

Foyer

Wenn Besuch von Handelsvertretungen oder Menschen aus der Politik in die *Hanro AG* kam, betrat er die Fabrik über den offiziellen Eingang des Hochgebäudes, an dessen Außenfront groß der Firmenname prangte. Vor den Eingang hatte die Firma 1956 eine überdachte Treppenanlage anbauen lassen. Das Innere des Foyers war schlicht gehalten, der Boden war im Schachbrettmuster gefliest, links führte ein Treppenhaus aus Holz zu den Büros in den oberen Stockwerken, rechts lag die Anmeldung. Hinter der Anmeldung befand sich der große Salon. Vom Foyer aus ging es für die Gäste entweder in die Direktionsräume zur Besprechung, in einen der Salons zur Produktschau oder in einer Führung durch die Produktionsstätten. Das Foyer war das offizielle Tor in das innere Labyrinth der Fabrikanlage. Die einzelnen Gebäude und Fabrikhallen waren durch Gänge miteinander verbunden. Das Bild des Foyers entspricht dem methodischen Zugang dieser Arbeit, mit nebeneinanderliegenden und sich überschneidenden wissenschaftlichen Themenfeldern zu arbeiten. Diese sind erstens Entwurfstheorien im Textilbereich, zweitens das Entwerfen für die Serienproduktion, drittens das Entwerfen als Methode der Wissensproduktion, viertens die Verzahnung von Mode und Kleidung aus kulturanthropologischer Perspektive sowie fünftens Ansätze einer feministischen Designgeschichte. Die Felder ergeben sich aus dem Gegenstand des textilen Entwurfsgefüges und den sich daran anknüpfenden Fragen. Das erste Unterkapitel beginnt mit einer Begriffsgeschichte des Entwerfens, die in Beziehung gesetzt wird zur textilen *episteme* in der Kultur. Im zweiten Abschnitt geht es um das *Wie* und das *Warum*, es werden unterschiedliche Annäherungen an das Entwerfen aus den Bereichen materielle Kultur und industrielle Massenkultur sowie Design- und Medientheorie unternommen. Das dritte Unterkapitel reflektiert den Entwurfsprozess als epistemischen Prozess. Im vierten Abschnitt steht das *Was* im Fokus: was wurde von *Hanro* entworfen, Mode oder Kleidung? Wie stehen diese Größen miteinander in Beziehung? Das fünfte Unterkapitel positioniert die Arbeit in der historischen Designforschung, die erst in den letzten Jahren begonnen hat, weibliche Perspektiven einzubeziehen. Für das Beispiel der *Hanro AG* ist dieser letzte Aspekt besonders wichtig, da die Fabrik zum größten Teil auf Arbeit von Frauen aufbaute.

Entwurforschung und textile episteme

Ein Blick in die Geschichte der Designforschung zeigt, dass der Vorgang des Entwerfens immer schon reflektiert wurde, sei es theoretisch, in der Praxis oder innerhalb der Designausbildung.⁹³ Der Entwurfsprozess versammelt die grundlegenden Kulturtechniken des Schreibens, Zeichnens und Rechnens und schließlich des Lesens, wenn es um die Deutung, Realisierung und Reproduktion des Entwurfs geht. Das Verb *entwerfen* ist vieldeutig und verweist auf ein komplexes Handlungsgefüge, Synonyme für entwerfen sind daher zahlreich: gestalten, zeichnen, skizzieren, planen, designen, konstruieren, flüchtig hinwerfen, projektieren, stylen, dессinieren, schaffen, schöpfen, kreieren.⁹⁴ Sowohl im Verb *entwerfen* wie auch in vielen verwandten Wörtern schwingt die Bedeutung von vorläufigen, erst noch zu realisierenden Vorhaben mit. Gerade in der Bekleidungsindustrie entstehen keine singulären Entwürfe, sondern diese sind oftmals Bestandteil eines übergreifenden Projekts bzw. einer umfangreichen Kollektion.

Ein Entwurf kann sich zwar allein im Kopf abspielen, er wird aber generell als eine Praxis angesehen, die mit der Nutzung von Werkzeugen, Materialien, Techniken, Medien, körperlichem Einsatz und Wissen einhergeht. Dies mag ein Grund dafür sein, warum die Tätigkeit des Entwerfens allgemein mit Design, Architektur, Ingenieurwissenschaften und Stadtplanung als anerkanntermaßen gestalterischen, kreativen, also schöpferischen Tätigkeiten, in Verbindung gebracht wird.⁹⁵

Bereits im ersten deutschen Großwörterbuch der „hochdeutschen Mundart“ von 1793 ist das Verb *entwerfen* verzeichnet. Dort heißt es: „Die wesentlichen Theile eines künftigen Ganzen ordnen, oder abbilden.“⁹⁶ Diese Definition deutet zum einen auf etwas zunächst Mentales hin (das Ordnen), zum anderen auf die Visualisierung bzw. Materialisierung des zu Schaffenden (das Abbilden). Darüber hinaus impliziert das Zusammenbringen von Einzelteilen zu einem Ganzen, dass beim Entwerfen etwas Neues zu entstehen habe. Der Imperativ des Neuen, wie er konzeptualisiert und umgesetzt wird, wird uns im Zusammenhang mit Mode und Archiv noch weiter beschäftigen (siehe Kapitel *Archiv*).

Der Lexikograph Johann Christoph Adelung schreibt die Tätigkeit des Entwerfens im weiteren Verlauf seines Eintrags insbesondere der Malerei und Baukunst zu. Adelung spekuliert jedoch, dass „entwerfen“ und das Nomen „Werft“ – womit damals der Aufzug eines Gewebes gemeint war – etymologisch zusammenhängen. Diese

93 Siehe die versammelten Aufsätze in Klaus Thomas Edelmann und Gerrit Terstiege, Hg., *Gestaltung denken. Grundlagentexte zu Design und Architektur* (Basel: Birkhäuser, 2010).

94 Siehe das Lemma „entwerfen“, Duden – Die deutsche Rechtschreibung, <https://www.duden.de/rechtschreibung/entwerfen>.

95 Vgl. Thomas H. Schmitz u. a., Hg., „Einleitung“, in *Manifestationen im Entwurf. Design – Architektur – Ingenieurwesen* (Bielefeld: transcript, 2016), 10; siehe auch Claudia Mareis, *Theorien des Designs zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2014), 37ff.

96 Johann Christoph Adelung, „Wörterbucheintrag zu ‚Entwerfen‘“, in *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, zweite, vermehrte und verbesserte Aufl., Erster Theil, A–E, Bd. 1 (Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Compagnie, 1793), 1840.

Herleitung birgt insofern Potential, als dass das *textile* Entwerfen mitgedacht wird bzw. darin angelegt ist. Entwerfen hätte in dieser Lesart seinen Ursprung also nicht in der Architektur oder Malerei und im kunsttheoretischen Begriff des *disegno*⁹⁷, sondern im Umgang mit textilen Techniken.

Diese Interpretation deckt sich auch mit den Überlegungen des Architekten und Gestaltungstheoretikers Gottfried Semper zum Entstehen architektonischer Entwürfe aus textilen Techniken und Künsten.⁹⁸ In seinen theoretischen Arbeiten über den Ursprung architektonischer Stile beschrieb er den Zusammenhang von Architektur und textilen Techniken losgelöst von ihren geschlechterstereotypen Zuschreibungen. Dabei nahm Textil eine prominente, geradezu universelle Rolle ein. Im ersten Band seines Hauptwerks *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* geht er zwei Überlegungen nach: erstens, ob sich Kunstformen (Stile) aus verschiedenen Urtypen herausbilden und zweitens, inwiefern die verschiedenen technischen Künste miteinander verwandt sind. Die technischen Künste teilte er in vier Gruppen: textile Kunst, keramische Kunst, Tektonik (Zimmerei) und Stereotomie (Maurerei). Diese vier Hauptkategorien haben ihm zufolge die Baukunst hervorgebracht. Als wichtigste und älteste Kunstkategorie bezeichnete Semper Textil. Symbole und Gestaltungstypen in der Architektur seien aus textilen Techniken wie der Reihung, dem Band, der Decke, der Naht und dem Saum entstanden. Früheste Behausungen waren ihm zufolge textil – man denke auch an die Verwandtschaft der Wörter *Wand* und *Gewand*. Architektur beruht mit anderen Worten Semper zufolge auf textilem Wissen.

Im Anschluss an Sempers Überlegungen zur Bedeutung von Textil in der Architektur und unter Bezugnahme von Michel Foucaults Begriff der *episteme* bezeichne ich textile Strukturen, wie z. B. die Nahtlosigkeit, den *loop* (die Masche), die Praxis des Strickens oder die Naht, als textile *episteme*. Im vorliegenden Buch möchte ich der Frage nachgehen, inwiefern diese kultur- und strukturbildend sind und waren, auch über ihre konkrete textile Funktion hinaus.⁹⁹ Gibt es textile Wissensordnungen oder Denkmuster und wo manifestieren sie sich in unserer heutigen (Medien-)Gesellschaft?

Bereits Semper interessierte sich darüber hinaus für einen Zusammenhang zwischen Textil und Sprache. Er schreibt:

97 Siehe Hirdina, „Design“, 42; weiterführend: Wolfgang Kemp, „Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Nr. 19 (1974): 219–40.

98 Siehe Gottfried Semper, *Die textile Kunst. Für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, 2. Aufl., Bd. 1, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (München: Friedrich Bruckmann's Verlag, 1878), 9f.

99 Zu Foucaults Konzept der *episteme* siehe Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 26. Aufl. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2020), 24f. Danken möchte ich an dieser Stelle Felix Gerloff, mit dem ich das Konzept der textilen *episteme* ausführlich diskutiert habe und der mir für meine weiteren Ausarbeitungen hilfreiche Denkanstöße lieferte.

Ich glaube auch den Zeitpunkt nicht fern, wo die Forschung der Sprachformen und diejenige, welche sich mit den Kunstformen beschäftigt, in Wechselwirkung zu einander treten werden, aus welcher Verbindung die merkwürdigsten gegenseitigen Aufschlüsse auf beiden Gebieten hervorgehen müssen.¹⁰⁰

Auf die Verbindung von Sprache, Text und Textil, von Symbolischem und Materiellem, soll im Verlauf der Untersuchung, insbesondere im Kapitel *Archiv*, weiter eingegangen werden. Die Zusammenführung von Text und Textil, von Denken und Machen, ist nicht gänzlich neu. Erstmals ausführlich beschreibt Victoria Mitchell 1997 in einem Aufsatz die Übergänge und Grenzen zwischen Text und Textil und fügt dem Begriffspaar die *techne* hinzu. Alle drei Wörter weisen die gleiche etymologische Wurzel und somit ihr zufolge ursprünglich auch reziproke Eigenschaften auf.¹⁰¹ Mitchells Ausgangspunkt ist eine Kritik an der über Jahrhunderte hinweg vollzogenen Trennung zwischen Kognition und Instinkt, zwischen Worten (Text), Textil und Handwerk (*techne*), die zu einer Privilegierung der Sprache und des Sehens gegenüber der Taktilität, die vornehmlich durch Textilien vermittelt werde, geführt habe. Die Anthropologin sieht in der Spaltung von *Schreiben* und *Machen* analog dazu auch eine Grenzziehung zwischen Öffentlichkeit als männlich besetzter Raum des Denkens und Ideenaustausches und Haushalt als weiblich konnotierter privater Raum. Die prägende Beziehung zwischen Wörtern und Textilien bezeichnet Mitchell als *textility* des Denkens und der Materie, die die Lücke der drei Bereiche Text, Textil und *techne* verringern soll.¹⁰²

Auch Tim Ingold beschäftigt sich unter Bezugnahme auf Sempers These und Mitchells Ausführungen mit der Textilität des Entwurfsprozesses beziehungsweise des Machens oder Herstellens. Ingold beklagt den Umstand, dass insbesondere in der Architektur seit der Renaissance eine Trennung stattgefunden habe zwischen dem Entwurf und dessen Umsetzung, die wiederum zurückzuführen sei auf das hylomorphe Modell, wonach, einem mentalen Plan folgend, Materie eine Form aufgezwungen werde, um ein Objekt herzustellen. Ingold wendet sich dagegen und rückt stattdessen das Augenmerk auf den Transformationsprozess des Materials und auf dessen Eigenaktivität. Die Kunst bestehe ihm zufolge vielmehr darin, der inneren Struktur des Materials zu folgen.¹⁰³ Ingold bezieht sich in seiner Argumentation vor allem auf das Tischlereihandwerk und Materialeigenschaften von Holz. Dieses Handwerk wird im Griechischen mit dem Wort *τέχνη* (*techne*) beschrieben, das sich wiederum aus den Sanskrit-Wörtern *tasha* (Axt) und *taksan* (Tischler) ableitet. Auch das lateinische *texere* (weben) geht auf diese etymologische Wurzel

100 Semper, *Die textile Kunst*, 1:6.

101 Siehe Victoria Mitchell, „Text, Textile, Techne“, in *Obscure Objects of Desire: Reviewing the Crafts in the Twentieth Century*, hg. von Tanya Harrod (London: Crafts Council, 1997), 324–32; im Folgenden wird Bezug genommen auf den Wiederabdruck: Victoria Mitchell, „Textiles, Text and Techne“, in *The Textile Reader*, hg. von Jessica Hemmings (London: Berg, 2012), 5–13.

102 Siehe Mitchell, „Textiles, Text and Techne“, 6.

103 Siehe Tim Ingold, „The Textility of Making“, *Cambridge Journal of Economics* 34, Nr. 1 (2010): 92.

zurück.¹⁰⁴ Daraus schlussfolgert Ingold, dass die Praxis des Machens eine Praxis des Webens sei. Dieses sieht weniger vor, einem Material eine Form zu oktroyieren, sondern gleiche vielmehr dem Schneiden und Binden faserigen Materials.¹⁰⁵ So ergebe sich laut Ingold eine Textilität (*textility*) des Machens. Dieser auf den ersten Blick vielversprechende Ansatz, den Ursprung des Machens im Textilien zu suchen, erweist sich bei Ingold jedoch als reine Metapher, was auch Bernhard Siegert zu Recht kritisiert.¹⁰⁶

Siegert befasst sich ebenfalls mit Textilität und rückt sie in den Kontext der Kulturtechnikforschung. Drei Eigenschaften von Kulturtechniken sind Selbstreferenzialität, Symbol- und Prozesshaftigkeit. Am Beispiel des Webens macht er deutlich, dass Bilder von Textilien häufig selbst in textilen Medien (z. B. Wandteppichen) dargestellt werden und kaum zu unterscheiden ist, ob das Textil Teil der bildlichen Darstellung oder Teil des textilen Trägermediums ist.¹⁰⁷ Bild und Medium, Form und Materie sind ihm zufolge untrennbar miteinander verbunden. Siegert nutzt zur Unterstützung seiner These ausschließlich Beispiele aus dem Bereich der Webkunst.

Es ist auffällig, dass Textil oder Textilität im medientheoretischen Kontext zumeist mit Weberei gleichgesetzt wird, wobei sich das Interesse auf Bildgebungsverfahren oder das Verhältnis von Form und Medium richtet.¹⁰⁸ Ich möchte dieser Sichtweise eine weitere Perspektive hinzufügen, indem ich das Stricken und die Maschenbildung genauer untersuche. Mir scheinen die kulturtechnischen Eigenschaften, insbesondere die der Rekursion, beim Stricken grundlegender zu sein als beim Weben. Doch wo wirkt sich die Struktur des Strickens aus? Wo geht dem Text – im weitesten Sinne – das Textile eventuell voran?

In der Kunst- und Designgeschichte verlieren sich die Wurzeln des Textilien, das Augenmerk rückt stärker auf Architektur, später dann auf Industriedesign. Wie bereits kurz erwähnt, löste sich der Vorgang des Entwerfens bereits im 15. Jahrhundert von dessen Umsetzung und von der Handwerkskunst. Musterbücher aus dem 16. Jahrhundert zeugen davon, dass Künstler für Handwerker Entwürfe schufen, die letztere ausführten. Der Designtheoretiker Heinz Hirdina sieht in Musterbüchern Mittel der Kommunikation, Kooperation, Arbeitsorganisation und Verbreitung von Vorbildern.¹⁰⁹ Das Musterbuch ist also eine materielle Manifestation und ein Medium des Entwurfsprozesses. Bestimmte Stile und Moden wurden dadurch in Europa in Umlauf gebracht, vergleichbar mit den Holzpuppen, die Miniaturmodelle von neuen Bekleidungsmoden trugen und von Königshäusern in die Welt verschickt wurden.¹¹⁰ Unterschiedliche Arten von Musterbüchern gibt es

104 Siehe Mitchell, „Textiles, Text and Techne“, 11.

105 Ingold, „The Textility of Making“, 92, 96.

106 Siehe Bernhard Siegert, „After the Media: The Textility of Cultural Techniques“, in *Media Theory and Cultural Technologies. In Memoriam of Friedrich Kittler*, hg. von Maria Teresa Cruz (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017), 11.

107 Siehe Siegert, 7.

108 Siehe zum Beispiel auch Schneider, *Textiles Prozessieren*.

109 Siehe Hirdina, „Design“, 42f.

110 Siehe Kühl, *Modenschauen*, 115.

auch im Archiv der *Hanro AG*. Teils aufwändig gestaltet, teils achtlos zusammengeheftet, enthalten sie Stoffproben von Strick- und Häkelwaren und belegen die technische Vielfalt der Maschinen (siehe dazu Kapitel *Stricksaal*).

Entwerfen für die Serienproduktion

Der Entwurfsprozess wird in dieser Arbeit im Bereich der industriellen Massenproduktion und industriellen Kultur verortet. Aus diesem Grund rückt die Untersuchung des kollektiven Entwerfens in den Mittelpunkt, bei dem Akteurinnen und Akteure aus verschiedenen Bereichen ihr Wissen einbringen, um eine Serienherstellung zu ermöglichen. Die Arbeitsteilung zwischen Entwurf und Produktion differenzierte sich im 19. Jahrhundert durch die Industrialisierung weiter aus und machte sich durch eine räumliche Trennung bemerkbar. Während der Entwurf manuell am Reißbrett im Atelier entstand, geschah die Umsetzung maschinell in der Fabrikhalle. Aus industrieller Perspektive wurde die technische Reproduzierbarkeit, also die Herstellung von Serienprodukten, zum Maßstab des Entwerfens. Oftmals gilt aber nicht dem Einzelentwurf, sondern dem Gesamtprojekt oder der Kollektion die volle Aufmerksamkeit der Designerin und des Marketingleiters. Mode zu machen bedeutet mit anderen Worten, Projekte in Serien umzusetzen.¹¹¹ Jede neue Kollektion soll sich zwar von der vorherigen ästhetisch abgrenzen, die einzelnen Arbeitsschritte hingegen wiederholen sich und folgen einer seriellen Logik. So entsteht ein Spannungsfeld zwischen Kreativität und ökonomischem Zwang, dem im weiteren Verlauf dieser Arbeit nachgegangen werden soll.

Die Massenproduktion von immer gleichen Alltagsgegenständen aus billigen und schlecht verarbeiteten Materialien auf der einen Seite führte zu einer Höherbewertung von künstlerischem Entwerfen von Einzelstücken und hochpreisigen Kleinserien auf der anderen Seite. Die Designgeschichte hat vielfach Kanonbildung betrieben, indem sie die Entwurfsprozesse von erfolgreichen Designerinnen und Designern und deren Resultate als Klassiker in den Mittelpunkt rückte. Als Folge stiegen diese Objekte vom Massenprodukt zum Kulturgut auf und gelangten nicht selten in die Sammlungen von Kunstgewerbe- und Designmuseen, womit eine „ästhetisierende Auratisierung“¹¹² einherging. Eine Erforschung der Geschichte der Massenartikel und ihres (kollektiven) Entstehungsprozesses hingegen steht bis

111 Weiterführend zur Projektforschung aus historischer Perspektive siehe Markus Krajewski, *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2006); zum Projektbegriff im Bereich der Modeindustrie aus soziologischer Sicht siehe Judith Nyfeler, *Die Fabrikation von Kreativität. Organisation und Kommunikation in der Mode* (Bielefeld: transcript, 2019), insbesondere 126–129.

112 Wolfgang Ruppert, „Zur Geschichte der industriellen Massenkultur. Überlegungen zur Begründung eines Forschungsansatzes“, in *Chiffren des Alltags. Erkundungen zur Geschichte der industriellen Massenkultur*, hg. von Wolfgang Ruppert (Marburg: Jonas-Verlag, 1993), 10; ein Paradebeispiel ist die Phonotruhe „SK 4“ des Geräteherstellers *Braun*, siehe Gert Selle, *Design im Alltag. Vom Thonetstuhl zum Mikrochip* (Frankfurt a. M. u. a.: Campus, 2007), 139–50.

heute aus.¹¹³ Wichtige Impulse kamen zwar von Seiten der Konsumforschung und der *Cultural Studies*, doch der Designhistoriker Victor Margolin kritisiert, dass dabei der Schwerpunkt auf dem symbolischen Akt des Konsumierens liege und weniger auf der Frage, wie die Gegenstände designt sind und konkret in Alltagspraktiken eingebunden werden.¹¹⁴ Die Untersuchung des alltäglichen Umgangs mit Dingen der materiellen Kultur als Zugang zur gesamten Kultur ist ein Gegenstandsfeld der Kulturanthropologie.¹¹⁵ Dinge, Objekte und Artefakte werden hierbei Texten und Bildern als gleichwertige Quellen zur Seite gestellt. Im Mittelpunkt dieser Art von Untersuchungen steht dennoch nicht das isolierte Objekt, sondern die Beziehung zwischen Menschen und Dingen, die Einbindung in Handlungsgefüge und Kontexte, durch die die Dinge erst ihre zahlreichen Bedeutungen erlangen.¹¹⁶ In diesem Sinne sollen die Artefakte des Entwurfsprozesses – Musterbücher, Skizzen, Produktionspläne, Stoffmuster, Referenzmodelle – in einen Sinnzusammenhang gebracht werden. Erst im Gefüge nämlich lässt sich ihre Funktion innerhalb der Fabrik nachvollziehen.

Doch auch wenn seit einigen Jahren von einem *material turn* in den Geistes- und Sozialwissenschaften die Rede ist,¹¹⁷ was die Untersuchung der Aneignung von bestimmten Produktgruppen, insbesondere Kleidung, technischen Geräten und Medien, zur Folge hatte,¹¹⁸ bleiben die Produktionsseite und industrielle Perspektive deutlich unterrepräsentiert. Einen Forschungsansatz liefert Wolfgang Ruppert, der schon Anfang der 1990er Jahre für die interdisziplinäre Untersuchung der industriellen Massenkultur plädierte. Unter diesem von ihm selbst als unscharf bezeichneten Begriff subsumiert Ruppert die Realgeschichte der Industrialisierung, die Serienanfertigung und die Aneignung industrieller Objekte sowie ihre Rolle in Modernisierungsprozessen, deren wesentliche Unterscheidungsmerkmale gegenüber der Handarbeit die Arbeitsteilung und Maschinenarbeit seien.¹¹⁹ Nicht nur

113 Siehe John A. Walker, *Designgeschichte. Perspektiven einer wissenschaftlichen Disziplin* (München: scaneg, 1992), 79; Victor Margolin, „Design History or Design Studies: Subject Matter and Methods“, *Design Issues* 11, Nr. 1 (1995): 8.

114 Siehe Margolin, „Design History or Design Studies“, 14.

115 Siehe Christine Bischoff, Walter Leimgruber und Karoline Oehme-Jüngling, „Einführung“, in *Methoden der Kulturanthropologie*, hg. von Christine Bischoff, Karoline Oehme-Jüngling und Walter Leimgruber (Bern: Haupt, 2014), 9–12.

116 Siehe Gudrun König, „Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft“, in *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft*, hg. von Kaspar Maase, Bernd Jürgen Warneken und Hermann Bausinger (Köln: Böhlau, 2003), 114.

117 Siehe Hans Peter Hahn, Manfred K. H. Eggert und Stefanie Samida, „Einleitung: Materielle Kultur in den Geistes- und Sozialwissenschaften“, in *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, hg. von Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert und Hans Peter Hahn (Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2014), 1.

118 Siehe exemplarisch: Elke Gaugele, Hg., *Jugend, Mode, Geschlecht. Die Inszenierung des Körpers in der Konsumkultur* (Frankfurt a. M.: Campus, 2003); Paul Du Gay, *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman* (London: Sage, 1997); Monique Miggelbrink, *Fernsehen und Wohnkultur. Zur Vermöbelung von Fernsehgeräten in der BRD der 1950er- und 1960er-Jahre*, Edition Medienwissenschaft (Bielefeld: transcript, 2018).

119 Siehe Ruppert, „Zur Geschichte der industriellen Massenkultur. Überlegungen zur Begründung eines Forschungsansatzes“, 15.

wurden Alltagsgegenstände durch die Industrialisierung massenhaft hergestellt, auch wurden sie von einer anonymen Masse von Menschen gekauft.

Die wissenschaftliche Untersuchung industrieller Massenkultur in dieser Doppelbedeutung wurde Ruppert zufolge lange Zeit ignoriert. Er nennt dafür mehrere Gründe: erstens weckte der Begriff der Masse Angst vor Uniformität und Gleichmachung und lief dem individuellen ästhetischen Ausdruck zuwider. Zweitens galt der Kulturbegriff im bürgerlich bestimmten Wissenschaftsdiskurs in erster Linie der Hochkultur und war verknüpft mit geistig-idealistischen Vorstellungen. Er bildete einen Gegensatz zur technisch geprägten Zivilisation, wie Norbert Elias herausstellte. Drittens prägte die Frankfurter Schule mit dem Konzept der Kulturindustrie vor allem Felder der industriellen Vermarktung von Musik und Literatur, nicht jedoch von Alltagsgegenständen.¹²⁰ Ergänzend hierzu sei noch ein vierter Grund zu nennen, den Roger Häußling im Zusammenhang mit dem wachsenden wissenschaftlichen Interesse an Entwurfsprozessen in den letzten Jahren anführt. Auch Häußling knüpft das Entwerfen in erster Linie an Materialität und leitet daraus die These ab, dass die Beschäftigung mit dem historischen Materialismus erst nach Ende des Kalten Krieges erneut möglich wurde, weil westeuropäisch geprägte Denkschulen nun erst ihre bis dato anti-materialistische Haltung aufgeben konnten.¹²¹

Ruppert vertritt die Position, dass sich Aussagen über Kultur auch über industriell hergestellte Dinge und durch die Analyse der unterschiedlichen Aneignungsweisen und kollektiven Bedeutungszuweisungen durch soziale Gruppen treffen lassen.¹²² Er fasst zusammen: „[D]as Erkenntnisinteresse [muss] der kulturgeschichtlichen Konfiguration gelten, als deren Teil die ästhetischen Wahrnehmungs- und Beziehungsmuster wirksam sind, die den Umgang mit ihnen strukturieren.“¹²³ Für die vorliegende Arbeit interessiert bei diesem Ansatz die Frage, wie sich industrielle Arbeitsabläufe auf den Entwurfsprozess ausüben, und welche kulturellen Wertzumessungen diese etwa im Vergleich zum künstlerischen Entwerfen erhalten. Wird auch hier die Dichotomie von Individualität und Standardisierung, von Form und Norm¹²⁴ reproduziert? Welche Normsetzungen hingegen verfolgt das Marketing, welchen Spielraum hat das Design, und (wie) ändern sich die Kräfteverhältnisse mit der Zeit?

120 Siehe Ruppert, 17f.

121 Vgl. Roger Häußling, „Zur Rolle von Entwürfen, Zeichnungen und Modellen im Konstruktionsprozess von Ingenieuren. Eine theoretische Skizze“, in *Manifestationen im Entwurf. Design – Architektur – Ingenieurwesen*, hg. von Thomas H. Schmitz u. a. (Bielefeld: transcript, 2016), 29f.

122 Siehe Ruppert, „Zur Geschichte der industriellen Massenkultur. Überlegungen zur Begründung eines Forschungsansatzes“, 17–19.

123 Ruppert, 10.

124 Siehe auch Wilhelm Braun-Feldweg, „Normen und Formen industrieller Produktion (1954)“, in *Gestaltung denken. Grundlagentexte zu Design und Architektur*, hg. von Klaus Thomas Edelmann und Gerrit Terstiege (Basel: Birkhäuser, 2010), 47–50.

Entwerfen als Methode der Wissensproduktion

Seit einigen Jahren ist das epistemologische und methodologische Interesse an Entwurfsprozessen auch über die Designforschung und Designausbildung hinaus in Bereichen der Wissenschaftsgeschichte, Literaturwissenschaft, Medientheorie, Architekturtheorie und Kunstgeschichte gewachsen.¹²⁵ Der industrielle Entwurfsprozess und seine spezifischen Bedingungen wurden darin jedoch wenig beachtet. Im Zentrum steht vielmehr der Vorgang der Wissensproduktion, der als Entwurfsprozess aufgefasst wird. Gefragt wird danach, wie Wissen zustande kommt, so etwa in der Reihe „Wissen im Entwurf“, herausgegeben von Christoph Hoffmann und Barbara Wittmann. Darin wird davon ausgegangen, dass Wissensproduktion einem Entwurfsprozess gleicht, bei dem Techniken und Regeln, Praktiken, Medien, Materialität sowie visuelle Strategien, Kreativität und Erfindungsgeist zusammenkommen.¹²⁶ In den einzelnen Fallstudien lässt sich ein Schwerpunkt auf manuellen Entwurfsverfahren wie Zeichnen und Schreiben konstatieren. Demnach nehmen sie eine tragende Rolle beim Entstehen von Wissen ein, indem erst der Aufzeichnungsakt, die Materialisierung mit Stift auf Papier, Wissen hervorbringt und nicht lediglich externalisiert. Die vier Bände schließen an Arbeiten Hans-Jörg Rheinbergers an, der anhand von Labordispositiven untersucht hat, wie wissenschaftliches Wissen generiert wird. Er kam unter anderem zu dem Ergebnis, dass vor allem die Methode des Experiments neue Erkenntnisse zu Tage fördert, die im Vorfeld noch gar nicht bedacht wurden. Typische Merkmale innerhalb eines Experiments sind ihm zufolge Rekursion und Transformation.¹²⁷

Die Verbindung der drei Größen Wissensproduktion beziehungsweise Innovation, Rekursion und Transformation ist für diese Arbeit anschlussfähig. Ganz basal basiert die Stricktechnik auf Rekursionen. Bezieht man diese drei Faktoren auf das Modesystem, in dem sich das industrielle textile Entwerfen verortet, werden gewisse Parallelen noch deutlicher. Nicht nur die Mode und ihre Zyklen lassen sich durch Neuheitszwang und Wandlung bei gleichzeitiger Wiederholung charakterisieren, bereits das vorgelagerte Entwerfen folgt diesen Strukturen, wie ich an den seriellen Entwürfen von *Hanro* zeigen möchte. Aber entsteht aus Entwürfen immer Mode?

Auf jeden Fall werden in der Textil- und Bekleidungsindustrie Modelle gezeichnet. Diese sind zumeist gegendert, das heißt, Kleidung für weibliche Menschen wird an weiblich aussehenden Figurinen skizziert und in Kleidergröße 34 oder 36 konzipiert. Abgesehen von der fehlenden Diversität im Entwerfen von zukünftigen

125 Siehe zum Beispiel Claudia Mareis, Gesche Joost und Kora Kimpel, Hg., *Entwerfen – Wissen – Produzieren. Designforschung im Anwendungskontext*, Kultur- und Medientheorie (Bielefeld: transcript, 2010) und darin insbesondere der Beitrag von Wolfgang Schäffner, „The Design Turn. Eine wissenschaftliche Revolution im Geiste der Gestaltung“, 33–45.

126 Siehe Christoph Hoffmann und Barbara Wittmann, Hg., *Wissen im Entwurf*, 4 Bde. (Zürich: Diaphanes, 2008).

127 Vgl. Karin Krauthausen, „Vom Nutzen des Notierens. Verfahren des Entwurfs“, in *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*, hg. von Karin Krauthausen und Omar W. Nasim, Bd. 3, Wissen im Entwurf (Zürich: Diaphanes, 2010), 10f.

Trägerinnen und Trägern ist auch die Flächigkeit von Entwurfszeichnungen problematisch. Ein Kleidungsstück beispielsweise wird zunächst auf Papier skizziert, am Ende soll es aber einen dreidimensionalen Körper kleiden. Der Übersetzungsakt von der zweidimensionalen Skizze, die meist nur eine Ansicht zeigt, kann sich demnach widerständig gestalten. Erst die Umsetzung an einem Prototypen, der probegetragen wird, zeigt, ob der Schnitt richtig am Körper sitzt, oder wo Nähte versetzt werden müssen. Der zweidimensionale Entwurf ist folglich unzureichend in Hinblick auf das spätere Kleidungsstück, er ist immer nur vorläufig beziehungsweise rückwärtsgewandt. Die Metapher der zirkulären Nahtlosigkeit wieder aufgreifend, zeichnet sich das industrielle Entwerfen dadurch aus, dass es sowohl auf bereits existierenden Entwürfen aufbaut als auch – nach der Logik des ständigen Wandels der Mode – noch nicht Vorhandenes schaffen muss, wie im Verlauf der Arbeit gezeigt wird.

Ein weiterer Schwerpunkt innerhalb der Entwurfsforschung ist die Verbindung des Entwerfens mit dem medien- und kulturtheoretischen Konzept der Kulturtechniken.¹²⁸ Verkürzt gesagt, sind Kulturtechniken „Praktiken, die an der Gestaltung von Kulturen maßgeblich beteiligt sind und durch Medien und Erziehung vermittelt werden.“¹²⁹ Tätigkeiten wie Malen und Modellieren werden ebenso wie Schreiben, Lesen, Rechnen und Musizieren als Kulturtechniken begriffen. Die in den Medien- und Kulturwissenschaften verankerte Kulturtechnikforschung argumentiert ebenfalls gegen die Vorstellung, dass sich im Entwerfen lediglich ein Gedanke konkretisiert. Stattdessen beschreibt sie Kulturtechniken wie das Entwerfen als Praxis und rekursive Operationskette, bei der in einer Trias Menschen, Dinge und Symbole Kultur produzieren.¹³⁰ Die Rekursivität ist eine Eigenschaft, die insbesondere auf Serienproduktion, aber auch auf Mode zutrifft, jedoch weder in der Entwurfstheorie noch der Modetheorie bisher hinreichend konzeptualisiert wurde.¹³¹ Stattdessen werden in einer Zeit, die gewöhnlich als digitales, (scheinbar) entmaterialisiertes Zeitalter proklamiert wird, dem Umgang mit dem Computer Verfahren gegenübergestellt, die durch Hand, Stift und Papier zustande kommen. Diesen Ansatz vertritt etwa der Sammelband „Kulturtechnik Entwerfen“, dessen Schwerpunkt auf Entwurfspraktiken, Techniken und Medien in der

128 Zum Begriff der Kulturtechnik siehe einführend Harun Maye, „Was ist eine Kulturtechnik?“, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1, Nr. 1 (2010): 121–35 sowie grundlegend Sybille Krämer und Horst Bredekamp, Hg., *Bild, Schrift, Zahl* (München: Fink, 2003).

129 Harun Maye, „Kulturtechnik“, in *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*, hg. von Christina Bartz u. a. (München: W. Fink, 2012), 142.

130 Vgl. Erhard Schüttelz, „Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken“, *Archiv für Medien-geschichte* 6 (2006): 87–110; Lorenz Engell und Bernhard Siegert, „Editorial“, hg. von Lorenz Engell und Bernhard Siegert, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Schwerpunkt Entwerfen*, Nr. 1 (2012): 5–9; Harun Maye, „Medien und Kulturtechniken“, in *Handbuch Medienwissenschaft*, hg. von Jens Schröter (Stuttgart: Metzler, 2014), 174–78.

131 Vgl. Bernhard Siegert, „Weiße Flecken und finstre Herzen. Von der symbolischen Weltordnung zur Weltentwurforschung“, in *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*, hg. von Daniel Gethmann und Susanne Hauser, Kultur- und Medientheorie (Bielefeld: transcript, 2009), 19–48; Ingrid Loschek, *Wann ist Mode? Strukturen, Strategien und Innovationen* (Berlin: Reimer, 2007).

Architektur und dem Design liegt.¹³² Die darin versammelten Beiträge interessieren sich für die Materialitäten und medialen Präsentationsformen, die den – zumeist singulären – Entwurfsprozess mitformen.

Neben dem wissenschaftlichen Interesse an Entwurfsprozessen finden einzelne Spuren davon auch immer wieder ihren Weg in Museumsausstellungen. Entwurfs-skizzen, Musterbücher und Konstruktionszeichnungen sind beliebte Ausstellungs-objekte in design- und modegeschichtlichen Ausstellungen. Häufig kommt ihnen aber nur eine ästhetisierende und illustrative Funktion zu. Auf das, worauf sie eigentlich verweisen, nämlich Entscheidungen, die mit dem Entwurfsprozess einhergingen, wird zumeist überhaupt nicht eingegangen, ebenso wenig auf die zugrunde liegenden Methoden des Entwerfens.

Generell ist auffällig, dass in einem Großteil der Publikationen eine thematische Konzentration auf physischen, *hands-on*-Entwurfsverfahren in Architektur, Kunst und Wissenschaft vorliegt.¹³³ Entwürfe konventioneller Industrieprodukte tauchen nur marginal auf. Eins der wenigen Beispiel hierfür ist die Arbeit von Annika Frye, die historische und zeitgenössische Entwurfsprozesse untersucht hat. Sie weist nach, dass diese nicht allein planvoll vonstatten gehen, sondern dass materialgeleitete Improvisation ein wesentlicher Bestandteil der Formgebungsmethoden ist.¹³⁴

Bei den oben genannten Forschungsarbeiten aus Wissenschaftsgeschichte, Medientheorie und Designforschung ist deutlich geworden, dass es in diesen Bereichen (noch) keine Fallstudien über textiles Entwerfen gibt. Ein Grund hierfür mag die schlechte Quellenlage sein. Anders als bei Schriftstellerinnen und Schriftstellern oder Personen aus Industriedesign und Architektur gibt es von Textilkünstlerinnen oder Modedesignern nur wenig direkte Äußerungen, Selbstbeschreibungen oder gar Manifeste, auf die zurückgegriffen werden könnte.¹³⁵ Allerdings gibt es sehr wohl kunsthistorische Arbeiten, die den textilen Schaffensprozess aus

132 Siehe Daniel Gethmann und Susanne Hauser, Hg., *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*, Kultur- und Medientheorie (Bielefeld: transcript, 2009).

133 Vgl. exemplarisch Sabine Ammon und Eva Maria Froschauer, Hg., *Wissenschaft entwerfen. Vom forschenden Entwerfen zur Entwurfsforschung der Architektur* (Paderborn: Fink, 2013); Thomas H. Schmitz u. a., Hg., *Manifestationen im Entwurf. Design – Architektur – Ingenieurwesen* (Bielefeld: transcript, 2016); Gundel Mattenklott und Friedrich Weltzien, Hg., *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses* (Berlin: Reimer, 2003); Klaus-Jürgen Winkler, *Baulehre und Entwerfen am Bauhaus 1919–1933* (Weimar: Univ.-Verl., 2003); Albena Yaneva, „Scaling Up and Down: Extraction Trials in Architectural Design“, *Social Studies of Science* 35, Nr. 6 (2005): 867–94.

134 Siehe Annika Frye, *Design und Improvisation. Produkte, Prozesse und Methoden* (Bielefeld: transcript, 2017), 228. Frye stellt unter anderem den Entwurfsprozess des Braun-Rasierapparates den Entwurfsmethoden des Nachwuchsdesigners Sebastian Herkner gegenüber.

135 Ein seltenes Beispiel sind die Texte der Textildesignerin und Bauhausschülerin Anni Albers: *On Weaving*, hg. von Nicholas Fox Weber, Manuel Cirauqui und T'ai Lin Smith, neue, erw. Aufl. (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2017); Anni Albers, *On Designing* (New Haven [Conn.]: Pel-lango Press, 1959). Dokumentationen über Stardesigner wie Karl Lagerfeld oder Raf Simons hingegen geben weniger detaillierte Einblicke in ihren Schaffensprozess und verstärken stattdessen noch das Bild eines kreativen Genies, siehe etwa die vom Fernsehsender arte France produzierte fünfteilige Dokumentation über Karl Lagerfeld: Loic Prigent, *Signé Chanel*, Doku-Soap (arte France, 2005); ein weiteres Beispiel ist der Film von Frédéric Tcheng, *Dior et moi*, Dokumentation, 2014. Der Film begleitete den belgischen Haute Couture-Designer Raf Simons bei seiner ersten Kollektion für Dior.

unterschiedlichen Perspektiven beleuchten. Dabei ist zwischen historischen Arbeiten und Debatten einerseits und zeitgenössischen Studien andererseits zu unterscheiden. Jedoch gilt auch hier, dass abgesehen von Lehrbüchern kaum auf systematische Arbeiten über Methoden des textilen Entwerfens zurückgegriffen werden kann, die über Einzelfälle hinausgehen. Aus diesem Grund wird im Folgenden nur schlaglichtartig auf einige Arbeiten verwiesen, die im Zusammenhang mit dem industriellen Entwerfen relevant erscheinen.

Zur erstgenannten Gruppe gehörten etwa Diskussionen im 19. Jahrhundert, als im Zuge der zunehmenden industriellen Fertigungsweisen das Kunsthandwerk und dessen Formgebungsprozesse obsolet wurden und sich somit auch das textile Gestalten änderte. Diese Debatte lässt sich auf die Frage reduzieren: in welchem Stil, mit welchen Mustern sollen Stoffe gewebt, gestrickt, bedruckt werden?¹³⁶ Im Vordergrund standen ästhetische Fragen, die sich auf die Ausbildung der Musterzeichner¹³⁷ auswirkten. So schreibt der Kunst- und Designhistoriker Hans Wichmann, dass in der ersten englischen staatlichen *School of Design* (gegründet 1837) drei Entwurfsverfahren gelehrt wurden: botanisches Zeichnen mit anschließender stilisierender Überarbeitung, Herausarbeitung mathematisch-geometrischer, rapportbedingter Schemata sowie Ornamentik anderer Kulturen, Völker und Epochen.¹³⁸ Textiles Entwerfen folgte demnach zu jener Zeit klaren Regeln und Formen. Wichmann begründet dies mit der zunehmenden internationalen Konkurrenz zwischen französischen, englischen, österreichischen und deutschen Produzenten und dem damit verbundenen Innovationsdruck neuer Muster.¹³⁹ Die ideologisch aufgeladene Diskussionen über eine angemessene Formsprache für Alltagsobjekte und den richtigen Einsatz von Dekor führte zum Aufbau zahlreicher Kunstgewerbeschulen und -museen sowie von Mustersammlungen und 1907 zur Gründung des Deutschen Werkbundes, auf die sechs Jahre später die des Schweizerischen Werkbundes folgte. Diese Vereinigungen verfolgten unter anderem das Ziel, die Kluft zwischen künstlerischem Handwerk und industrieller Fertigung zu überwinden.¹⁴⁰

Aktuelle Arbeiten, die sich mit Entwurfsprozessen im Textildesign befassen, tun dies vermehrt im Zusammenhang mit Genderfragen in der Designausbildung. Beispiele hierfür sind die Monografie von T'ai Smith oder auch Anja Baumhoffs Dissertation, die beide von Geschlechterideologien am Beispiel des Bauhauses mit

136 Siehe Hans Wichmann, *Von Morris bis Memphis. Textilien der Neuen Sammlung Ende 19. bis Ende 20. Jahrhundert*, Sammlungskatalog der Neuen Sammlung (Basel u. a.: Birkhäuser, 1990), 16.

137 Zum Berufsbild des Musterzeichners siehe Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Musterzeichner-Kunst und ihre Geschichte* (Darmstadt: Koch, 1890).

138 Siehe Wichmann, *Von Morris bis Memphis*, 16f.

139 Siehe Wichmann, 11.

140 Siehe Gerda Breuer, „Deutscher Werkbund“, in *Wörterbuch Design. Begriffliche Perspektiven des Design*, hg. von Michael Erlhoff und Tim Marshall (Basel: Birkhäuser, 2008), 115–16; Thomas Gnägi, Bernd Nicolai und Jasmin Wohlwend Piai, Hg., *Gestaltung, Werk, Gesellschaft. 100 Jahre Schweizerischer Werkbund SWB* (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2013); Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert* (München: Prestel, 1974).

Fokus auf die Weberei-Werkstatt handeln.¹⁴¹ Im Zentrum dieser Texte stehen die Bauhaus-Künstlerinnen Gunta Stözl, Otti Berger und Anni Albers. Was fehlt, sind Untersuchungen über weniger bekannte Persönlichkeiten und ihr alltägliches Schaffen. In diese Richtung geht die Arbeit von Claudia Wisniewski, die in ihrer Dissertation die Kleiderstoff-Produktion der *Vereinigten Seidenwebereien AG* in Krefeld erforscht hat, oder auch die Dissertation von Denise Ruisinger über Designprozesse in der Zürcher Seidenindustrie.¹⁴²

Textiles Entwerfen beschränkt sich nicht nur auf das Zeichnen von Mustern, sondern geht einher mit textilen Techniken (Stricken, Weben, Wirken, Knüpfen), textilen Flächen, Strukturen, Maschinen, dem Wissen über Material, Form und Volumen. Eine Frage muss daher lauten, wie sich Textilentwürfe verändern, wenn neue Techniken oder Maschinen entwickelt werden. Wie beeinflussen sie den Entwurfsprozess? Doch gerade bei der Produktion von Kleidung spielt ein weiterer Faktor eine Rolle: die Mode.

Kulturtheoretische Konzeption von Mode und Kleidung

Moden entstehen, werden verfolgt, wechseln, wiederholen sich oder werden zitiert. Moden gibt es in sämtlichen Lebensbereichen, für diese Arbeit relevant ist jedoch allein ein Modebegriff, der sich auf Kleidung und den Körper bezieht. Die Mode- und Bekleidungsforschung jüngerer Zeit ist eine hybride Wissenschaft, die Themen und Methoden der materiellen Kultur, Cultural und Gender Studies, Kunstgeschichte, Ästhetik, Soziologie, Designgeschichte sowie Medien- und Wirtschaftswissenschaft vereint.¹⁴³ Entsprechend unterschiedlich fallen auch die an den Gegenstand gestellten Fragen und Zuschreibungen aus. So begreift man Mode als Indikator gesellschaftlichen Wandels, als Phänomen von Zeitlichkeit und Geschmack, als System, Kommunikationsmittel, soziale, kulturelle, ästhetische und emotionale Praxis, als gesellschaftliches Distinktionsmittel, Symbol und Mittel gleichermaßen der Zugehörigkeit wie der Abgrenzung, als zyklisch verlaufend, im steten Wechsel und sich doch wiederholend oder selbst zitierend. Wird Mode als etwas Immaterielles aufgefasst, so braucht sie Medien, um überhaupt zu Mode zu werden, worunter neben klassischen Medien wie Zeitschriften oder generell Text, Fotografie und Zeichnung auch Modeblogs, Social-Media-Plattformen, Modeikonen, performative Medien wie die *Fashion Show* und nicht zuletzt der Körper

141 Siehe T'ai Smith, *Bauhaus Weaving Theory. From Feminine Craft to Mode of Design* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014); Anja Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919–1932* (Frankfurt a. M.: Lang, 2001).

142 Siehe Claudia Wisniewski, *Kunstvolle Umhüllungen. Die bedruckten Kleiderstoffe der Krefelder Verseidag 1920–1980* (Marburg: Tectum Verlag, 2016); Denise Ruisinger, *Textur der Gestaltung. Die Zürcher Seidenstoffindustrie, 1880–1914* (Zürich: Chronos, 2022).

143 Siehe hierzu einleitend die Einleitung von Gudrun König, Gabriele Mentges und Michael R. Müller, „Die Mode und die Wissenschaften“, in *Die Wissenschaften der Mode*, hg. von Gudrun König, Gabriele Mentges, und Michael R. Müller (Bielefeld: transcript, 2015), 7–26.

zählen.¹⁴⁴ Im Gegensatz zu Kleidung braucht Mode vor allem ein Publikum, das sie als solche wahrnimmt. Mode entsteht erst durch Zuschreibungen, wobei dem Attribut des Neuen eine zentrale Rolle zukommt. Mode muss nicht massentauglich sein: Gertrud Lehnert zufolge gibt es auch so etwas wie die Hochkultur der Mode, die sie in die Nähe der Kunst rückt.¹⁴⁵

Diese Zuschreibungen und Hervorbringungsweisen von Mode sollen nicht in Abrede gestellt werden, vielmehr geht es der Arbeit um eine genauere Untersuchung bestimmter Aspekte der Medialität von Mode. Unter Medialität der Mode verstehe ich zunächst allgemein das Zusammenspiel so unterschiedlicher Faktoren wie Materialität und das Textile der Mode, soziale Praktiken, Peergroups, Massenmedien, Modewirtschaft, kulturelle Trends, Diskurse aus anderen Lebensbereichen, aber eben auch Entwurf und Produktion. Mode und Kleidung werden in der weiter oben referenzierten Literatur meist vom Performativen her konzeptualisiert, von Laufsteg und Blog, von Massenmedien sowie visueller und symbolischer Kommunikation, anders ausgedrückt, wenn sie schon entworfen sind und konsumiert bzw. getragen werden. Lässt sich Mode auch vom vorgelagerten Prozess des Entwerfens her denken? Mode mit Medialität zu verknüpfen – bedeutet dies im Umkehrschluss, dass Mode ohne Medialität eine Leerstelle bleibt, dass es sich dann nicht um Mode, sondern „nur“ um Kleidung handelt?

Kleidung wiederum ist nicht lediglich ein Stück Stoff, das den Körper schützt und schmückt, sondern hat die Funktion, den menschlichen Körper „in Prozesse der Disziplinierung, Erziehung, Ästhetik, Kommunikation, Medialität und Verbildlichung [einzubinden]“¹⁴⁶, wie die Kulturanthropologin Gabriele Mentges schreibt. Mit anderen Worten: Kleidung ist ein entscheidender Faktor bei der Konstitution des Selbst beziehungsweise des Subjekts. Dies schließt an die Auffassung der Soziologin Jennifer Craik an, die zu Beginn der 1990er Jahre in Anlehnung an Marcel Mauss Kleidung als eine Körpertechnik bezeichnete.¹⁴⁷ Körpertechniken sind für Mauss kulturell und sozial erlernte Techniken, mit Hilfe derer man sich des eigenen Körpers bedient.¹⁴⁸ Die Techniken werden nachgeahmt, wiederholt und weitertransportiert. Craik begreift Kleidung als eine Technik, um die eigene Identität auszudrücken. Ihr zufolge gibt es keine natürlichen Körper. Erst durch Kleidung konstituiert sich ein sozialer, ein kultureller Körper. Gesellschaftliche Werte werden über Kleidung an den Körper herangetragen und modellieren ihn, dies zeigt etwa das Beispiel des Stützgürtels als fester Teil weiblicher Unterwäsche in den

144 Siehe hierzu ausführlicher die Einführung von Gertrud Lehnert, Alicia Kühl und Katja Weise, Hg., *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten* (Bielefeld: transcript, 2014), 11–23.

145 Siehe Gertrud Lehnert, „Das vergängliche Kleid“, *Kunstforum International* 197 (2009): 274.

146 Gabriele Mentges, „Kleidung als Technik und Strategie am Körper. Eine Kulturanthropologie von Körper, Geschlecht und Kleidern“, in *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung. Referate einer Vorlesungsreihe des Collegium Generale der Universität Bern im Herbstsemester 2007*, hg. von André Holenstein u. a., *Berner Universitätschriften* 54 (Bern: Haupt, 2010), 18.

147 Siehe Jennifer Craik, *The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion* (London: Routledge, 1993).

148 Siehe Marcel Mauss, „Die Techniken des Körpers“, in *Soziologie und Anthropologie. Band 2: Gabentausch – Todesvorstellung – Körpertechniken*, von Marcel Mauss (Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., 2010), 199.

1950er Jahren.¹⁴⁹ Die vorliegende Arbeit teilt den kulturanthropologischen Zugang, Kleidungsstücke in einen breiteren kulturellen Kontext zu rücken. Kleidung wird in ihrem Gesamtprozess von der Produktion über die Konsumtion, den Gebrauch und Verschleiß als Körper- und Kulturtechnik verstanden.¹⁵⁰ Es wird zu untersuchen sein, welches Konzept die *Hanro AG* verfolgte. Ging es ihr um die Produktion von Mode oder von Kleidung? Auf den ersten Blick scheint die Antwort einfach. Die Fabrik stellte Kleidung her mit dem Ziel, sie zu verkaufen. Sie sah sich selbst nicht als Modeunternehmen, sondern als Produzentin von Strickstoffen. In Hinblick auf die Konkurrenz musste sie sich dennoch jede Saison neu profilieren, damit die Kleidung auch als Mode wahrgenommen wurde.

Mode(-forschung), Design(-geschichte) und Textil aus der Genderperspektive

Mode und Kleidung sind verknüpft mit dem Körper, Körperbildern, Gender und Identitätskonstruktionen. Georg Simmel schreibt die Partizipation am Modekonsum jedoch noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem Frauen zu. Er argumentiert, dass Frauen im Gegensatz zu Männern jeden Modewechsel mitmachten, weil sie keine andere Möglichkeit des individuellen Ausdrucks haben. Er führt aus: „So scheint es, als wäre die Mode gleichsam das Ventil, aus dem das Bedürfnis der Frauen nach irgendeinem Maß von Auszeichnung und individueller Hervorgehobenheit ausbräche, wenn ihnen dessen Befriedigung auf anderen Gebieten mehr versagt ist.“¹⁵¹ Im Umkehrschluss müsste dies bedeuten, dass mit dem Eintritt von Frauen ins Berufsleben ihr Interesse an Mode und Kleidung sinken würde. Ebenso müssten demzufolge nicht arbeitende Männer modeorientierter sein als arbeitende Männer. Georg Simmels, aber auch Charles Baudelaires und Thorstein Veblens Arbeiten über Mode haben dazu beigetragen, dass modisches Handeln vorwiegend als weibliche

149 Wie die Kulturanthropologin Kaori O'Connor in ihrer Studie über Lycra gezeigt hat, habe der äußerlich nicht sichtbare Hüftgürtel nicht nur weibliche Kurven in ein damals geltendes Schönheitsideal gepresst, er habe die Frau auch gesellschaftlich an ihrem rechten Platz gehalten: „The social body constrains the way the physical body is perceived.“, Kaori O'Connor, „The Body and the Brand: How Lycra Shaped America“, in *Producing Fashion. Commerce, Culture, and Consumers*, hg. von Regina Lee Blaszczyk (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008), 213. Wer keine Stützwäsche trug, widersetzte sich somit nicht nur einer Mode, sondern auch gesellschaftlichen Werten, die diese symbolisierte. Kleidung, insbesondere die Unterwäsche, kann in diesem Beispiel als eine Technik gelesen werden, die den Körper physisch wie sozial modelliert.

150 Siehe Mentges, „Kleidung als Technik und Strategie am Körper. Eine Kulturanthropologie von Körper, Geschlecht und Kleidern“; Ulrike Langbein, „Allerweltszeug. Kulturanthropologische Perspektiven auf Kleidung, modellierte Menschen und die Sammlung der *Hanro AG*“, *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 112 (2016): 6–23.

151 Georg Simmel, „Die Philosophie der Mode“, in *Philosophie der Mode (1905). Die Religion (1906/1912). Kant und Goethe (1906/1916). Schopenhauer und Nietzsche (1907)*, von Georg Simmel, hg. v. Michael Behr, Volkhard Krech und Gert Schmidt, Bd. 10, Gesamtausgabe Georg Simmel (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995), 22.

Praxis angesehen wurde. Ein Indikator dafür sei die Ausdifferenzierung der weiblichen Garderobe, als ein Beleg wurde häufig der Herrenanzug angeführt, der im Gegensatz zur Damenmode – scheinbar – keinen Moden unterworfen sei. Neuere Arbeiten haben diese Position allerdings anhand zahlreicher Beispiele widerlegt.¹⁵² Modisches Handeln lässt sich nicht einem speziellen Geschlecht allein zuordnen, auch wenn die Modeindustrie mehr Auswahl an Kleidung für weibliche Kundschaft bereithält und dadurch das schiefe Bild reproduziert.

Anders als heute waren es lange Zeit vor allem Männer, die über Phänomene der Mode geschrieben, sie analysiert und beurteilt haben, man denke neben Georg Simmel an Friedrich Theodor Vischer, Thorstein Veblen, Walter Benjamin, Roland Barthes oder René König. Textil und Mode sind, was den Konsum und die Massenproduktion – nicht aber den Entwurf – anbelangt, weiblich konnotiert. Dies scheint ein Grund dafür zu sein, dass selbst in der Gegenwart immer wieder Legitimierungen nötig sind, sich trotzdem mit Textil und Mode zu beschäftigen.¹⁵³ Bedenkt man, dass textile Techniken zu den ältesten bekannten Kulturtechniken gehören, die Textilindustrie eine Schlüsselfunktion bei der Industrialisierung innehatte und globale Arbeitsteilung mithervorgebracht hat, verwundert dieser Sachverhalt umso mehr. Die weibliche Dominanz in den Bereichen Mode und Textil findet sich in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung wieder. Offenbar hat die Angst vor einer Feminisierung dazu geführt, dass diese Felder heutzutage überwiegend von Wissenschaftlerinnen bearbeitet werden, zumindest geht dies aus dem wissenschaftlichen Austausch der Autorinnen und Autoren der betreffenden Forschungsliteratur hervor. Zudem braucht es weitere Argumente für das Forschungsinteresse an Textil. Eine wiederkehrende Legitimierungsstrategie zielt beispielsweise auf die Betonung des Technischen ab, das mit der Anwendung von textilen Verfahren wie dem Weben oder Stricken einhergeht. Das Online-Magazin *Glass Bead* schreibt etwa in der Einleitung des Interviews mit der Kunst- und Textilhistorikerin T'ai Smith:

For decades, textile work barely figured in discussions and studies of modern art because textiles have historically been linked to women's work, domesticity and what could be called a "feminine sensitivity". However, contrary to the traditional image of textiles as rooted in diligent care, intimacy, and intuition, textile practices are logical and iterated operations, structural processes produced through mechanical and engineering decisions, much more than affective expressions of homely pragmatism.¹⁵⁴

152 Siehe Anne Hollander, *Sex and Suits* (New York: Knopf, 1994); Christopher Breward, *Fashion* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 161–67; Adam Geczy und Vicki Karaminas, *Fashion and Masculinities in Popular Culture* (New York, London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018).

153 Siehe Gabriele Mentges, „Die Angst der Forscher vor der Mode. Oder: das Dilemma einer Modeforschung im deutschsprachigen Raum“, in *Die Wissenschaften der Mode*, hg. von Gudrun König, Gabriele Mentges und Michael R. Müller (Bielefeld: transcript, 2015), 27–47.

154 „Textile, A Diagonal Abstraction: Glass Bead in Conversation with T'ai Smith“, *Glass Bead*, <http://www.glass-bead.org/article/textile-diagonal-abstraction/>.

Erst die Betonung, dass textile Praktiken nicht nur affektive Handlungen und typischer Zeitvertreib von Frauen sind, sondern auch logisch, operativ, technisch – Eigenschaften, die in einem binären Verständnis von Geschlechtern typischerweise Männern zugesprochen werden –, legitimiert in oben genanntem Zitat eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Textil.

Da Textilarbeiten in patriarchalischen Strukturen als Frauenarbeit und Handwerk angesehen wurden – familiäre, unbezahlte Reproduktionsarbeiten – wurden sie früher automatisch von der Designgeschichte ausgeschlossen, die sich auf Industriedesign (Produktionsarbeit) beschränkte.¹⁵⁵ Gleiches galt für die Beschäftigung mit Modedesign. Cheryl Buckley führt aus:

Another area of design associated with women to have fared badly in the hands of modernist design historians is fashion design, arguably the most extreme manifestation of modernism, in that throughout the twentieth century it has been continuously innovative and experimental. Like modernist art and design, its meaning is tied to that of its predecessors. It is therefore possible (though highly undesirable) to analyze fashion in purely formal terms, and here the problem lies. Unlike other modernist cultural forms, fashion makes no claims to represent universal truth and good taste. Indeed, the converse is true, in that fashion subverts dominant notions of good design by eagerly accepting what was previously considered ugly. It undermines universal concepts of quality and taste, and it foregrounds the relativism in notions of beauty. Furthermore, fashion as an important area of design is trivialized because of its association with women. It is seen as a marginal design activity because it caters to women's socially constructed needs and desires. For these reasons, design historians have tended to avoid the study of fashion.¹⁵⁶

Neben dieser Modetheorie der Moderne *in nuce* beschreibt Buckley sehr pointiert das Aufmerksamkeitsproblem, das eine designgeschichtliche Auseinandersetzung mit Mode lange verhindert hat. Während der Modekonsum und das soziologische Phänomen Mode also beliebte Themenfelder waren, um *über* Frauen zu schreiben, wurde mit Frauen assoziierte Kleidungsproduktion von der Designgeschichte ignoriert. Buckley argumentiert, dass es erst umcodiert werden musste vom weiblichen Schneidereihandwerk in eine männliche Tätigkeit, die mit kreativer Phantasie, aggressiven Geschäfts- und Marketingfähigkeiten zu tun hatte, Eigenschaften, die im Patriarchat dem männlichen Geschlecht zugeschrieben werden.¹⁵⁷ An diesem Punkt muss ihr jedoch widersprochen werden, denn das Schneidereihandwerk wurde viele Jahrhunderte ausschließlich von Männern ausgeübt. Ebenso war es ein Mann, Charles Frederick Worth, der als Begründer der Haute Couture in der Mitte

155 Siehe Cheryl Buckley, „Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design“, *Design Issues* 3, Nr. 2 (1986): 7.

156 Buckley, 13.

157 Siehe Buckley, 5.

des 19. Jahrhunderts gilt.¹⁵⁸ König, Mentges und Müller stellen fest: „Die vestimentäre Kultur ist charakterisiert durch eine genderbasierte Dichotomie des Modekonsums. Der Feminisierung des Modekonsums steht die männlich dominierte Modekreation gegenüber.“¹⁵⁹ Die lang gehegte Ignoranz innerhalb der Designforschung gegenüber dem Modedesign muss demnach eher mit der Produktion und dem Konsum als mit der Gestaltung zu tun haben, denn die Textil-, Bekleidungs- und Modeindustrie ist wie kaum eine andere eine Frauenindustrie, seien es die Näherinnen, die Verkäuferinnen, die Modejournalistinnen und Bloggerinnen, die PR-Beraterinnen, die Designerinnen und nicht zuletzt die Konsumentinnen. Einzige Ausnahme bilden die Fotografen, die die Mode in Szene setzen: Der männliche Blick inszeniert den weiblichen Körper.

Ein Geschlechter-Ungleichgewicht lässt sich auch am Personal der *Hanro AG* ablesen. Im Jahr 1973 wird die Zahl weiblicher Angestellte mit 800 angegeben, die Zahl männlicher mit 200.¹⁶⁰ Wieso waren die international bekannten Autoredesigner männlich, die Designerinnen bei *Hanro* lange Jahre ausschließlich weiblich? Welche Rolle spielt dabei die Ausbildung bzw. die Spezialisierung von Fachkräften? Auch in der Außenkommunikation von *Hanro* wurde das Geschlechterverhältnis nicht diskutiert oder gar als Vorteil genutzt. So hat die *Hanro AG* nie den Versuch unternommen, ihre Produkte damit zu bewerben, dass sie von Frauen für Frauen gemacht sind. Der doppelten Marginalisierung einerseits von Frauen im Design und andererseits von Textil- und Modedesign in der Designgeschichtsschreibung möchte diese Arbeit entgegenwirken.

158 Siehe zu Charles Frederick Worths Rolle in der Haute Couture: English, *A Cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries*, 7–11.

159 König, Mentges und Müller, „Die Mode und die Wissenschaften“, 10.

160 Siehe *Hanro AG*, „Hanro Firmenporträt“, 28.