

## Dekonstruktive Mode

Nach guter alter scholastischer Manier möchte ich mit einer Unterscheidung anfangen: Mode ist nicht gleich Kleidung. Sie ist vielmehr ein Kommentar in Kleidern über Kleider. Wie jeder Kommentar, so hat auch die Mode eine Geschichte; sie ist kein ewig gleichbleibendes anthropologisches Faktum. Mit Geschichte meine ich hier nicht nur eine Geschichte des Kostüms, die eine Geschichte über die Entwicklung von Kleidern ist. Die Geschichte der Mode kann adäquat nur als Geschichte eines Kommentars gefaßt werden; die Mode ändert sich in ihrer Art und Weise, auf die Kleider Bezug zu nehmen und sie ändert sich in der Art und Weise, wie sie auf vorhergängige Moden Bezug nimmt.

Mit den achtziger Jahren geht die hundertjährige Mode, die von Charles Frederick Worth bis zu Yves Saint-Laurent reichte und in Chanel und Schiaparelli ihre Höhepunkte feierte als Mode der Moderne zu Ende.<sup>1</sup> Sie wird abgelöst von der Mode nach der Mode.<sup>2</sup> Diese wendet sich nicht einfach von der hundertjährigen Mode ab, läßt sie nicht bloß zurück; vielmehr kommentiert sie die hundertjährige Mode, zu der sie in einem sehr genauen, zu analysierenden Bezug steht. Mode nach der Mode zersetzt gewissermaßen, was bei aller Divergenz die bestimmenden Ideen der hundertjährigen Mode waren. Zweier dieser Ideen möchte ich mich jetzt zuwenden: Mode und Zeit; Mode und Frau.

Um das neue Umgehen mit diesen beiden Konzepten – Zeit und Frau – in der Mode nach der Mode, der Mode zum Ende des Jahrhunderts zu illustrieren, habe ich an ein Dreigespann gedacht, daß seit Anfang der neunziger Jahre in Paris Furore macht und seit einer Saison am New Yorker Modehimmel – und das heißt noch immer in den Schaufenstern von Barneys – glänzt und damit in den Fashion mainstream übergewechselt hat. Es handelt sich um drei belgische Designer – für französische Ohren ein Sakrileg – die eine Modeschule, nämlich die Antwerpener Schule international etabliert haben: Dries van Noten, Anne Demeulemeester und Martin Margiela. Das Label, unter dem diese Mode in New York verkauft wird, heißt Dekonstruktion – und ausnahmsweise haben die etwas blind in dem breiten Angebot der auf dem Markt befindlichen Vokabeln herumfischenden Modejournalisten nicht völlig daneben getroffen. Auch wenn sie nicht die leiseste Ahnung von dem hatten, was sie sagten, und mit diesem Verfahren verbundene, nicht ganz unbedeutende Namen wie Derrida ihnen noch nie zu Ohren gekommen waren.

Dekonstruktion ist ein in den 70er Jahren entwickeltes Verfahren zur Analyse von literarischen und philosophischen Texten, dessen Begründer Jacques Derrida und Paul de Man waren – ein anderer Belgier; die Belgier scheinen eine besondere Begabung für dieses Verfahren zu haben. Vereinfachend möchte ich das Verfahren der Dekonstruktion definieren als ein zur Anschauung Bringen von Konstruktion in einem Text oder einem Gegenstand, in dem der Aspekt der Konstruktion unsichtbar, versteckt bleiben muß, damit das Wirkungspotential, der Effekt ganz entfaltet werden kann. Sehen wir uns daraufhin Margielas Mode an.

Margiela ist ein Meister des Minusverfahrens. Sofort fällt auf, daß seine Kleider nicht signiert sind. Anstelle seines Namens trifft man auf eine Leerstelle, auf ein eingengähertes leeres Markenzeichen – namenlos bleibt dieser Designer ein totales Paradox auf einem Markt, der gebannt auf die *griffe* startt. Margiela zersetzt die Strategien der

aktuellen Modeszene. Keiner arbeitet sich radikaler an der Idee der Mode selbst ab. Sein Verhältnis zur Mode ist durch eine bestimmte Negation geprägt. Dieses Negativverhältnis zur Mode bringt das Negativ des Photos seiner Lieblingsjacke allegorisch zum Ausdruck, das Teil seiner programmatischen Selbstdarstellung in *Le monde selon ses créateurs* ist.<sup>3</sup>

Zwei für die Mode konstitutive Elemente, das perfekte, unsichtbare Handwerk und der Effekt dieser Kunstfertigkeit, der vollkommene, bezaubernde Moment der ephemeren Erscheinung werden von seiner Mode aufgegeben, entlarvt, unterlaufen. Die hundertjährige Mode besteht darin, einen Effekt zu produzieren, ohne Einblick darin zu geben, wie dies passiert. Wie eine Zauberin versteckt sie ihre Tricks, verbirgt sie die Kunst ihres Handwerkes. Ihre Verführung liegt nicht zuletzt in der Überraschung ob dieses unglaublichen Gelingens und schließt ein Moment der Neugierde auf seiten des Zuschauers ein. Theatralisch setzt sie den perfekten Moment in Szene. Was an Spuren der Fertigung, der Arbeit und der Inszenierung im blendenden Augenblick des Auftritts vollkommen getilgt ist, wird von Margiela bloßgestellt. In dieser Bloßstellung aber steht mehr auf dem Spiel als das Betriebsgeheimnis einer Zunft. Felipe Salgado, der von „decodification“ und „dissection“ in Margielas Mode gesprochen hat, bringt das aggressive Moment seines Vorgehens gegen „die Mode“ auf einen skandalösen Vergleich: es sei, als habe Margiela die Röcke der Stadt Paris und lüfte ein erschreckendes, furchterregendes Geheimnis. Wenn es richtig ist, daß die Mode ein Prozeß ist, in dem der weibliche Körper als Fetisch verkleidet wird, dann dekonstruiert Margiela, indem er die Geheimnisse der Mode ans Licht bringt und deren glatte Perfektion als Verkleidung entlarvt, das Produkt der Mode: nämlich den von ihr fetischisierten weiblichen Körper.

Margiela hat seinen eigenen Stil gefunden, indem er eine eigentümlich flämische Spur im Herzen der französischen Eleganz entdeckt und zum Leitmotiv seiner Arbeit gemacht hat: das *mannequin*, das auf platt flämisch *mannekin* heißt; die Schneiderpuppe im Atelier der Designer. Es ist das wichtigste Utensil des Ateliers; nach ihm sind noch die Vorführmädchen, die mannequins benannt. Kein Wunder, daß Margielas dekonstruktives Gemüt beim heimischen *mannekin* mit der Entlarvung der Mode anfängt. Margiela zerrt das *mannekin* aus dem „obszönen“ Jenseits der Szene ins Rampenlicht der Bühne und zeigt, wie der einheitliche, ideale Körper der Frau, statt Natur zu verkörpern, durch die Kunst des Schneiders hergestellt wird. Er ist künstlich, und die Kunst besteht darin, ihn als Natur auftreten zu lassen – so wie die Frauen den Körper der Puppe mit ihrem lebendigen Körper vorführen, ihn verkörpern.

Margiela zieht Frauen als *mannekins* an; seine fertigen Kleider sind zurechtgesteckt und geheftet wie auf der Schneiderpuppe. Das Innere der Kleider wird nach außen gekehrt. Das eifersüchtig gehütete Geheimnis der Herstellung, die Nähte, Abnäher, Säume treten an die Oberfläche; versteckte Hilfsmittel wie Reißverschlüsse oder Druckknöpfe werden betont sichtbar angebracht. Die Kleider sind nicht „fertig“ verarbeitet, die Stoffenden beispielsweise nicht versäubert. Die einzelnen Phasen des Arbeitsprozesses bleiben in den kleinsten Details erkennbar und nachvollziehbar. Das Herauskehren des Verfahrens bedeutet ein Herauskehren von Zeit. Was in Mode an Zeit technisch, durch Mittel der Schneiderkunst, überspielt und verleugnet war, in Gegenwart überführt und aufgehoben, das tritt nun im Herauskehren der Mittel als Thema auf. Dieses neue Unfertige ist nicht zu verwechseln mit dem seit dem 18. Jahrhundert kodierten *négligé* oder *beau désordre*, das im Gegensatz zur großen

Toilette steht, und Intimität oder Erotik konnotiert. Margielas Frauen wirken seltsam unangezogen, eine Unangezogenheit, die noch nicht kodiert ist – und im Augenblick von *Comme des Garçons* bis Lagerfeld Furore macht.

Der Witz dabei ist nicht die Frau als Puppe, sondern die Puppe als „Frau“, die die Frauen nicht sind. Diese „unfertigen“ Kleider legen den versteckten Nexus der Mode als Faszination mit dem Unbelebten frei, mit der Puppe in ihrem Herzen. In der Mode nach der Mode wird dieser Prozeß offengelegt und umgedreht: das leblose Modell erscheint als lebendige Person, der lebendige menschliche Körper dagegen als *mannekin*, als Schneiderpuppe. Der fetischistische Kern der Mode, ihre Seele, und das ist jetzt genauer ihre Seelenlosigkeit, wird in der Mode nach der Mode nicht mehr im Schleier der Wahrheit und im Kleide der Natur vorgespiegelt. In Margielas Mode laufen wir ostentativ so herum, wie „man“ uns geschaffen hat. Indem seine Kleider diesen Kern der Mode hervorkehren, beleben sie nicht mehr die ewige Vollkommenheit des unbelebten Ideals. Wir führen dieses Ideal vielmehr als Fabriziertes, Lebloses mit, um daneben, als Anderes leben zu können. Margiela stellt die Prinzipien der *haute couture* auf den Kopf. Er schneidert nicht mehr nach idealen Maßen, wie sie in der Schneiderpuppe verkörpert werden, um die Fehler der Individuen zu verdecken und auf die Norm der Puppe zu bringen. Vielmehr entlarvt er diese Maschinerie und stellt die Faszination, die ihr Funktionieren im Gang hält als eine Faszination mit dem Anorganischen bloß. Er schafft, auf der Rückseite des fetischisierten Körpers, Raum für das Individuelle im Abdruck der Körper jenseits der normierten Puppe.

In einem zweiten Schritt hüllt Margiela uns in dieses Andere ein; nicht mehr in das normierte unsterbliche leblose Ideal, sondern in den Abdruck, den das organische Leben hinterlassen hat. Margiela sucht Zeit – und das heißt Vergänglichkeit – zu zeichnen. Die Mode nach der Mode wird zu einer neuen ‚Gedächtniskunst‘. Die Spuren der Vergänglichkeit sind der Stoff, aus dem die Mode nach der Mode – anstelle des Stoffs, aus dem die Träume sind – gemacht ist. Das Kleid wird zu einem Zeichen von Vergänglichkeit, Index verflissener Zeit. Bereits aus verschlissenen Stoffen gemacht, erinnert es nicht an eine andere Epoche, zeigt es vielmehr eine unbekannte Erinnerungsspur, in die Dauer diskontinuierlich eingeschrieben ist. Die Dauer der eigenen Herstellung, die in es eingegangene Arbeitszeit, ist ihm minutiös ablesbar. Wie im Zeitraffer legt es Zeugnis von der historischen Schnittentwicklung ab.

Die bestimmende Struktur der hundertjährigen Mode bestand darin, vergessene Moden zyklisch wiederaufzunehmen, die zitierte Vergangenheit wiederzubeleben: die alten Ägypter, die Renaissance, das 18. Jahrhundert, den Viktorianismus, vor allem aber immer wieder mit unverminderter Begeisterung die Klassik. Die postmoderne Mode – und hier steht sie in Gegensatz zu dem, was ich die Mode nach der Mode genannt habe – liegt ganz auf der Linie des Historismus, der die hundertjährige Mode auszeichnet. Der Historismus hatte durchaus schon den Charakter, der der Postmoderne zugesprochen wird: er kannte ein hybrides Verschmelzen von Stilen, das über bloßes Tradieren hinausging. Seine Stärke war das Vergessen; eine Gedächtniskunst, wie es die Mode nach der Mode ist, war er gerade nicht. Vielmehr ist die postmoderne wie die historische Mode einer der potentesten Filter des Vergessens, die effektivste Methode, Vergänglichkeit auszulöschen durch Wiederbelebung. Die Mode nach der Mode tendiert, im Gegensatz dazu, Zeit als die Dauer zu ihrem Stoff zu machen, in der dieser verschleißt: in der der Stoff sich verfärbt, in der er ausgewaschen wird, in der er die Spuren der in ihn investierten Arbeit trägt. Mode

wird hier ganz gegen ihren Ruf zu einem Erinnerungssystem, zu einer Kunst des Gedächtnisses. Margielas „Lumpenkleider“ etwa zeigen die Spuren, die andere Körper ihnen eingepreßt, in ihnen zurückgelassen haben. Es bleibt die Frage, wie weit diese andere Seite gelingt im Vergleich mit der eindrucksvollen Demontage der einen, alten Maschinerie der Mode.

Margielas Mode haftet die Zeit an; seine Kleider tragen die Spuren, die sie zurückläßt. Sie sind Zeichen der Zeit. Zeit ist in zweifacher Hinsicht in sie eingetragen: 1. als Zeit des Arbeitsprozesses, 2. als Spuren, die die Zeit im Gebrauch im Stoff zurückläßt. Margielas Kleider haben Zeichen der Zeit in einem ganz buchstäblichen Sinne zu ihrem Thema gemacht; es sind Röcke aus Foulards, die auf dem Flohmarkt zusammengesucht sind; Kleider aus alten Kleidern, in die neue Stücke eingenäht sind; Pullover aus alten Strümpfen; Innenfutter aus Baumwollstoff, der noch die Spuren der in rote Farbe getunkten hufartigen Schuhe der Mannequins von der letzten Show trägt. Auch wenn er selbst diesen Prozeß als recycling bezeichnet, so geht es hier nicht um eine ethische Operation oder um ökologisches Bewußtsein. Offensichtlich handelt es sich nicht um ein moralisches, sondern um ein ganz und gar ästhetisches Manöver. Margiela macht nichts Altes aus Neuem nach, er benutzt Altes, Gebrauchtes, Verbrauchtes wie es war. Margiela macht kein „faux vieux“, sondern „vrai vieux“. Dadurch gewinnt seine Mode momentan zurück, was Mode seit langem verloren hatte: die Faszination des Originals. Original sind diese Stücke jedoch nicht darum, weil sie aus einer ursprünglichen Quelle gespeist individuell-einmalige Präsenz zum Ausdruck bringen, sondern weil es Spuren von Abwesenheit unbekannter, namenloser, anonymen Allerweltsschicksale sind. Jedes so angefertigte Stück ist, unabhängig von der Menge der Versionen, ein Einzelstück, weil die in ihm verwendeten Materialien einzigartig sind. Kein Foulard ist wie der andere, keine Fußspur identisch mit einer anderen. Weil das Kleid Zeit als Vergänglichkeit in sich aufgenommen hat, hofft Margiela, daß Spuren der Zeit es allein vervollkommen; es soll altern wie ein Gemälde.

Margielas Mode hebt die Röcke der Stadt Paris. Sie lüftet den Schleier einer vergangenen, falschen Idealität. Unter dem gelüfteten Schleier tritt das Geheimnis der Mode, die fetischistische Struktur des Begehrens zu Tage. Der Fetisch, der dem *sex-appeal* des Anorganischen unterliegt, so hatte Walter Benjamin gesagt, ist der Lebensnerv der Mode. Deshalb war Mode der Ort, wo das Leblose belebt wird, ohne die Stigmata des Lebens zu tragen, wo das Ideal lebendig wird, hart, fehlerlos, vollkommen und ewig wie der Marmor der antiken Statue – lebendig für den perfekten Moment der Illusion. Die Mode nach der Mode bringt den fetischistischen Kern ans Licht; sie stellt ihn aus. Besonders tut das Margiela, indem er zeigt, was die Mode getan hat, bevor es zur Mode nach der Mode kam: sie hatte das Ideal belebt, das Ideal nur ist, weil es außerhalb der Zeit steht und solange es dem Verfall des Fleisches entgeht wie das *mannekin*. Dem Schritt der Defiguration des Ideals muß der Schritt zur Refiguration folgen. Das ist in der Mode unausweichlich, wo die Zeit nicht still zu stellen ist. Der Lumpensammler-Aspekt der Mode von Margiela beschreibt den refigurierenden Versuch, Kleider als Zeichen des individuellen, einmaligen Lebens, und das heißt auch des Todes, zurückzugewinnen.

## Anmerkungen

Der hier abgedruckte Text ist eine gekürzte und modifizierte Fassung von: Barbara Vinken: Martin Margiela – Zeichen der Zeit, In: Dies.: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*, Ffm 1993, S. 152-163.

1 Den Terminus entlehne ich von Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère: La*

*mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris 1987.

2 Barbara Vinken, *Mode nach der Mode – Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1993.

3 *Le monde selon ses créateurs*, Musée de la Mode et du Costume, Paris 1991.