielungen werden durch die Kombinationen zu kaum ergründbaren Allusionen und nicht zu fassenden Reminiszenzen potenziert. Damit entziehen sie sich der Rechtfertigung durch Verifizierbarkeit, weil ihre Herkunft aus einem Bereich zu kommen scheint, der von der individuellen Erinnerung nicht mehr eingeholt werden kann.“<sup>19</sup> Stoffe und Formen geben zwar in ihren Details eine Fülle von Anspielungen frei, werden aber nicht zu einem Erinnerungsbild.

Wenn klassische Anspielungen noch aufscheinen, entsteht bei Rei Kawakubo ein Spiel zwischen dem männlichen Kostüm und der vormodernen Rockmode, die den Unterleib und die Beine der Frau ganz verdeckt hat. In der Sommerkollektion von 1995, auf die sich Kolbowski/Eisenman beziehen, hat Kawakubo zu schwarz-weiß gestreiften Hosen und schwarzem Jackett – der männlichen Festkleidung seit über 100 Jahren – einen mehrschichtigen und stufig drapierten, in großen Falten schwingenden Rock in transparentem zartesten Stoff mit großen dunklen Blumenmustern sozusagen einen Unterrock als Überrock kombiniert – der Rock als zarte Erinnerung an vormoderne reiche Ausstaffierung von Frauenkörpern – der Hosenanzug als Zitat der Emanzipation und der großzügigen Be-



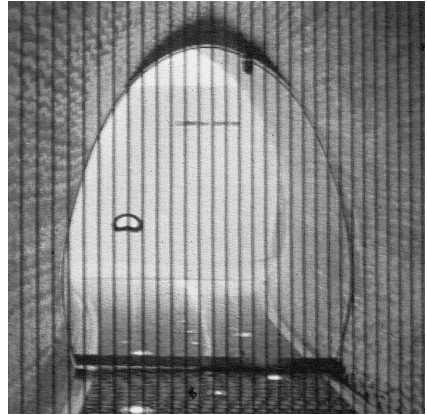
wegungsfreiheit der Beine. Der vorne kurze Rock zeigt die Beine der Trägerin, die unterschiedlichen Längen der zarten Rockstoffschichten lassen noch den Unterrock durchscheinen, so daß das Unterste nach oben gekehrt wird, die durchscheinende, nur halb sichtbare gestreifte Hose nur als eine von vielen Möglichkeiten präsent ist.<sup>20</sup> Doch die Anspielungen an bestimmte Moden in den Kleidern von Rei Kawakubo bleiben offen, ergeben einen Raum um die Trägerin, der sich Festlegungen und Zuordnungen entzieht. Auch für die Trägerin selbst ist die Entscheidung für ein Kleidungsstück von Rei Kawakubo ein Weg ins Ungewisse, der ihr verspricht, sich neue Bewegungsspielräume zu erobern. Proportionen und Paßformen stimmen nicht, Kleideröffnungen sitzen an den 'falschen' Stellen, Auspolsterungen betonen vernachlässigte Muskelpartien. Körperbild und Empfinden des Körpers verschieben sich gegeneinander. Kawakubo kommentiert, ironisiert und überführt die Mode der klassischen Moderne in einen Prozeß der Verwandlung, indem sie deren historische Entwürfe durchspielt, variiert, umkehrt, 'ärmlich' macht, so daß sie für die Trägerin und den Träger ihrer Kleider einen Durchgang durch verschiedene historische und aktuelle Körperbilder in status nascendi zulassen.

Kawakubos Verfahrensweise ist ein permanenter Vorgang der Übersetzung, ein im dauernden Übergang befindliches Bewegungsspiel, eine Übertragung und Verschiebung. Die Kleider der Kawakubo verweisen immer auf etwas Vorvergangenes, das die Gegenwart als einen Übergang zeigt. In dem Sinne sind sie ein Nicht-Ereignis im Sinne Derridas (Dissemination), sind immer schon „übereinandergefaltet“.

Auch das hölzerne Gerüst von Kolbowski/Eisenman ist ein Durchgang. Es ist eine Passage mit vielen Licht- und Luftzirkulationen und imaginären Faltungen. Die Passage übersetzt das Schnittmuster<sup>21</sup> in ein anderes Verhältnis zum Körper, das dem von Comme des Garçons ähnlich ist. Die Übersetzung des Schnitts in die Architektur eröffnet neue Zugänge zur Mode als ein Parallelverfahren, insofern die Architektur nicht der neutrale Hintergrund, die weiße Zelle zur Schaustellung der Modeobjekte ist, sondern eine zur Mode analoge Zeit-Passage. Von einem leiblichen Sich- Einschwingen in die auf- und absteigenden Kurven der Holzbögen, das vielleicht frühkindliche oder gar perinatale Erinnerungen berührt, ist der Gang durch diese gefaltete Architektur begleitet. Als befände man sich in einem durchlässigen Riesenleib, der einen Weg ins Offene, in Zwischenräume ermöglicht. Der Durchgang vermittelt eine Erfahrung von Innen und Außen zugleich, Intimität und In-der-Welt-Sein. Eröffnet wird eine Erfahrung von Subjektivität als „durchdringlicher Hohlkörper“, wie es Peter Sloterdijk<sup>22</sup> genannt hat. Vielleicht kann man so weit gehen zu sagen, daß „Ich-Abgrenzungssysteme“ auf diesem Stück Passage nicht funktionieren und Vereinzelungsinszenierungen der Moderne – White Cube und Objekt – aufgelöst werden.

Sich Einfalten in einen gefalteten Raum heißt also auch, gewisse „ich-starke“<sup>23</sup> Subjekt-Abgrenzungen zu verabschieden und sich mit Lust jenen Vermischungen hinzugeben, denen Rei Kawakubo in ihren durchlöchernten, gefalteten, ausgepöften, vielfach geschichteten Kleidern Gestalt gibt.

4 Der Eingang des Comme des Garçons Store in Chelsea von Future Systems.



Die Installation von Kolbowksi/Eisenman war eine Herausforderung für die Repräsentationsstrategien des Unternehmens Comme des Garçons, das mit zunehmender Ablehnung auf das Projekt reagierte.<sup>24</sup> Die Installation wurde vorzeitig entfernt, warf sie doch Fragen auf nach Verwertungsstrategien von Schnitten für die wechselnden Saisons, nach dem Sinn von Zitaten und Kopien innerhalb der eigenen Entwürfe von Kawakubo, die genauso wie jeder andere Topdesigner dem ökonomischen Druck des Neuen unterliegt. In der Ablehnung der Installation steckt die Verweigerung der Unternehmerin, die konzeptuellen Konsequenzen ihrer Modeentwürfe über Repräsentationsstrategien hinaus zu denken. So führt denn der neue Store in Chelsea die Strategie des White Cube fort. Die Abgrenzung des Außenraums vom Store wird durch die Fensterlosigkeit und die Eingangsgestaltung noch weiter getrieben. An den ursprünglichen Eingang, einen Torbogen in der Mauer, wurde von der englischen Designgruppe *Future Systems* innen eine asymmetrische Röhre angedockt (Abb. 4). Es ist eine Schleuse aus Aluminium, die die potentiellen Käufer und Käuferinnen quasi in den Store spuckt. Die Schleuse endet in einer ausladenden flachen und abgerundeten Treppe, die wie eine Zunge in den Laden leckt. Der Effekt der Kolbowksi/Eisenman-Installation wird umgekehrt: die Röhre betont die Differenz von Innen und Außen, wirkt fast wie ein Einsaugen durch einen Schlund in das Innere: die Kunstwelt der Mode ist abgeschotteter als zuvor. Der Entwurf ins Offene, Prozesshafte der Faltungen eines Körperkonzepts, den die Kleider von Comme des Garçons für die Träger und Trägerinnen initiieren können, soll keine Fortsetzung in der Konzeption des Galerieraums finden. Mit einer Anbindung an Architekturen der Faltungen würde Rei Kawakubo nicht nur Körper sondern Räume gestalten, ihre Profession auf die Gestaltung städtischer Räume hin ausweiten. Daß sie es nicht tut, hat wohl etwas mit Abgrenzungsstrategien und der Aura der Einzigartigkeit zu tun, die das Geschäft mit der Mode verlangt.

- 1 Zu den neueren Inszenierungen von Kunst und Mode siehe Chris Townsend: *Rapture. Art's Seduction by Fashion*. London 2002.
- 2 Townsend (Anm. 1), S. 63.
- 3 Untragbar. Mode als Skulptur. Museum für Angewandte Kunst. Köln 2001, S. 50–51. Im Jahr 2001 macht eine Ausstellung Furore, die zwei der interessantesten Modedesignerinnen konfrontiert: Coco Chanel und Rei Kawakubo. Dies geschieht in Antwerpen an Orten einstiger royaler Repräsentation, dem ehemaligen Königlichen Palast, und dem Königlichen Museum der Schönen Künste. Die beiden Kuratoren, Walter van Beirendonck und Luc Derycke, machen in der Durchmischung von Kunst und Mode Anleihen bei den verschiedensten Künsten, um Räume der Schrift, Räume der visuellen Kommentare, Räume der interkulturellen Montagen zu inszenieren. Fotografie und Video bilden das Medium der Übersetzung der Modewelt. Ein gelungenes Beispiel ist die fotografisch zerlegte Wiederholung von Chanel, wie sie eine Treppe hinabsteigt, arrangiert im Treppenhaus des ehemaligen Königlichen Palastes in Antwerpen, eine Inszenierung nach Duchamps *Akt eine Treppe hinabsteigend*. Vgl. Walter van Beirendonck, Luc Derycke (Hrsg.), *Fashion 2001 Landed – Geland*, 2 Bde., MERZ, Promotie Antwerpen Open VZW und Flanders Fashion Institute, 2001.
- 4 Zum Verhältnis von Kleidung und Architektur siehe Mary McLeod: *Undressing Architecture. Fashion, Gender, and Modernity*. In: Deborah Fausch, Paulette Singley, Rodolphe El-Khoury, Zvi Efrat (ed.): *Architecture: In Fashion*. Princeton 1994 S. 39ff. – Karen Franck: *Yes, We Wear Buildings*. In: Helen Castle (ed.): *Fashion + Architecture*. London 2000, S. 94ff.
- 5 Helen Castle (ed.): *Fashion + Architecture*. London 2000, S. 48–51, 73.
- 6 Rem Koohaas: *Introduction*. In: *PRA-DA*. Fondazione Prada Edizioni Milano 2001, o. S.
- 7 Rosalyn Deutsche: *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge/Massachusetts 1996.
- 8 Brian O'Doherty: *In der Weißen Zelle*. Berlin 1996, S. 9.
- 9 Silvia Kolbowski ist in ihren Installationen und Konzeptarbeiten den Fragen nach dem Zusammenhang von Präsentation und Kontext nachgegangen: Silvia Kolbowski. *inedaquate ... Like ... Power. Secession*. Wien 2004.
- 10 Interessante Texte zu *Comme des Garçons* sind rar. Es sei vor allem verwiesen auf Barbara Vinken: *Comme des Garçons: Ex oriente lux*. In: Barbara Vinken: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 1993. Gertrud Lehnert: *Die Neuerfindung des Körpers*. In: Gertrud Lehnert: *Frauen machen Mode. Berühmte Modeschöpferinnen von Coco Chanel bis Vivienne Westwood*. München 1998. Den Hinweis auf das unpublizierte, sehr interessante Manuskript zu *Comme des Garçons* von Christoph Schulz (cbschulz@web.de) verdanke ich Katharina Sykora.
- 11 Untragbar. *Mode als Skulptur* (wie Anm. 3). S. 50–51.
- 12 Reinhold Görling: *...in the chaosmos of Alle: Über Subjekt und Welt als Faltung, Einschluß und Ereignis*. In: fold. Hg. von Hannes Brunner und Theresa Georgen. Muthesius-Hochschule Kiel 2000, S. 16.
- 13 Vilém Flusser: *Virtuelle Räume – Simultane Welten*. In: *Arch+ 111*, März 1992, S. 74.
- 14 Leonard Koren: *New Fashion in Japan*. Kondansha International 1984, S. 110–111.
- 15 Toyo Ito. In: *Arch+ 111*, März 1992, S. 72.
- 16 Toyo Ito: *Atmende Architektur*. In: *Arch+ 107*, März 1991, S. 55.
- 17 Peter Eisenman. In: *Arch+ 119/120*, März 1993, S. 51.

- 18 Anne Hollander: Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung. Berlin 1995.
- 19 Schulz (Anm. 10), o.S.
- 20 Lehnert (Anm. 10), S. 207.
- 21 Der Schnitt setzt herkömmlich den vermessenen Körper voraus: siehe Gaby Mentges: Der vermessene Körper. In: *Der neuen Welt ein neuer Rock*. Studien zu Kleidung, Körper und Mode an Beispielen aus Württemberg. Stuttgart 1993. S. 81 ff. Der Schnitt ist ein seit dem 18. Jahrhundert aus der militärischen preußischen Uniform heraus entwickeltes Verfahren, das unterschiedliche Körperverhältnisse zu bestimmten Maßen vereinheitlicht und das ältere Verfahren der Schnitte aus Kreis und Halbkreis, das nur die Körperlängen und -weiten verarbeitete und weitere Körpermaße individuell anpaßte, ablöste.
- 22 Peter Sloterdijk: Sphären I. Blasen. Frankfurt/M. 1998, S. 94.
- 23 Sloterdijk (Anm. 22). S. 95.
- 24 Townsend (Anm. 1), S. 94–95.