

# *Archiv*

2001. Sein Blick schweifte durch die leere Halle und blieb am Boden hängen. Wenn er genau hinschaute, sah er dort die Abdrücke, die die schweren Maschinen über viele Jahre hinterlassen hatten, so wie Bilderrahmen an der Wand. Jetzt klafften dort nur noch Löcher. Eindringendes Wasser hatte an den Deckenfenstern hässliche Ränder hinterlassen. Alles war im Verfall begriffen. Eine tiefe Trauer befiel ihn. Er fühlte sich matt und träge. Seine Farbe war durch die anstrengende Arbeit immer etwas blass gewesen, doch jetzt war sein Körper richtiggehend erdfahl. Eigentlich hatte er gedacht, dass er nach über 40 Jahren aufreibenden Arbeitslebens endlich den wohlverdienten Ruhestand genießen würde. Wo genau, darüber hatte er sich zwar keine Gedanken gemacht, aber dass es an einem ruhigen und vor allem sonnigen Ort sein würde, davon war er wie selbstverständlich ausgegangen. Er sah auf ein anstrengendes Berufsleben zurück, sein Leben lang hatte er im Stricksaal gearbeitet, wo er häufig rumgeschubst worden war und man ihm viel Ballast aufgeladen hatte. Genau hier, wo er jetzt stand. Seine Gelenke hatten darunter gelitten. Einmal hatte die Firma ihn sogar gezwungen, eine Auszeit zu nehmen. Für eine angemessene Unterbringung wollte aber niemand die Kosten tragen. Stattdessen wurde er an den Ort gebracht, wo er herkam, und innerhalb weniger Tage mit Minimalaufwand wieder zusammengeflickt. Die negativen Auswirkungen davon spürte er jetzt noch. Bei der Fortbewegung zog er ein Bein nach und an Regentagen scherte auch noch sein Fuß aus, wodurch sein ganzer Körper ins Schwanken geriet. Trotzdem hatte er seinen Job im Stricksaal geliebt, weil er mit vielen Menschen in Kontakt gekommen war, es immer trubelig gewesen war und dennoch genug Zeit geblieben war für ein Schwätzchen mit den Kollegen. Als dann die Produktion vor zehn Jahren umgesiedelt wurde, wurden die Strickmaschinen demontiert, die guten nach Götzis geschickt, die veralteten nach Asien, wohin sich das Zentrum der Textilfabriken verlagert hatte. Für ihn und seine Kollegen hatte man keine Verwendung mehr, sie waren überflüssig geworden. Man stapelte sie kurzerhand ineinander und gab ihnen einen lieblosen Schubs, dass sie in eine dunkle Ecke rollten. Dort vegetierten sie jetzt schon mehrere Jahre vor sich hin, anders konnte man es nicht sagen.

2011. Das Licht in der Halle ging an, er und seine Kollegen wurden auseinandergezogen, herausgerollt, hin- und hergeschoben. Er landete plötzlich wieder an seiner alten Wirkungsstätte und erkannte den Saal kaum wieder. Bauarbeiten hatten begonnen, die Decken wurden saniert, es sollten Wände eingezogen werden. Viel Zeit für seine Schwermut blieb ihm nicht. Man befüllte ihn mit harten Gegenständen – für ihn eine ganz neue Erfahrung, früher hatte er wollig-weiche Strickware befördert. Es waren jetzt aber andere Menschen, die seinen Korpus nutzten. Manchmal erlaubte er sich sogar einen Scherz mit ihnen und ließ seine kaputte Rolle mit Absicht in die entgegengesetzte Richtung gleiten, sodass die Person, die ihn schob, und er unerwartet nach links abdrifteten. Das machte besonders Spaß, wenn der Boden sich leicht neigte, wie das in der alten Maschinenhalle an einigen Stellen der Fall war.

Er hatte diesen Trick von einem drahtigen Verwandten aus der Lebensmittelbranche abgeschaut. Es funktionierte jedes Mal. Abgesehen von seinen kleinen Sabotageversuchen war seine zweite Karriere als Rollcontainer in der *Hanro*-Fabrik unfreiwillig noch einmal richtig in Fahrt gekommen. Er sah neue Räume und bekam bei seinen Transportaufträgen mit, dass das ganze Fabrikgelände umgenutzt werden sollte. Es gab noch ein altes Archiv, das ebenfalls betroffen war. Es wurde ausgeräumt und zwischengelagert und dann wieder an einem anderen Ort eingeräumt. Für diese Umzüge war man kurzzeitig dankbar für seine Unterstützung, und auch sein inkorporiertes Wissen aus seinem vorigen Job kam ihnen zugute.

2021. Der Trubel hatte sich wieder gelegt. Er hielt sich jetzt mit seinen Kollegen aus der Oberbekleidung, der Bonneterie, der Zuschneiderei und dem Galon-Lager auf. Arbeitsteilung gab es allerdings keine mehr. Sie alle beherbergten nun zusammengerollte Plakate und Pappaufsteller aus der ehemaligen Werbeabteilung, die zwar keiner mehr brauchte, die aber auch niemand wegschmeißen wollte. Was für ein Trauerspiel. Seine wahren Fähigkeiten waren nicht mehr gefragt. In der leeren Halle war inzwischen ein Shop eingerichtet, der suggerierte, dass es eine Verbindung gab zwischen der dort feilgebotenen Unterwäsche und dem historischen Ort. Das Depot, in dem er stand, lieferte den anderen Teil der Geschichte. Außer der Museumskuratorin, so viel hatte er in Erfahrung gebracht, und den freiwilligen Helferinnen und Helfern kamen ab und zu Gäste in das Depot und ließen sich über die Fabrik informieren. Wenn die wüssten, was er noch alles erzählen könnte aus seinem *social life of things* – wenn er nur die Energie dafür aufbringen könnte. Seine altvertraute Schwermut war wieder zurückgekehrt. Hier würde nie mehr produziert werden, sondern nur noch reanimiert.

Das Archiv als Raum im Entwurfsgefüge mag auf den ersten Blick überraschen, da Archiv und Entwurf kaum Schnittmengen aufzuweisen scheinen. Im Archiv werden administrative Akten gesammelt, die bereits Vergangenes belegen, während der Entwurf sich mit zukünftigen Formen und Farben beschäftigt. Ein Archiv beherbergt kontingentes Wissen, das eine Institution angehäuft und produziert hat. Es nimmt Zeugnisse auf von zurückliegenden Ereignissen, birgt alte Dinge und Objekte. Der Entwurf hingegen soll Probleme lösen und richtet sich dabei auf etwas Zukünftiges, auf neue Dinge und muss vor allem mit (Noch)Nicht-Wissen umgehen. Doch bei all dem spielt die Interpretation der Vergangenheit für den Entwurf eine entscheidende Rolle,<sup>380</sup> insbesondere in der Modeindustrie. In diesem Kapitel wird eben diese Ambivalenz von Vergangenen und Zukünftigem, von Altem und Neuem analysiert. Es wird davon ausgegangen, dass das Entwerfen ohne ein Archiv nicht existieren kann, dass der Entwurf im Archiv und mit dem Archivieren beginnt. Als Archiv wird der physische Raum der Institution, in diesem Fall der *Hanro AG*, wie auch die Konzeption von Wissen verstanden, ein Arbeitsort und ein Aussagensystem gleichermaßen, wie es Michel Foucault beschrieben hat.<sup>381</sup> Sowohl das ursprüngliche *Hanro*-Archiv als auch die heutige Museumssammlung betrachte ich im Sinne dieses Doppelcharakters.

Von drei Seiten nähert sich das Kapitel dem Komplex Archiv und Entwurf. Im ersten Abschnitt, *Text und Textil*, geht es darum, das konkrete Archiv der Fabrik *Hanro AG* im Entwurfsgefüge zu verorten und seine Selektionsmechanismen herauszuarbeiten. Wie wurde das Archiv bewirtschaftet und genutzt? Produzierte das Archiv selbst auch etwas oder nahm es lediglich die Resultate auf? Welche Geschichtsschreibung wurde durch die offiziellen Archivierungsstrategien vorangetrieben? Was lässt sich zwischen den Akten und Textilien lesen, wo bleiben Lücken? Welche Phasen des Entwurfs dokumentierte das Archiv?

Das *Hanro*-Archiv zeichnet sich durch seine Heterogenität aus. Einerseits besteht es aus Schriftdokumenten – aus Text –, andererseits umfasst es eine große Textilsammlung. Während der Text einem Aussagensystem zugeordnet werden kann, sind die Textilien Teil des physischen Raums. Text und Textil sind nicht nur etymologisch miteinander verwurzelt durch das Verb *texere*, weben, im Archiv korrespondieren sie auch inhaltlich miteinander, denn beide verweisen auf den Entwurfs- und Produktionsprozess. Diese Verbindungslinien müssen aber erst wieder freigelegt werden.

380 Siehe Susanne Hauser, „Verfahren des Überschreitens. Entwerfen als Kulturtechnik“, in *Wissenschaft entwerfen. Vom forschenden Entwerfen zur Entwurfsforschung der Architektur*, hg. von Sabine Ammon und Eva Maria Froschauer (Paderborn: Fink, 2013), 364.

381 Siehe Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, 7. Aufl. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995), 186f; Knut Ebeling und Stephan Günzel, „Einleitung“, in *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, hg. von Knut Ebeling und Stephan Günzel (Berlin: Kadmos, 2009), 10.

Im zweiten Abschnitt, *Mode und Gedächtnis*, wird das Archiv vor dem Hintergrund modetheoretischer Überlegungen als notwendiges Gedächtnis konzeptualisiert, durch das Neues erst entstehen kann. Ganz konkret rekurrieren oftmals sogenannte *Heritage-* oder *Revival-*Kollektionen auf alte Entwürfe oder Designklassiker und berufen sich damit auf eine Tradition und vergangene Erfolge. Nicht nur die Mode (früherer Zeiten) zeigt sich im Archiv, auch das Archiv zeigt sich in der Mode. Dies ist vergleichbar mit dem aus der Literaturwissenschaft stammenden Konzept der Intertextualität, bei dem von Bezügen zwischen verschiedenen Texten ausgegangen wird. Um im Bild zu bleiben: alle Texte sind netzwerkartig miteinander verknüpft, beziehen sich aufeinander, zitieren und kopieren sich oder grenzen sich bewusst voneinander ab. Ebenso enthält eine neue Mode explizit oder implizit vorangegangene Moden. Sobald bei *Hanro* ein Referenzstück im Archiv abgelegt wurde, war es schon nicht mehr Mode, obwohl es gerade erst in den Verkauf ging.

Im dritten Abschnitt, *Archiv oder Museumsdepot*, richtet sich das Augenmerk auf die Gegenwart, indem die Wandlung eines Firmenarchivs aus der Industrie in eine öffentliche Museumssammlung nachvollzogen wird. Die Produktion von Waren wird von der Produktion von Kulturgut abgelöst. Welche Bedeutungsverschiebungen, Umdeutungen und Aufwertungen der Dinge sind damit verbunden? Welches Wissen ging dadurch verloren, welches wird erst noch produziert?

Das Archiv zeigt sich in unterschiedlicher Gestalt, Bedeutung und Logik – als Aussagensystem, als Mode-Fundus für den Entwurf, als Erinnerungsort. Die textlichen und textilen *episteme* werden entweder in ein lineares (scheinbar nahtloses) Narrativ gebracht, etwa bei der Firmengeschichtsschreibung, oder sie entsprechen einem Hypertext, wie das bei den Entwurfsspuren zutrifft, die referenziell sind und assoziativ vernäht werden müssen, um Muster zu bilden. Demgegenüber wird Mode in ihrem Verlauf typischerweise als zyklisch modelliert, eher spiralförmig als linear oder hypertextuell. Der Prozess vom Industriearchiv zum Kulturgut wiederum ist zeitlich strukturiert als eine Abfolge oder Ablösung. Das heißt, Zeitstrukturen im Archiv unterscheiden sich jeweils. Zeit kann bildlich entweder als Nahtlosigkeit oder als eine Vernähung verstanden werden. Diesem Aspekt wird im letzten Abschnitt (*Vierte Naht*) Aufmerksamkeit geschenkt. Reflektiert wird dann der Umgang mit Dingen, mit Textil, als Bedeutungsträger im Unterschied zum Umgang mit Text.

## Text und Textil

Die *Hanro AG* hat mehrere Archive angelegt: ein Akten- und Papierarchiv, ein Reklamearchiv und ein textiles Archiv mit Referenzen fast aller produzierter Kollektionen. Die Archive – papieren wie textil – hängen zusammen, auch wenn sie während der Produktionszeiten an unterschiedlichen Orten untergebracht waren und die Korrelationen erst rekonstruiert werden müssen. Die Musterbücher stellen ihrerseits eine eigene Art von Archiv dar und bilden eine der Brücken zwischen Papier- und Textilarchiv.

Das Archiv bewahrt Text, Zahlen und Daten: Bilanzen, Exportumsätze, Einkäufe, Inventuren, Korrespondenzen. Numerisch wurde dort gespeichert, was die Strickmaschinen und das Personal leisteten. Die Wissenschaftskultur privilegiert Schrift und Zahl gegenüber materieller Kultur, weil diese als leichter zugänglich beziehungsweise evidenter gelten als etwa textile Praktiken oder textile Zeugnisse.<sup>382</sup> Wissenschaftliche Fassbarkeit meint sprachliche Fassbarkeit. Deswegen erscheinen in erster Linie die Informationen aus dem Papierarchiv als zuverlässige Quellen. Die Versuchung ist groß, jegliche Rückschlüsse, die retrospektiv über *Hanro* gezogen werden, zuerst mit den Daten aus dem Archiv abzugleichen und zu validieren. Wie lassen sich Text (Archiv) und Textil (Kleidung) zusammenbringen?

Der Vergleich von Texten mit textilen Gebilden ist in der Literaturwissenschaft omnipräsent. Roland Barthes verglich Texte mit Geweben, Erzählhandlungen werden *gesponnen*. Literarische Figuren, z. B. Faust oder Don Juan, werden auch als „Stoffe“ bezeichnet. Textile Metaphern und Redewendungen der deutschen Sprache, wie „der rote Faden“, „den Faden verlieren“, „über die Stränge schlagen“, „Flausen im Kopf haben“, „pikiert sein“, „Stichwort“, „Hirngespinnst“, „netzwerken“ – die Liste ließe sich beliebig verlängern –, zeugen davon, wie tiefgreifend Denk- und Schreibtraditionen mit dem Textilien „verknüpft“ sind.<sup>383</sup> Text wird in materieller Form gespeichert, umgekehrt ist Textil zeichenhaft. Die australische Literaturwissenschaftlerin Diana Mary Eva Thomas sieht vor allem Parallelen zwischen der Technik des Strickens und des Texteschreibens:

[...] it is easy to see the parallels [knitting] has with text on the page – a row of words that loops into itself, creating lines that mesh together with the line above and below to create a visual and textual work. Text and knitting each have the ability to have elements added to them and deleted from them and changes made to the pattern – in the knitted piece and by textual variations of font, style, vocabulary, narrative, complex and/or simple ideas, etc.<sup>384</sup>

Thomas zufolge lässt sich das lineare Aneinanderreihen von Buchstaben zu Wörtern, zu Sätzen, zu Zeilen und zu einem Text vergleichen mit der Technik des Strickens, bei der aus einem Faden Schlaufen zu Maschen und Maschenreihen gebildet werden. Strenger noch als Thomas könnte man ergänzen, dass Textarbeit sich wie Stricken mit zwei Nadeln oder einer Flachstrickmaschine verhält (eben linear), Rundstricken jedoch vielmehr Ähnlichkeiten aufweist mit dem iterativ verlaufenden und sich wiederholenden Prozess beim Entwerfen von Kleidung.

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

383 Siehe auch: Susanne Schnatmeyer, *Verflicht und Zugenäht. Textile Redewendungen gesammelt und erklärt*, 2. Aufl. (Berlin: Edition Textile Geschichten, 2015); Mateusz Kapustka, Hg., *Bild-Riss. Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs* (Emsdetten: Edition Imorde, 2015).

384 Diana Mary Eva Thomas, *Texts and Textiles: Affect, Synaesthesia and Metaphor in Fiction* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016), 118.

Trotz dieser etymologischen Verstrickungen blieben Text und Textil bei *Hanro* klar getrennt, setzt man Text mit der Geschichtsschreibung des Unternehmens und Textil mit dem Entwurf gleich. Das Aktenarchiv, das vermutlich mit der Gründung der *Handschin & Ronus AG* aufgebaut wurde, befand sich lange Jahre in einem Geheimraum im Souterrain des Hochbaus, unterhalb des repräsentativen Haupteingangs im Nordostgiebel. Später zog es in das Untergeschoss der 1956 erbauten Shedhalle nordwestlich des Hochbaus um. Der zuständige Archivar sammelte systematisch alle Dokumente aus der Verwaltung, die zu rechtlichen und administrativen Zwecken erhalten bleiben sollten. Darunter zählen Sitzungsprotokolle der Direktion und des Verwaltungsrates, Geschäfts- und Jahresberichte, Jahresabschlüsse und Finanzplanungen, Betriebs-, Jahres-, Order- und Umsatzstatistiken, Umsatzbilanzen, Inventarlisten, Kassenbücher, Rechnungen, Dokumente und Urkunden über die Liegenschaften, Verträge, Personaldossiers und Lohnstatistiken, geschäftliche Korrespondenzen oder Versicherungspolizen. Die Dokumente sind heute zum Teil noch vorhanden.

Eine aufschlussreiche Quelle über das Archiv bildet die 1957 ins Leben gerufene *Hanro Post*, eine interne Betriebszeitung.<sup>385</sup> Die *Hanro Post* berichtete in Serien über die Historie von *Hanro*, über Hygiene, Sozialleistungen der Arbeitgeberin, feierliche Anlässe, Personalentwicklungen und Jubiläen von Angestellten. Weitere Rubriken waren Reiseberichte, Nachrufe, Witze, Gereimtes, Rätsel und Modetipps. Die Zeitung diente der Bildung, Unterhaltung und Information der Belegschaft. Die Reklameabteilung – ab 1964 übrigens von einer Frau geleitet –<sup>386</sup> war gleichzeitig auch die Redaktion und verantwortete den Inhalt. Der Großteil der Beiträge wurde auf deutsch verfasst, einige Texte erschienen auf italienisch, da die *Hanro AG* Arbeiterinnen aus dem Tessin und Italien angeworben hatte. Auch die rund 20 Jahrgänge der *Hanro Post* sind rückblickend ein Archiv, das einen Teil des Firmengeistes und Arbeitsklimas in die Gegenwart transportiert. Die Zeitung war kein Organ der Direktion, mit der ausschließlich Direktiven von oben nach unten erlassen wurden, vielmehr spiegelt sie die Stimmen der Angestellten und ermöglicht eine weitere Perspektive auf die Fabrikgeschichte. Eine sich über mehrere Jahrgänge erstreckende Serie wurde von „Frau Neugier“ verfasst. In jeder Folge begleitet die Autorin eine Person aus einer Abteilung, die eher randständig war für die Produktion, etwa aus der Telefonzentrale, der Instandhaltung des Firmengeländes, der Hauswartung und auch dem Archiv. Der Stil und die subtilen Beobachtungen, die in den Texten zum Ausdruck kommen, deuten darauf hin, dass hinter „Frau Neugier“ die Leiterin der Werbeabteilung, Marie-Nanon Barbey, stand. Über ihren Besuch im Archiv schreibt sie Folgendes:

385 Im ersten Jahr erschien die *Hanro Post* monatlich, von 1958 bis 1965 alle zwei Monate, bis 1968 vierteljährlich und in den folgenden Jahren unregelmäßig nur noch zwei- bis viermal, 1976 und 1977 gar nicht. Mit der Ausgabe 1978 wurde sie offenbar eingestellt.

386 Siehe Handschin & Ronus AG, „Dienstvertrag zwischen der Firma Handschin & Ronus Aktiengesellschaft Liestal als Arbeitgeberin und Frau N. Barbey als Arbeitnehmerin“, 1. April 1964, Hanro-Sammlung, Archäologie und Museum Baselland.

„Sesam, öffne dich!“ ... und der Tresor öffnete sich. Ganz einfach – die Zauberformel war hier durch einen elektrischen Knopf ersetzt und man brauchte nur einen Hebel zu ziehen. Sie glauben gewiss, dass ich in einer Schatzkammer war! Der Raum da unten im Keller sah ganz so aus, doch war ich im Hanro-Archiv, das von Herrn Weibel geführt wird. Grün gestrichener Fussboden, helle Wände und die Tresorfassade in weiss – das alles machte einen sehr sauberen und frischen Eindruck, obgleich es ein Raum ohne Fenster ist. In mehreren tresorähnlichen Regalen, die ca. 2 m hoch und enorm platzsparend sind und die sich luftdicht zusammenschieben und verschliessen lassen (eben elektrisch angetrieben), werden die vielen Dossiers nach Abteilungen sortiert untergebracht. [...] Wie das Gesetz es vorschreibt, werden die Akten 10 Jahre lang aufbewahrt, doch hat es gewisse Schriften, die natürlich für immer bestehen bleiben. [...] Herr Weibel, der das Archiv seit 2 Jahren selbständig führt, besorgt auch das Buchbinden selbst. [...] Organisationssinn, Ordnungsliebe, Gewissenhaftigkeit und Verschwiegenheit sind für den Posten von Herrn Weibel unbedingte Voraussetzung. [...] Ueber alles, was aus dem Archiv herausgegeben wird, wird eine Registratur geführt, damit man genau weiss, wann und an wen der betreffende Dossier gegeben wurde [...] und wieder fürs Archiv angefordert werden kann.<sup>387</sup>

Das Archiv wird in dem Beitrag als geheimnisumwobener Ort im Untergeschoss geschildert und mit einem Tresor oder einer Schatzkammer verglichen, weil es wertvolle Dinge – in erster Linie Zahlen – beherbergt, die vor Spionage oder anderem Missbrauch geschützt werden müssen. Bewacht wird dieser Raum von einem einzelnen Archivar, der die Hoheit über alle Dokumente hat und genau weiß, wo sich welches Dossier befindet. Er wird mit stereotypen Eigenschaften wie Ordnungsliebe und Verschwiegenheit ausgestattet. Die Akten sind in Kompaktanlagen verwahrt, die sich elektronisch bedienen lassen, was für die damalige Zeit eine sehr fortschrittliche und moderne Form der Archivierung darstellte. Im Zitat deutet sich an, dass das Archiv nicht nur eine Institution innerhalb – oder unterhalb – der Fabrik ist, sondern auch im Sinne Foucaults ein Mechanismus oder eine Methode. „Frau Neugier“ weist darauf hin, dass vorschriftsgemäß die Akten zehn Jahre aufbewahrt, gewisse andere Schriften aber für die Ewigkeit archiviert werden, weil sie offenbar sehr bedeutsam sind. Zwischen den Akten werden Hierarchien aufgebaut nach ihrer Wichtigkeit und Bedeutung für das Weiterkommen der Fabrik. Wer trennt Wichtiges von Unwichtigem und legt damit fest, was in die Geschichte von *Hanro* eingeht?

Die tresorähnlichen Regale und auch die verschlossene Tür vor dem Archivraum gewähren nur autorisierten Menschen Zutritt. Wie jedes Archiv reguliert auch dieses die Zugänglichkeit von Information. Es ist nicht gleichzusetzen mit einem neutralen Wissensspeicher, vielmehr schichtet, mit den Worten von Ebeling und Günzel, das Archiv das Wissen um, es regelt und verteilt es: „Das Archiv entscheidet, in welcher

---

387 Frau Neugier, „Sesam, öffne dich!“, *Hanro Post* 1, Nr. 10 (1957): 9.

Form Geschichte verfügbar ist und was unter Verschluss bleibt.“<sup>388</sup> Um es bildlich auszudrücken: die Strickmaschinen produzierten Strickstoffe und das Archiv produzierte den Stoff für eine bestimmte Geschichte der Fabrik. Das Archiv arbeitet wie eine lineare Geschichtsmaschine.

Diese Geschichtsmaschine war unermüdlich in Bewegung, kam aber erst richtig auf Hochtouren, wenn zum Beispiel ein Jubiläum gefeiert oder eine Firmendarstellung für die Presse oder Öffentlichkeit benötigt wurde. Zu diesen Anlässen wurden einige der gesammelten Daten ausgewertet und interpretiert. Entstanden sind etwa die Jubiläumsschrift von 1959 zum 75-jährigen Bestehen und der Auftragsbildband *HANRO – The Story of Passion* von 2001.<sup>389</sup> Beide Publikationen sind trotz ihres unterschiedlichen Umfangs und Grades an Professionalität und Informationsgehalt darauf bedacht, eine chronologische Erfolgsgeschichte zu erzählen, die durch reichlich Bildmaterial illustriert wird. Während die Jubiläumsschrift einen selektiven Blick hinter die Kulissen der Fabrik gewährt, konzentriert sich der Bildband auf das Design der *Hanro*-Damenwäsche – die DOB sowie Herrenartikel werden darin gänzlich unterschlagen – und verbindet es mit Schlaglichtern der europäischen und US-amerikanischen Architekturgeschichte und Popkultur sowie mit Ikonen des Industriedesigns. *Hanro* wird so in der Narration einer westliche Kulturdominanz verortet. Im Seitenformat 30 × 30 cm werden *Hanro*-Modelle aus dem Archiv als seitenfüllende Detailaufnahmen zeitgleichen Ereignissen und Errungenschaften gegenübergestellt, die sich fest im kulturellen europäischen Gedächtnis verankert haben, wie etwa dem Bau des Eiffelturms, Gebäuden von Le Corbusier oder Frank Lloyd Wright, Möbelentwürfen des Eames-Duos und Verner Pantons, Mode von Coco Chanel und Christian Dior oder der Mondlandung.

Diese beiden Publikationen sind jedoch nicht die einzigen Produkte des Archivs, die einen Blick auf die Historie von *Hanro* werfen. Ein zentrales Dokument, das die losen Stränge der *Hanro*-Existenz in eine zusammenhängende Darstellung gebracht hat, ist das informell nur als *Typoskript* bezeichnete Papier, das bereits im Kapitel *Luftaufnahme* thematisiert wurde.<sup>390</sup> Darin wurde es als Informationsquelle für Daten genutzt, etwa zur Rekonstruktion der Umbauten und Erweiterungen der Fabrik oder zur Information über biografische Daten der Gründer sowie ihrer Nachfolger, ohne dabei auf die Untertöne, Subtexte und Nebenschauplätze einzugehen. Vieles, was heute über die *Hanro* AG an Wissen zirkuliert, stammt aus dieser Quelle. Sie bietet sich dafür an, weil sie einen langen Zeitraum der Firmengeschichte behandelt (1884 bis 1970) und diese mit der Entwicklung der Strickereiindustrie in Beziehung setzt. Sie muss jedoch kritisch betrachtet werden, weil sie herausgehobene Firmenergebnisse mit politischem, ökonomischem, sozialem und

388 Ebeling und Günzel, „Einleitung“, 13.

389 Siehe Handschin & Ronus AG, *Hanro 1884–1959. Freunden und Mitarbeitern anlässlich unseres 75jährigen Jubiläums herzlich zugeeignet* (Basel: Birkhäuser AG, 1959); Birgit Liesenklas, Lothar Peters und Ursula Kyburz, *HANRO – The Story of Passion* (Rorschacherberg: Hanro AG, 2001).

390 Siehe o. A. [A. T.], „Die Firmengeschichte seit der Gründung im Jahre 1884 bis zum Jahre 1970“. „Typoskript“ wird es von der Hanro-Sammlung des *Museum.BL* genannt, weil das Original auf einer Schreibmaschine getippt wurde.

regionalem Zeitgeschehen in einer Darstellung verbindet, die auf einem Wissensstand von 1970 beruht. Zwischenzeitlich haben sich Interpretationen und Deutungen historischer Geschehnisse, insbesondere über den Zeitraum des Nationalsozialismus, verändert. Wie so oft in Firmengeschichten des 20. Jahrhunderts kommt Geschichte vor allem dann zum Tragen, wenn sie das Unternehmen ins rechte Licht rückt. Die *Hanro AG* schreibt vor allem ihre eigene Geschichte.

Das Hauptdokument gliedert sich in fünfzehn Kapitel und ist chronologisch angelegt. Von ihm existiert heute noch ein Original-Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Weitere sechzehn Kapitel für einen Anhang waren laut Vermerk im Inhaltsverzeichnis in Planung. Der Anhang liegt als Kopie eines Manuskripts vor, das auf kariertem Papier geschrieben wurde. Einige Seiten sind daher aufgrund der schlechten Bildqualität unleserlich. Der Anhang besteht hauptsächlich aus Statistiken und Tabellen über Bilanzen, Indizes für Lebens- und Bekleidungskosten, Preisbewegungen der Rohstoffe und ein Verzeichnis der Aktionäre.

Worauf beruht die Darstellung dieser Firmengeschichte? Ich meine damit nicht die Quellen, die der Verfasser zur Stützung seiner Aussagen aus dem Archiv benutzt hat, sondern das Narrativ, das er bemüht. Die Darstellung ist bestrebt, möglichst sachlich Fakten in einem zusammenhängenden Text wiederzugeben. Im Gegensatz zu dem repräsentativen *Coffee-Table*-Buch *HANRO – The Story of Passion* verschweigt diese Fabrik-Darstellung nicht die finanziellen Engpässe, wirtschaftlichen Schief-lagen, Probleme bei Absatz oder Materialbeschaffung und Personalfuktuationen. Ursachen hierfür werden allerdings in äußeren Einflussfaktoren gesucht, namentlich in der politischen Lage außerhalb der Schweiz, Konkurrenzindustrien, der schlechten Rohstoffsituation oder einer nachteiligen Steuer- und Handelspolitik, nicht jedoch in der Firmenführung. Wie der Protagonist in jedem ordentlichen Epos Widrigkeiten überwinden muss, um am Ende als Held dazustehen, so werden auch in dieser Darstellung externe Herausforderungen erwähnt, die jedoch durch die starken Führungspersönlichkeiten der Patriarchen gemeistert wurden. Die Firmengeschichte vermittelt von ihnen ein harmonisches Porträt. Der Seniorendirektor Carl Ronus wird als „Vater Ronus“ bezeichnet, der alle seine Angestellten mit Namen kannte. Über ihn resümiert der Chronist:

Die C. Ronus eigene Gründlichkeit, gepaart mit haushälterischem Weitblick, waren die Hauptstützen einer gesunden und soliden Entwicklung der Firma. Mit väterlicher Güte – und Strenge – erzog er seine Mitarbeiter, diese gesunden Geschäftsprinzipien ebenfalls zu beachten. Er genoss das Vertrauen und die Zuneigung des gesamten Personals dank seinem ausgesprochenen Gerechtigkeitsgefühl. Jedermann konnte sich an ihn wie einen Vater in allen Belangen wenden.<sup>391</sup>

Das hier gezeichnete positive Bild, in dem alle das gleiche Ziel zum Wohle der Firma verfolgen, wird auch von den ehemaligen Mitarbeitenden bestätigt. Im Archiv finden

---

391 o. A. [A. T.], 153.

sich kaum Dokumente, die eine gegenteilige Geschichte rechtfertigen.<sup>392</sup> Abgesehen von einigen Lücken lässt sich die wirtschaftliche Firmenhistorie anhand der Quellen nachverfolgen, da die Daten sehr gewissenhaft gesammelt und aufbewahrt wurden. Aus ihnen lässt sich aber nur ein Teil der Firma rekonstruieren, beispielsweise wie sie organisiert war. In welchen Bereichen sie messbare Erfolge verzeichnen konnte, zeigt sich in Statistiken und Umsatzzahlen. Wie diese Zahlen zustande kommen, wird erst ersichtlich, wenn man sich den anderen Teil anschaut, nämlich die Produktion von *Hanro*.

Text und Textil scheinen im Entwurfs- und Produktionsgefüge der *Hanro AG* auf den ersten Blick klar getrennt. Die fertigen Kleidungsstücke gingen in den Verkauf, verließen physisch die Fabrik. Schriftliche Quellen darüber wanderten in das Archiv. Die Referenzsammlung von Textilien, die die *Hanro AG* anlegte, war laut Auskunft einer Interviewpartnerin gar nicht auf dem Fabrikareal untergebracht. Sie wurde vor allem dann aktiv genutzt, wenn bei offiziellen Anlässen und Feierlichkeiten Modeschauen veranstaltet wurden, die nicht nur die neuesten *Hanro*-Kreationen, sondern auch vergangene Modelle zeigten. Sie dienten dann der Demonstration der stricktechnischen und modischen Entwicklungen der Firma.

Es sind vor allem die Musterbücher, die den Entwurf und das Produkt materiell und „textuell“ archivieren, nicht das Aktenarchiv. Sie wurden auch nicht im Archiv aufbewahrt, sondern standen im Musterzimmer, das räumlich näher an den Büros der Designerinnen lag. Anders als bei Firmen, die ausschließlich Stoffe produzierten, sei es für Heimtextilien, Tapeten oder externe Modehäuser, und deswegen Musterbücher an ihre Kundschaft verschickten, wurden die *Hanro*-Musterbücher fast ausschließlich für den internen Gebrauch angelegt. Teilweise muten sie deswegen in ihrer Herstellungsart sehr provisorisch an. Die Musterbücher belegen die technologische und kreative Vielfalt der Strickmaschinen und der Designerinnen durch Materialproben, Referenzmuster und Probierqualitäten, die im Musterzimmer gesammelt und abgelegt wurden. Sie stellen ebenso ein Archiv dar, ein bedeutendes Nebenprodukt oder Unterkapitel der von *Hanro* geschriebenen Geschichte.

Von den Musterbüchern gibt es verschiedene Typen, die zu unterschiedlichen Zwecken angelegt wurden. Solche mit einfachen Strickcoupons machen den Großteil aus. Sie waren Nachschlagewerke für das Design und die Produktionsstufe I. Hinzu kommen Bücher mit Notationen von Raschelmustern und Galonspitzen (vgl. Abb. 43, 44). Bei ihnen ging es vor allem um das Festhalten technischer Daten zur

---

392 Neugierig jedoch machte der Fund von Korrespondenzen zwischen Carl Ronus und einem Schriftexperten und sog. Grapho-Psychologen im Jahr 1933. Der Schriftexperte erhielt den Auftrag, ein Gutachten über den Charakter zweier Bewerber zu schreiben. Es handelte sich dabei um die Besetzung einer höheren Position bei *Hanro*. Die Gutachten lesen sich wie Horoskope. Der Gutachter kommt zu dem Schluss: „Ich habe kein Recht, an der Ehrlichkeit dieses Mannes zu zweifeln, da Betrugssymptome an der Schrift fehlen.“ Über den anderen schreibt er: „Ich glaube auch an die Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit dieses Mannes, da ihm alle diplomatischen Anwandlungen abgehen, und obwohl er in den Tropen war, finde ich seine Nerven in guter Verfassung, mag er auch unter Umständen die Folgen einer sexuellen Entwicklungskrise oder der Malaria etwas spüren.“ Aus heutiger Sicht entbehrt diese Methode jeglicher Wissenschaftlichkeit und ist äußerst unseriös. Siehe Dr. Ferdinand Buomberger, „Charakterbegutachtung“, 31. März 1933, *Hanro*-Sammlung, Archäologie und Museum Baselland.



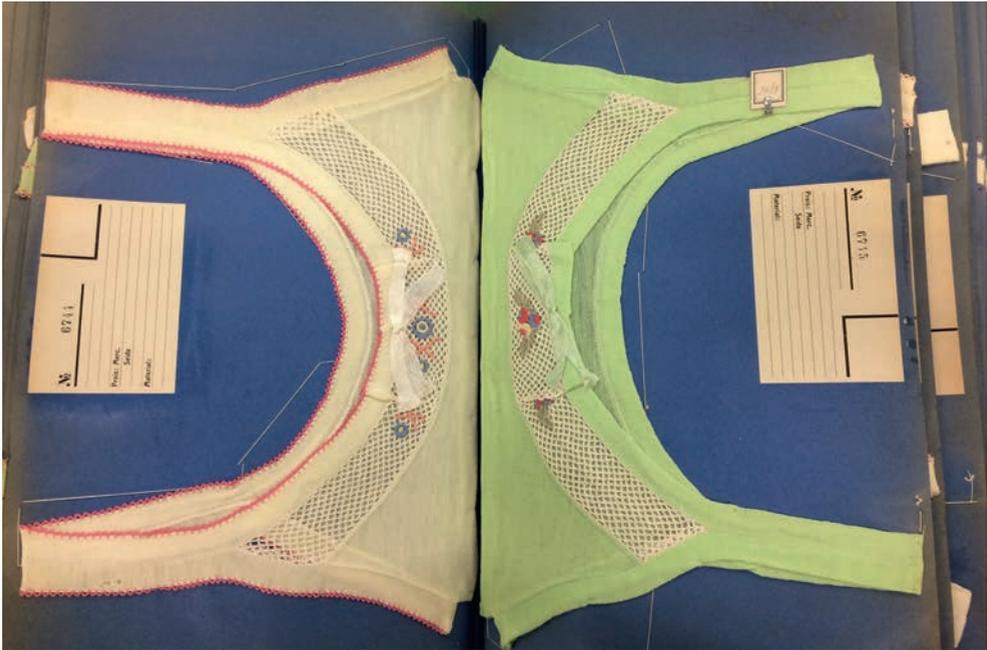


Abb. 45 Musterbuch Unterhemden Ende der 1920er Jahre.

Einstellung der Maschine und Reproduktion des Musters. Die ältesten Musterbücher von um 1900 herum enthalten überwiegend die in Heimarbeit hergestellten Häkelspitzen. Aus den 1920er Jahren gibt es Musterbücher, in die Fragmente von Unterhemden in Originalgröße eingenäht sind. Sie zeigen die neue Kollektion bunter Fantasie-Artikel und die Umstellung von 2 + 2- auf 1 + 1-Ware. Vermutlich nahmen die Verkaufsagenten diese Kataloge mit auf ihre Reisen (vgl. Abb. 45).

Von den 1930er Jahren an wurden die Musterbücher systematisch nach verschiedenen Kriterien aufgebaut. Ab da befinden sich die meisten textilen Muster als Rechtecke von  $6 \times 4$  cm auf Pappe geklebt und in gewöhnlichen Aktenordnern abgeheftet.<sup>393</sup> Die Rücken der Aktenordner tragen einen Farbcode, der einer bestimmten Stoffqualität zugeordnet ist. Rot stand für Uni-Stoffe, Grün für Probierqualitäten, Lila für einfarbige Stoffe („Coloris“), Gelb für Fantasie-Stoffe (vgl. Abb. 46, 47).<sup>394</sup> Pro Ordner sind die Stoffmuster und Stoffqualitäten von im Durchschnitt drei Saisons archiviert.

393 Bei Dessins mit größerem Rapport waren die Probestücke teilweise größer; auch gab es Variation in der Form. Die simple Methode, Stoffmuster auf Karton zu kleben und abzuheften, scheint auch in anderen Fabriken gängige Praxis gewesen zu sein, siehe etwa die zahlreichen Abbildungen in: Wisniewski, *Kunstvolle Umhüllungen*, 389–549, darunter z. B. die Abb. 158–160.

394 Aufgrund des guten Zustandes der Aktenordner ist anzunehmen, dass die Stoffproben im Laufe der Jahre in neue Ordner umgeheftet wurden und die Farbcodierung auf dem Ordnerücken erst nachträglich eingeführt wurde.



Abb. 46 Aktenordner mit Stoffqualitäten aus der Hanro-Sammlung. Der rote Farbcode steht für Uni-Stoffe.

Die Stoffproben verbinden Dessins oder grafische Muster mit dreidimensionalen textilen Strickmustern, sie sind das Resultat der engen Zusammenarbeit zwischen Designabteilung und Maschinenpark. Hier materialisieren sich Ornament, Technologie und Textil. Die Vielfalt der Farben, Formen und Strukturen vermittelt einen Eindruck vom technischen Standard der Fabrik, aber auch vom Formenrepertoire und von einer *Hanro*-Ästhetik, die unter modischen Einflüssen stand. Noch bis in die 1960er Jahre waren die Designerinnen auch für die Farbgestaltung und Dessins zuständig. Erst Ende der 1960er Jahre stellte die *Hanro AG* eine ausgebildete Musterzeichnerin für Strickware ein. Während der Beruf des Musterzeichners eng mit der Industrialisierung des Textildrucks in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und designtheoretischen Fragen „nach dem Ornament“ verknüpft ist,<sup>395</sup> rückte die Profession recht spät in den Fokus der *Hanro AG*. Dies mag daran gelegen haben, dass es eine solche Ausbildung in der Schweiz lange Zeit nicht gab, anders als etwa in

395 Siehe Wichmann, *Von Morris bis Memphis*, 11; Gurlitt, *Die deutsche Musterzeichner-Kunst und ihre Geschichte*.



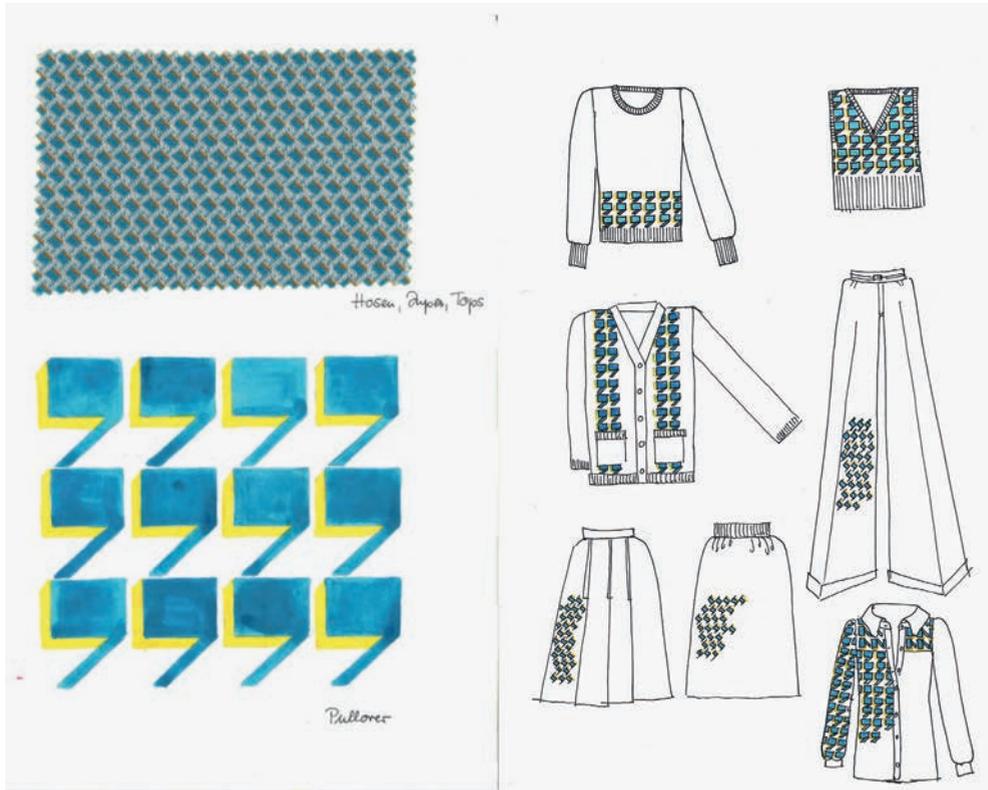
**Abb. 47** Seite eines Musterordners Proberqualitäten 1963.

Deutschland. So hatte Eric Handschin Teile seiner Berufsausbildung am Technikum in Reutlingen absolviert. Die Musterzeichnerin war spezialisiert auf künstlerisches Zeichnen ebenso wie auf das Zeichnen der Patronen für die Schmalfilme der Rundstrickmaschinen und der Lochkartensysteme der Flachstrickmaschinen.

Die Designabteilung von *Hanro* teilte sich von nun an in Stoffkreation und Bekleidungsentwürfe. Die Musterzeichnerin entwarf serielle Textilien und Rapporte für die Strickmaschinen, vor allem aber unzählige Karomuster, die in der DOB-Kollektion einen großen Raum einnahmen.<sup>396</sup> In ihren Entwürfen machte sie häufig direkte Vorschläge, für welche Bekleidungsmodelle das jeweilige Muster verwendet werden könnte (vgl. Abb. 48). Sie selbst nutzte laut eigenen Aussagen allerdings weder die Musterbücher noch die textile Referenzsammlung zur Inspiration ihrer Zeichnungen. Im Nachhinein scheint es, als sei die Muster-sammlung nicht für den Entwurf und das Design angelegt worden, sondern für das Archiv selbst.<sup>397</sup> Einige der Dessin-Entwürfe wurden archiviert, jedoch ohne Systematik. Die technischen Zeichnungen wurden ebenso wie die Schmalfilme und Lochkarten für die Musterübertragung im Zuge des Verkaufs der Maschinen

<sup>396</sup> Siehe Deifel, Interview.

<sup>397</sup> Siehe dazu auch: Boris Groys, „Der submediale Raum des Archivs“, in *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, hg. von Knut Ebeling und Stephan Günzel (Berlin: Kadmos, 2009), 140.



**Abb. 48** Kollektion 1972. Links oben: Stoffprobe eines dreifarbigigen Polyester-Baumwollgemischs, links unten: Zeichnung des entsprechenden Musterrapports, rechts: Verwendungsvorschläge des Musters. Entwurf: Ulla Deifel.

vernichtet. Zu Produktionszeiten in der Schweiz hatten diese Muster noch einen Wert, um archiviert zu werden. Durch die Produktionsverlagerung verloren sie jedoch ihre Bedeutung und ihren Zweck, sodass sie nicht für eine Umwandlung durch kulturelle Aufwertung infrage kamen.

## Mode und Gedächtnis

Die *Hanro AG* produzierte nicht nur Strickstoffe und Kleidung, um sie zu verkaufen, sondern gab sich offensichtlich auch einer Sammelleidenschaft hin. Nur so erklärt sich im Nachhinein die umfangreiche textile Referenzsammlung mit zahlreichen *Cache Corsets*, *Spencers*, *Camisoles*, *Camisettes*, *Jupons*, *Combinaisons* in allen Farben, *Liseuses*, langen Unterhosen, Nachthemden und Morgenmänteln, Kostümen, Pullovern, Röcken, Hosen, Badekleidung und vielem mehr. Die Sammelleidenschaft ging so weit, dass von manchen Unterhemdenmodellen mehrere Exemplare und

farbliche Varianten vorhanden sind. Offenbar ging es der *Hanro AG* nicht in erster Linie darum, eine repräsentative, ausgewählte und wohlkuratierte Sammlung aufzubauen. Stattdessen wurde das gleiche Prinzip angewandt wie für das Papierarchiv. Es wurde alles verwahrt, was für die Zukunft einmal von Relevanz sein *könnte*. Während damals anscheinend wahllos angesammelt wurde, nimmt das *Museum.BL* heute nur noch ausgewählte Stücke aus der laufenden Produktion der Marke *Hanro* in seine Sammlung auf (siehe den nachfolgenden Abschnitt, *Archiv oder Museumsdepot*). Textil- und Bekleidungsunternehmen haben heute gar nicht mehr die räumlichen Kapazitäten, von jedem Stück, das jemals produziert wird, ein Exemplar aufzubewahren. Die *Hanro*-Sammlung bildet somit einen Sonderfall.

Allerdings musste auch die *Hanro*-Sammlung Einschränkungen machen. In der heutigen Sammlung sind verhältnismäßig wenige Teile der Damenoberbekleidung vertreten, worin sich die äußerlichen Sachzwänge des Archivierens zeigen. Weil die Damenoberbekleidung viel mehr Platz in Anspruch nahm als Unterhemden und Unterhosen, wurden die Stücke im Zuge des Verkaufs der Firma als erstes entsorgt. Lange Jahre wurde die *DOB* intern höher angesehen als die *Bonnerterie*.<sup>398</sup> Was vormals der Stolz der *Hanro*-Produktion war, wurde bewusst vernichtet, um ein aktives Vergessen zu fördern und einen Traditionsbruch zu markieren.<sup>399</sup>

Die zu Produktionszeiten betriebene Ansammlung aller jemals produzierten Modelle lässt sich retrospektiv als der Aufbau eines Mode-Gedächtnisses der Firma deuten. Zunächst einmal scheinen Mode und Gedächtnis im Widerspruch zu stehen. Mode wird mit Moderne, Gegenwart und Zukunft assoziiert, Gedächtnis hingegen mit Vergangenheit und Erinnerungen. Zwei Eigenschaften, die Mode charakterisieren, sind ihr ständiger Wechsel und ihr Neuheitszwang. Statt sich zu erinnern, soll möglichst schnell vergessen werden, was eben noch *en vogue* war, damit die neue Mode antizipiert werden kann. Mit der Entstehung der *Haute Couture* im 19. Jahrhundert drückte sich der Moderhythmus in zwei Saisons pro Jahr aus, und in den vergangenen dreißig Jahren erlebte er eine enorme Beschleunigung. Große Modekonzerne der *Fast Fashion* lancieren zahlreiche Zwischen- und Sonderkollektionen, etwa unter den Schlagwörtern *Pre-Fall*-, *Cruise*-, *Capsule*- oder *Conscious-Collections*, *New Arrivals* und *Classics*. Manche Modeunternehmen verzichten ganz auf Kollektionen und beliefern fast täglich ihre Filialen und Online-Shops mit neuer Ware. Ein Vergessen scheint also in Anbetracht der schiereren Menge an Ware leicht zu sein.

Georg Simmels Modetheorie zielte darauf, die Mechanismen und Antriebskräfte zu bestimmen, die das Neuheitsdiktat in der Mode erklären. Sein soziologischer Ansatz fasst das Phänomen unter dem Gegensatzpaar *Differenzierung* und *Nachahmung* zusammen. Simmels Theorie von 1905 beruht auf einem Modell, das Gesellschaft in Klassen und Stände teilt. Ihm zufolge kleiden sich Angehörige höherer Schichten nach der neusten Mode, um sich von unteren sozialen Schichten

398 Siehe Kraus, Interview.

399 Zum Begriff des aktiven Vergessens siehe: Aleida Assmann, „Archive im Wandel der Mediengeschichte“, in *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, hg. von Knut Ebeling und Stephan Günzel (Berlin: Kadmos, 2009), 169, 172.

abzugrenzen. Innerhalb ihrer Klasse bringt sie der Wunsch nach Zugehörigkeit und Orientierung gleichzeitig dazu, eine bestehende Mode nachzuahmen.<sup>400</sup> Sobald auch die unteren Schichten ihrem Bedürfnis nach Zugehörigkeit zu oberen Klassen nachgehen, indem sie deren Mode kopieren, löst das einen Modewechsel in den höheren Schichten aus. Die vereinfachte Teilung der Gesellschaft in Klassen und Schichten ist nicht mehr haltbar, doch das Prinzip von Differenzierung und Nachahmung lässt sich weiterhin beobachten, nun viel feinteiliger und ausdifferenzierter nach sozialen Milieus, Lebensstilen, Altersgruppen und ähnlichem.<sup>401</sup> Die Modeindustrie steuert ihren Teil zum Modekonsum bei, weil sie mit immer schneller wechselnden Moden beide Prinzipien befriedigt. Demonstration von Wohlstand, Geschmack und Schönheitssinn, kulturelles und ökonomisches Kapital, Gruppenzugehörigkeit, Individualismus, Distinktion, dies alles sind Gründe, die als Motor für die Mode angeführt werden.<sup>402</sup> Die (teils künstlich erzeugte) Sucht nach Neuem ist demnach ein wichtiger Aspekt der Mode und der Modeindustrie und setzt Designschaffende unter hohem Druck. Wie lässt sich pausenlos Neues kreieren, was gilt noch als neu und was als schon einmal dagewesen? Wann ist ein Revival ein gelungener Mode-Coup und wann eher ewig gestrig? Neuheit muss ständig neu produziert werden.

Neuheit als Kriterium der Mode ist eine nicht unproblematische Kategorie. Ihr kommt die Industrie nach, indem sie auf materieller Ebene immer neue Kleidung produziert und Angebote schafft, wodurch sie den Konsum am Laufen hält und für Überproduktion sorgt. Die negativen Begleiterscheinungen für Textilarbeiterinnen, Tiere und Umwelt sind zwar bekannt, werden aber nur zögerlich verändert.<sup>403</sup> In ästhetischer Hinsicht gibt es die Auffassung, Neuheit bedeute, etwas nie Dagewesenes zu entwerfen. Dieser Ansicht geht etwa die Modehistorikerin Ingrid Loschek nach, die im Zusammenhang mit Neuheit auf die Konzepte von *Invention* und *Innovation* verweist. *Inventionen* umschreibt Loschek mit neuen Ideen, die aus Neugier heraus und dank Kreativität und Genialität des Urhebers oder der Urheberin entstehen. Die Phase der Invention beschränke sich auf den Entwurfsprozess und die Präsentation auf dem Laufsteg. Sobald die Invention zu Geld gemacht werde, handele es sich nicht länger um eine Invention, sondern um eine *Innovation*.<sup>404</sup> Innovation wird demnach an ihrer Rentabilität gemessen. Doch auch für sie gilt das Neuheitskriterium. Loschek relativiert ihren Befund jedoch sogleich, wenn sie darauf hinweist, dass Innovation sich auch in Kontinuität ausdrücken könne.<sup>405</sup>

400 Siehe Georg Simmel, „Philosophie der Mode (1905)“, in *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*, hg. von Gertrud Lehnert, Alicia Kühl und Katja Weise (Bielefeld: transcript, 2014), 105–12.

401 Siehe auch Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*.

402 Siehe Gertrud Lehnert, Alicia Kühl und Katja Weise, Hg., „Einführung“, in *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten* (Bielefeld: transcript, 2014), 11–38.

403 Einen Überblick hierzu geben Sabine Schulze und Claudia Banz, *Fast fashion. Die Schattenseite der Mode* (Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 2015).

404 Siehe Loschek, *Wann ist Mode?*, 41.

405 Siehe Loschek, 121.

Neu im Sinne von originell zu sein ist offensichtlich nur bedingt möglich. Mode wird deswegen auch vielfach als zyklisch beschrieben, weil vergangene Modeströmungen immer wieder in abgewandelter Form auftauchten. So merkte bereits Georg Simmel an:

Es kommt der Mode freilich nur auf den Wechsel an; allein sie hat wie jedes Gebilde die Tendenz auf Kraftersparnis, sie sucht ihre Zwecke so reichlich wie möglich, aber dennoch mit den relativ sparsamsten Mitteln zu erreichen. Eben deshalb schlägt sie – was besonders an der Kleidermode klar wird – immer wieder auf frühere Formen zurück, so daß man ihren Weg direkt mit einem Kreislauf verglichen hat. Sobald eine Mode einigermaßen aus dem Gedächtnis geschwunden ist, liegt kein Grund vor, sie nicht wieder zu beleben (...).<sup>406</sup>

Postmoderne Theorien vertreten die Ansicht, dass Zitate, Montagen, Samplings und Kommentare das Konzept der Originalität abgelöst haben. Neu ist etwas immer nur in Bezug auf etwas anderes, etwas Älteres. Nach Boris Groys besteht Innovation vor allem darin, dass der Wert dessen, was immer schon da war, kurzerhand umgewertet wird.<sup>407</sup> Mode braucht und hat folglich – metaphorisch gesprochen – ein Gedächtnis, um auf das Alte zurückgreifen, um vergangene Formen und Ideen zitieren und als Mode deklarieren zu können. Damit erklärt sich jedoch nur eine Aktivität der Mode. Aleida Assmanns Konzeption des kulturellen Gedächtnisses betont die Teilung in *Erinnern* und *Vergessen*. Beide Vorgänge können aktiv und passiv betrieben werden. Zur Seite des Vergessens zählt Assmann das aktive Vernachlässigen und das passive Vernichten. Auf die Seite des Erinnerns stellt sie aktives Sammeln und passives Ansammeln. Die aktive Sammlung bezeichnet sie als das Speichergedächtnis, die passive Ansammlung als das passive Funktionsgedächtnis.<sup>408</sup>

Besonders Archive und Magazine litten unter einem „Verwahrensvergessen“.<sup>409</sup> Auf die Mode angewendet, bedeutet das: Um einen Modewandel zu vollziehen, muss die bis eben noch geltende Mode verdrängt und vergessen werden. Dies kann in Form von Vernichtung geschehen, indem überschüssige Kleidung aus dem Verkauf geht, als *Dead Stock* endet oder indem abgelegte Kleidung zu Altkleidung erklärt, eventuell als Zweitverwertung an Second-Hand-Läden verkauft oder als Spende an Hilfsorganisationen weitergegeben wird. Die Mode muss das eine vergessen oder überlagern, um sich irgendwann wieder erinnern zu können. Gleichzeitig erinnert sich die Mode an eine andere, frühere Mode und greift etwas aus deren Formenrepertoire auf, modifiziert es und erklärt es zu einer neuen Mode.

406 Simmel, „Philosophie der Mode (1905)“, 111.

407 Siehe Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie* (Frankfurt a. M.: Fischer, 1999), 14, zit. nach: Gertrud Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis* (Bielefeld: transcript, 2013), 24.

408 Siehe Assmann, „Archive im Wandel der Mediengeschichte“, 168–72.

409 Assmann, 168.

Die Modetheoretikerin Gertrud Lehnert hat die Denkfigur eines Gedächtnisses der Mode näher analysiert und in diesem Zusammenhang die Doppelrolle von Mode beschrieben, wonach Mode zum einen ein Gedächtnis habe und zum anderen selbst eines sei. Da die Mode auf alte Moden zurückgreife, müsse sie ein Gedächtnis haben. Die aktuelle Mode wiederum ist ein Gedächtnis, weil sie alle vorangegangenen Moden – Lehnert zieht hier das Konzept der Intertextualität als Vergleich heran – in sich trage.<sup>410</sup> Während Trendforschende wie die Niederländerin Lidewij Edelkoort sich bemühen, zukünftige Modetrends vorauszusagen, die sie hochpreisig an Designateliers und große Konzerne verkaufen, ist die Modeindustrie eigentlich eine *industry of the archive*,<sup>411</sup> die von Vergangenen lebt.

Ein kulturelles wie auch ein Mode-Gedächtnis sind an Medien und Materialität gebunden. In der Mode sind es, so meine Einschätzung, weniger die textilen Stücke als vielmehr visuelle und schriftliche Quellen, die das Gedächtnis konstituieren. Dies gilt umso mehr, je weiter man in der Geschichte zurückgeht. Malerei, Zeichnungen, Modemagazine, Frauenzeitschriften, Werbung, Bildbände, Fotografien und Bewegtbilder vermitteln vergangene Moden. Seltener existieren alte Schnittmuster oder vestimentäre Überbleibsel. Diese mediale Transformation der Mode vom Textil zur visuellen oder schriftlichen Quelle trägt dazu bei, dass eine Mode nie identisch wiederkehrt. Und selbst ein textiles Vorbild wird nicht eins zu eins wiederbelebt, da sich frühere Schnitte von heutigen menschlichen Proportionen und Durchschnittsfiguren unterscheiden und auch die Materialentwicklung vorangeschritten ist.

In einer so umfangreichen Sammlung wie der der *Hanro AG* kann bei der Fülle an Objekten fast schon von einer Fetischisierung der eigenen Produkte gesprochen werden. Was nach außen kommuniziert wurde – Qualität und Langlebigkeit –, spiegelt die textile Referenzsammlung auch nach innen. Das Aufbewahren der Kleidung beruhte auf dem unbewussten Verlangen, die Ergebnisse immer wiederkehrender Arbeit und Mühen zu konservieren und zu archivieren. Zu einem absichtsvollen Mode-Gedächtnis wurde die Sammlung erst im Nachhinein. Die *Hanro AG* hatte immer ein problematisches, wenn nicht gar kulturkritisches Verhältnis zur Mode (siehe auch Kapitel *Création*). Die Umwertung geschah nach dem Verkauf der Firma. 2014, 130 Jahre nach Gründung der Firma, lancierte die Marke *Hanro*, nun unter neuem Eigentum von *Huber*, eine kleine Serie von *Liseuses* – Bettjäckchen, also Kleidungsstücken, die heute kaum mehr in Gebrauch sind und ihren funktionalen Zweck eingebüßt haben. Das Design beruhte auf alten Entwürfen und trug sogar im Etikett den alten *Hanro*-Schriftzug von 1937. Diese Art der Wiederverwertung ist eine gängige Praxis. Mode- und Designunternehmen versichern sich damit ihrer Tradition und legitimieren ihr Schaffen, indem sie etwa immer wieder sogenannte *Heritage*-Kollektionen herausbringen, die alte Schnitte bewusst als Retro-Mode

410 Siehe Lehnert, *Mode*, 142.

411 Dieser Ausdruck ist in Anlehnung an Lorraine Daston, „The Sciences of the Archive“, *Osiris* 27, Nr. 1 (2012): 161. Daston argumentiert in ihrem Text, dass nicht nur die Geistes-, sondern auch die Naturwissenschaften ein Geschichtsbewusstsein haben, etwa was ihre Methoden und Praktiken anbelangt, aber auch ihre Objekt- und Datensammlungen. Sie bezeichnet sie deswegen als Archiv-Wissenschaften.

inszenieren und somit ihre erfolgreiche Vergangenheit thematisieren.<sup>412</sup> Der Entwurfsprozess aktualisiert dabei eine Erinnerung und stellt gleichzeitig den Versuch dar, diese Erinnerung zu tilgen.

## Archiv oder Museumsdepot

1991 wurde die *Hanro AG* verkauft. Die neue Besitzerin, *Huber Holding*, verlagerte die erste Produktionsstufe nach Österreich, die zweite Stufe nach Portugal. Schrittweise folgten auch das Design und die Verwaltung ins Nachbarland. In Liestal, dem ehemaligen Produktionsstandort, verblieben die alten Akten, das Werbearchiv und die textile Referenzsammlung. Bereits Ende der 1980er Jahre hatte die Fabrik ihre Produktion verkleinert und im Zuge dessen leerstehende Räumlichkeiten an externe Betriebe und Einzelpersonen vermietet. Ein Großteil des Fabrikareals lag jedoch nach dem Verkauf längere Zeit brach, sogar ein Abriss wurde von der Regionalpolitik diskutiert. 2008 entschieden sich die Stimmbürgerinnen und Stimmbürger der Stadt Liestal, der Hauptstadt des Kantons Basel-Landschaft, jedoch für den Erhalt des Industriearcials. Zwei Stiftungen und die Gründung der *Hanroareal GmbH* entwickelten einen Plan für die Umnutzung der Gebäude und des Geländes.<sup>413</sup> Da die neue Besitzerin von *Hanro* die Mieten für die Lagerräume des Firmenarchivs sparen wollte, zog sie eine Übersiedlung der Lagerbestände nach Österreich in Betracht. Aufgrund des engen sozial- und industriegeschichtlichen Bezugs von *Hanro* zu der Region setzte sich ein Regierungsrat für den Verbleib der Sammlung in der Schweiz ein und trat in Verhandlungen mit *Huber Holding*. Regierung und Unternehmen vereinbarten eine Übernahme des gesamten Archivs in die Sammlungen von *Archäologie und Museum Baselland*. 2011 begann der Verein *Textilpiazza* in Zusammenarbeit mit dem *Museum.BL* mit der Erschließung des *Hanro*-Archivs und der Textilsammlung. Anfang 2015 zeigte das Museum eine erste größere Ausstellung über diesen Prozess, bei der die Schenkung der Sammlung an das Museum offiziell gefeiert wurde. In einem performativen und symbolischen Akt enthüllte der Hauptgeschäftsführer von *Huber* zusammen mit dem Museumsdirektor und der Sammlungsleiterin die Hauptattraktion der Ausstellung: eine Reihe von *Hanro*-Modelle an schwebenden Figurinen, die elektrisch angetrieben im Kreis fuhren. Damit war der Übergang des

412 So heißt es beispielsweise beim Unterwäsche-Hersteller *Schiesser*: „Die Welt braucht mehr Originale. *Schiesser Revival* ist eine Hommage an diese Originale – unverwechselbar und authentisch. Seit 1875 Synonym traditioneller Handwerkskunst und zukunftsweisender Moderne.“ In: „*Schiesser Revival*“, *Schiesser*, 2020, <https://www.schiesser.com/revival/>; das französische Label *Le Mont Saint Michel* wirbt mit seinen „Maschen aus dem Archiv“: „Legacy of a unique know-how, our family archives gather more than one century of hand-made knitted samples going from gauge 3 to gauge 12. True testimony of the past, carefully preserved for decades. ‚Archive knits‘ collections are made of reissued knits in limited editions.“ „*Archive Knits*“, *Le Mont Saint Michel*, 2020, <https://lemontsaintmichel.fr/en/archive-knits-115>.

413 Siehe auch die Dokumentation des Umwandlungsprozesses: *Hanroareal GmbH*, *Hanroareal Benzburgweg Liestal*.

Firmennachlasses in die Sammlung eines öffentlichen Museums vollzogen. Eine Ära ging zu Ende, eine neue begann. Beide wurden in der Bemühung um eine nahtlose Transformation gleichsam miteinander vernäht.

Die Kulturanthropologin Ulrike Langbein bezeichnet die Verschiebung von De-Industrialisierung zur Musealisierung als einen Prozess ökonomischer Entwertung und kultureller Aufwertung.<sup>414</sup> Sammlungen und Archive – gleich welcher Art – sind ihr zufolge epistemische Räume oder Wissensspeicher, die epistemische Dinge, Wissensprozesse und als wertvoll Befundenes beherbergen: Wertvolles nicht nur im monetären Sinne, sondern auch im Sinne von Wertvorstellungen einer bestimmten Zeit.<sup>415</sup>

Die Kategorisierungen des epistemischen Raums und des epistemischen Dings erweisen sich in der Praxis allerdings bisweilen als nicht anwendbar. Allein die Masse von Objekten in immer voller werdenden Depots führt dazu, dass jedes Ding, um überhaupt zu einem epistemischen Ding werden zu können, mehrere Selektionschwelken überwinden muss: zuerst muss es aus dem „Umgebungsmüll“ herausgefischt werden, dann muss es aus dem „Depotmüll“ den Aufstieg als Bedeutungsträger schaffen.<sup>416</sup> Ein tieferer Blick in die Hanro-Sammlung zeigt, dass die Kategorie des Wertvollen als Sammlungsgrund nur bedingt zutrifft, dass sich häufig keine Strategien hinter dem (An-)Sammeln verbargen und dass durchaus auch als unbedeutend deklarierte Objekte, Fehlentwürfe, Misserfolge und Niederlagen ihren Weg in das Archiv und die Sammlung fanden. Oftmals greift der Antagonismus *wertvoll/wertlos* nicht, vielmehr stellen sich Fragen nach der Nützlichkeit innerhalb des Produktionsprozesses: wird diese Strickprobe noch benötigt oder nicht? Eignet sich diese Qualität für jenes Modell oder nicht? Häufig schien die Antwort darauf ein Ja gewesen zu sein.

Wie die Untersuchung der internen Firmenchronik gezeigt hat, verschwieg die offizielle Firmengeschichte Rückschläge nicht, nutzte sie aber geschickt, um damit den Erfindungsreichtum und Willen der Geschäftsleitung zum Weitermachen zu unterstreichen. Mir scheint ein Ansatz untersuchenswert, der den mit dem institutionellen Umzug des Archivs einhergehenden Bedeutungsverschiebungen der Objekte und materialisierten Wissensprozesse nachgeht. Was zu Produktionszeiten selbstverständlich und selbsterklärend war, muss heute mühsam rekonstruiert und interpretiert werden. Spekulationen bilden den Gegenpol zum Wissen, ähnlich der Naht zur Nahtlosigkeit. Das heißt mit anderen Worten, die Räume sind potentielle *episteme*.

Ein gravierender Unterschied zwischen einer von Anfang an als museal deklarierten Sammlung und einem Firmenarchiv betrifft die Archivierungs- und Sammlungsmentalität. Eine Museumssammlung verfolgt eine Strategie und Intention in Hinblick darauf, was gesammelt werden soll. Strategien und Absichten

414 Siehe Langbein, „Allerweltszeug. Kulturanthropologische Perspektiven auf Kleidung, modellierte Menschen und die Sammlung der Hanro AG“, 7.

415 Siehe Langbein, 8.

416 Siehe Martina Griesser-Stermscheg, *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart* (Wien: Böhlau, 2013), 116.

können sich selbstverständlich im Laufe der Jahre verschieben, erweitern und in äußerst heterogenen Objekten resultieren, aber sie bleiben zielorientiert. So gibt es Vorbildsammlungen, die didaktisch-pädagogische Intentionen verfolgen, stilgeschichtliche Sammlungen, solche mit geografischem Schwerpunkt oder nach technischen Kriterien konzipierte sowie Sammlungen berühmter Entwerferinnen und Entwerfer bzw. Künstlerinnen und Künstler.<sup>417</sup> Das heißt auch, dass jedes Exponat in den Augen der Institution eine Daseinsberechtigung hat, absichtsvoll angeschafft oder gespendet wurde. Die Hanro-Sammlung kann zwar die unterschiedlichsten Objekttypen vorweisen, ist jedoch nach deren Herkunft äußerst homogen und somit vergleichbar mit einer menschlichen Erbschaft. Alles lokalisiert sich in Liestal.

Ein weiterer Unterschied zwischen Firmenarchiv und Museumssammlung betrifft den Umgang mit den Objekten. Die Objekte, die in eine museale Sammlung gelangen, werden registriert, klassifiziert und unter konservatorischen Aspekten aufbewahrt. Sie sind öffentlich zugänglich. Objekte eines Firmenarchivs hingegen erfahren meist keine solche sorgfältige Behandlung (eine Ausnahme bilden die Akten, die meist fein säuberlich registriert werden). Viele Kleidungsstücke der Unterbekleidungsgruppe waren beispielsweise über Jahrzehnte in Plastiktüten verstaut, als das *Museum.BL* die Sammlung übernahm und sachgerecht zu konservieren begann. In einem mehrere Jahre dauernden Prozess wurden sämtliche Textilien und Akten umsortiert. Die Textilien bekamen, je nach Größe und Volumen hängend oder liegend, in einer Kompaktusanlage einen neuen Lagerplatz. Auch die Akten mussten zum Teil aus Klarsichtfolien und Kunststoffmappen befreit und in säurefreie Kartons umgefüllt werden, um den konservatorischen Standards zu genügen.

Man kann davon ausgehen, dass es der *Hanro AG* darauf ankam, in ihrem Archiv alle Arbeiten ihres Unternehmens unterschiedslos abzulegen. Deutlich wird, dass die Objekte zu Produktionszeiten eine bestimmte Funktion für den Betriebsablauf erfüllten und aus einem nicht immer nachvollziehbaren Grund aufbewahrt wurden, auch nachdem sie ihre Funktion verloren hatten.

Als Sammlung eines Museums geht es nun darum, aus dem Firmenarchiv ein kulturelles und regionales Erbe zu machen. Dies geschieht zum einen durch die Zugänglichkeit der Sammlung in Form eines offenen Depots sowie durch Ausstellungen und zum anderen durch die wissenschaftliche Erschließung durch Studierende und Forschende. Dann hat die Sammlung das Potential, temporär zu einem epistemischen Ort zu werden.

Auf dem Areal bleibt die Firma trotz ihrer Abwesenheit präsent. Es sind Kleinigkeiten, die auf eine vergangene Epoche hinweisen und eine spezielle Atmosphäre schaffen, wie die Laderampe, der Lastenaufzug, ein vergessenes Schild an einer Tür im Souterrain, auf dem noch *Archiv* steht, aber auch die Betonböden, die Shed-Fenster und die Vorrichtungen an der Decke, die Auskunft über die Traglast geben und auf die Maschinen verweisen, die dort einmal standen. Weniger auffällig sind die Rollcontainer, die völlig selbstverständlich vom Museum weiterbenutzt und zweckentfremdet wurden. Auf ihnen steht handgeschrieben, in welcher

---

417 Siehe Wichmann, *Von Morris bis Memphis*, 13–15.



**Abb. 49** Rollcontainer aus dem ehemaligen Stricksaal, nun in Gebrauch in der Hanro-Sammlung.

Abteilung sie früher zum Einsatz kamen. Sie verströmen eine Aura aus einer vergangenen Zeit (vgl. Abb. 49). Der Nachlass der *Hanro AG* ist also beides, Archiv und Museumsdepot.

## Vierte Naht

Dieses Kapitel folgte dem Prinzip der Gegenüberstellung von Begriffspaaren: Archiv und Entwurf, Text und Textil, Mode und Gedächtnis, Archiv und Depot. Ausgangspunkt war die Feststellung, dass das ehemalige *Hanro*-Archiv mit seiner textilen Referenzsammlung, heute unter dem Namen „Hanro-Sammlung“ Teil des *Museum.BL*, wesentlich aus zwei Typen von Objekten besteht: Text und Textil. Die Wörter hängen nicht nur etymologisch zusammen, es gibt auch auf materieller Ebene Gemeinsamkeiten. Zur Papierherstellung, lange Zeit die vorherrschende Voraussetzung für die mediale Speicherung von Texten, wurden in China unter anderem Seidenabfälle verwendet, in Europa nutzte man Lumpen (Hadern).<sup>418</sup> Die Zusammenführung von

---

<sup>418</sup> Siehe Feldmühle Papier- und Zellstoffwerke Aktiengesellschaft Düsseldorf, Hg., *Papierherstellung. Alte Methoden im neuen Gewand* (Düsseldorf: Feldmühle Papier- und Zellstoffwerke Aktiengesellschaft, 1960).

Text und Textil ermöglicht, Querverbindungen zwischen Papierarchiv und Muster-sammlung herzustellen, zwischen Archiv und Entwurf. Papierarchiv, Musterbücher und Textilien korrelieren miteinander. Die alleinige Beschäftigung mit nur einem der beiden Archivtypen bliebe lückenhaft ohne den Einbezug des anderen. Aber wo sind die Grenzen zwischen Text und Textil, wo ist die bildliche Naht, die beide Teile zwar zusammenhält, aber gleichzeitig auch eine sichtbare Trennung markiert?

Der Ethnologe Hans Peter Hahn kritisiert die Methode, Dinge als Texte lesen zu wollen. Er betont, dass ihre Bedeutung nur durch Kontexte und an die Dinge verknüpfte Handlungsweisen zu verstehen seien. Außerdem schlägt er vor, materielle Kultur nicht ausschließlich auf Bedeutungen zu reduzieren, sondern die Wahrnehmungsbedingungen von Dingen in eine Analyse einzubeziehen.<sup>419</sup> Ein Text kann nie alle Eigenschaften eines Dings erfassen. So ist es unmöglich, von einer Seite eines Musterbuchs ausgehend den Entwurfsprozess zu verstehen. Ein Ding hat aus sich heraus noch keine Bedeutung. Bedeutungen werden erst durch Kontexte und die Rekonstruktion der Funktion und Nutzung der Dinge verständlich. Dies gilt auch für die materiellen Überbleibsel des Entwurfsprozesses.

Für den aktiven Entwurfsprozess waren das *Hanro*-Archiv und die alten Musterbücher nicht relevant, das zeigt sich daran, dass sie von den Designerinnen selten bis gar nicht konsultiert wurden. Ein Grund dafür war die zu kurze zeitliche Distanz zu vorigen Entwürfen. Eingeübte Variantenbildung unter Rückgriff älterer Entwürfe führte zu den gewünschten modischen Unterschieden. Die Methode des *Samplings*, deren Erfindung gerne der freien Kunst zugeordnet wird, ist eine ebenso lange gelebte Praxis der Modeindustrie. Bei *Hanro* zeigte sie sich bereits im Entwurfsprozess in den 1930er Jahren und der damit verbundenen seriellen Produktionsweise (siehe auch Kapitel *Stricksaal*).

Auch das Wissen über Stoffqualitäten musste nicht aus Unterlagen oder Musterbüchern rekonstruiert werden, die Expertinnen und Experten befanden sich vor Ort und konnten direkt gefragt werden. Dennoch bezog sich das Entwerfen immer auch auf ein Archiv, eine weiter weg liegende Vergangenheit, weil die Designerin auf Gestaltungstraditionen zurückgriff. Zeit und Zeitlichkeit scheinen demnach einen wesentlichen Faktor auszumachen. Dies gilt insbesondere für Mode und das Neue als Kategorie und Rhetorik im Design.<sup>420</sup> Mode ist zeitlich organisiert nach Jahreszeiten, nach Kollektionen, nach den Klassifizierungen *Veraltet* und *Neu*, nach Vergangenem und Zukünftigem. Die Gegenwart schrumpft dabei auf einen sehr kurzen und nur schwer fassbaren Zeitpunkt zusammen. Simmel hat diese Paradoxie der Mode auf den Punkt gebracht, die die Zeitlichkeit von Mode betrifft:

Die Form eines fieberhaften Wechsels ist hier so wesentlich, daß sie wie in einem logischen Widerspruch gegen die Entwicklungstendenzen der

419 Siehe Hans Peter Hahn, *Materielle Kultur. Eine Einführung*, 2., überarb. Aufl. (Berlin: Reimer, 2014), 138.

420 Siehe hierzu den Sammelband von Siegfried Gronert und Thilo Schwer, Hg., *Positionen des Neuen. Zukunft im Design* (Stuttgart: avedition, 2019).

modernen Wirtschaft steht. Gegenüber diesem Charakter aber zeigt die Mode nun die höchst merkwürdige Eigenschaft, daß jede einzelne Mode doch gewissermaßen auftritt, als ob sie ewig leben wollte. [...] <sup>421</sup>

Kurzlebigkeit, Vergänglichkeit, Ewigkeit, Rückkehr und Wiederholung bestimmen die Mode in zeitlicher Dimension. Altes ist nicht mehr zeitgemäß, die Unzufriedenheit mit der Gegenwart erfordert einen Schnitt, der Neuheit bringen soll. Neues bedient sich dabei häufig an Vergangenenem. Dies ist nur durch die Medialität eines Gedächtnisses oder Archivs möglich, durch einen physischen und mentalen Ort, der die Überbleibsel und Ergebnisse des Entwerfens in sich aufnimmt, einen Ort, der selektiv erinnert und vergisst.

In Foucaults *Archäologie des Wissens* wird (auch in der deutschen Übersetzung) eine textile Metapher bemüht, um die zeitliche Grenze zwischen der Gegenwart und der aus dem Archiv zu analysierenden Vergangenheit zu beschreiben, die Foucault als Grenze des Aussagbaren versteht:

Die Analyse des Archivs umfaßt also ein privilegiertes Gebiet: gleichzeitig uns nahe, aber von unserer Aktualität abgehoben, ist es der Saum der Zeit, die unsere Gegenwart umgibt, über sie hinausläuft und auf sie in ihrer Andersartigkeit hinweist; es ist das, was uns außerhalb von uns begrenzt. Die Beschreibung des Archivs entfaltet ihre Möglichkeiten (und die Beherrschung ihrer Möglichkeiten) ausgehend von Diskursen, die gerade aufgehört haben, die unsrigen zu sein; ihre Existenzschwelle wird von dem Schnitt gesetzt, der uns von dem trennt, was wir nicht mehr sagen können, und von dem, was außerhalb unserer diskursiven Praxis fällt. <sup>422</sup>

Während sich Geschichte häufig als scheinbar endlose, lineare Aneinanderreihung von Ereignissen zeigt, vergleichbar mit einer sprichwörtlichen Nahtlosigkeit, macht Foucaults Aussage hingegen deutlich, dass sämtliche Analysen von Vergangenenem nicht ohne bewusste, nachträgliche Vernähtungen vonstatten gehen. Diese nachträglichen analytischen Vernähtungen schaffen eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

---

421 Simmel, „Philosophie der Mode (1905)“, 111.

422 Foucault, *Archäologie des Wissens*, 189f. Im französischen Originaltext benutzt Foucault das Wort „la bordure“ für die Schwelle zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Während im Deutschen eine *Bordüre* einen dekorativen Rand umschreibt, kann das Wort im Französischen auch allgemeiner Kante oder Grenze bedeuten.