

ANNA-BRIGITTE SCHLITTNER
KATHARINA TIETZE

EINLEITUNG

»It's a Saturday afternoon in London, the kind of afternoon where you decide to walk everywhere just to show off your outfit, I knew I looked good. A simple Black rollneck dress that fitted perfectly, paired with a slick vintage leather jacket, a sensible ankle boot with a leopard print sock peeking through—and a leather beret for good measure. Monochrome vision. Just off one of the side streets near the London Bridge tube station, a driver slowed down his black Mini and rolled down his window. I assumed he was going to ask for directions. If he was, I would know the answer without needing Citymapper, because that is what someone who is chic, minimal, and fashionable can do. Yet when he rolled down his window, I could see he was holding up a phone, pointing a flashlight directly at me. He screamed ›what the f*ck are you wearing, mate?‹, jeered a handful of other offensive slurs, and then drove off.«¹

Autor:in und Performer:in Travis Alabanza erklärt im Text für das Magazin *Viscose* nach der Beschreibung dieses Angriffs, dass es eigentlich keine Rolle spielt, ob der Look minimalistisch oder flamboyant sei – eine nicht gender-konforme Person werde stets als »too much« wahrgenommen. Diese Erfahrung wendete Travis Alabanza zu einem selbstermächtigenden Umgang mit den permanenten Angriffen in der Öffentlichkeit:

»Operation Causing A Scene is an act of reclamation. It says that if I am already breaking so many of your rules around gender, expression and who is allowed to wear what—then I may as well break your ideas of fashion as well.«²

Dies ist ein eindrückliches Beispiel für die symbolische Macht und Ohnmacht der Mode: Mit Kleidung können individuelle Identitäten gestaltet und ausgedrückt werden, doch wird diese Freiheit beschränkt durch Diskurse, die nach wie vor Ausdruck einer binären Definition der Geschlechter sind. Es zeigt sich, wie dringlich die Frage nach dem Zusammenhang von Mode und Gender ist.

Kleidermoden haben sich immer auf Geschlechterrollen bezogen. Nach der Französischen Revolution war nicht mehr die Differenzierung nach Stand und Klasse für die Kleidung prägend. Sondern »das Geschlecht wurde zum natürlichsten aller Unterschiede, das ungleiche Gesetze und ungleiche Behandlungen legitimierte«, schreibt Barbara Vinken.³ Der Mann im dunklen Anzug wurde zum Gegenstück der modischen Frau. Diese Binarität

ist aber nicht gleichwertig, sie ist mit einem Machtgefälle verbunden. »Die Frau wird >das Geschlecht<, Männer werden Menschen.«⁴ In der Frauenmode wurden in der Moderne, unterstützt durch Emanzipationsbewegungen, nach und nach männliche Kleidungsstücke adaptiert wie die Hosen seit den 1920er Jahren. Dabei entsteht seit den 1970er Jahren eine sogenannte Unisex-Kleidung, die aber ursprünglich männlich ist, also ein Beispiel dafür, wie Männliches zur Norm wurde. Seit einiger Zeit erst übernehmen männliche Personen auch weibliche Attribute, wie Alessandro Michele für Gucci 2015 mit seidenen Schleifenblusen für Männer vorführte. Zuvor hatten Transmodels wie Andreja Pejić bereits binäre Zuschreibungen infrage gestellt. Die Zuordnungen werden fluider. Kleidungsstücke werden als männlich oder weiblich konnotiert, aber auch zu Aussagen über ein Spektrum von Geschlechtern kombiniert. Eine wichtige Rolle spielen Accessoires wie Schmuck und Schuhe, Haare und Make-up, aber innerhalb eines umfassenden modischen Erscheinungsbildes auch Bewegungen und Posen. Die Auseinandersetzung auf der konkreten Ebene der Gestaltung und ihrer Präsentation auf Laufstegen und in Magazinen hat die Mode immer wieder inspiriert, so konnte sie provokativ, spielerisch, herausfordernd sein. Auf der anderen Seite werden, wie oben beschrieben, non-binäre Menschen aufgrund ihres vestimentären Erscheinungsbildes diskriminiert, diese Reaktion auf Mode in Bezug auf Geschlechterrollen ist verletzend und alles andere als ein Spiel.

Dieser Band erkundet in einer breiten Auslegeordnung, wie Genderdebatten von der Mode profitieren können und wie Modegeschichte durch einen kritischen Genderblick gewinnt. Die Beiträge sind anlässlich einer Tagung entstanden, die im Mai 2022 an der Zürcher Hochschule der Künste stattfand. Den Rahmen bildete die 14. Jahresversammlung des netzwerks *mode textil*, der Interessenvertretung von Wissenschaftler:innen und Gestalter:innen, Lehrenden und Lernenden der kulturwissenschaftlichen Textil-, Kleider- und Modeforschung im deutschsprachigen Raum, das heißt in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das engagierte, 2008 gegründete Netzwerk hat mittlerweile über 330 Mitglieder.⁵ Mode und Gender ist ein eminent politisches Thema. Dementsprechend sind auch die Beiträge von unterschiedlichen Perspektiven geprägt. So werden divergierende politische Haltungen genauso sichtbar wie Ansprüche verschiedener Generationen und Herkünfte. Gestalter:innen kommen genauso zu Wort wie Wissenschaftler:innen. Dass der Austausch über Differenzen hinweg möglich war und ist, ist ein Verdienst des netzwerkes, das eine Atmosphäre der konstruktiven Auseinandersetzung geschaffen hat.

Mode ist gestaltete Identität. Eine Dimension wie Geschlecht lässt sich nicht unabhängig von anderen Identitätsmerkmalen wie *Race*, Behinderung oder Klasse betrachten.⁶ Die Kategorien überlagern sich intersektional und verschärfen Diskriminierungen und Marginalisierungen, wie Kimberlé Crenshaw für Schwarze Frauen gezeigt hat.⁷ Geschlecht ist wie andere Dimensionen der Identität nicht gegeben, sondern wird immer wieder neu konstituiert. Es ist eine »performatively enacted signification, on that, released from its naturalized interiority and surface, can occasion the parodic proliferation and subversive play of gendered meanings«, schreibt Judith Butler.⁸ Hier ist sie sich einig mit Stuart Hall:

»Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as ›production‹, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation.«⁹

In diesem performativen Charakter von Gender liegt das gestalterische Potenzial. Daher ist die Mode so ein wichtiges Feld der Identität.

Die Theoretisierung des Themas Gender im Design begann Anfang der 1980er Jahre, als Griselda Pollock und Roszika Parker *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* veröffentlichten.¹⁰ Diese feministische Fundamentalkritik war der Ausgangspunkt für Cheryl Buckleys wegweisenden Aufsatz »Made in Patriarchy«¹¹: Sie analysierte die Mechanismen einer Designtheorie und -historiografie, die Frauen systematisch exkludierte. Anerkennung fanden allenfalls Erzeugnisse, deren Qualität sich auf »weibliche Eigenschaften« wie die angeblich besonders ausgeprägte Sensibilität für Farben¹² oder eine Präferenz für »weiche« Materialien zurückführen ließ. Buckley benannte als weitere patriarchale Strategien die Einordnung der Leistungen von Gestalterinnen unter die Namen ihrer Gefährten, Väter oder Brüder und die Aneignung von einst weiblich identifizierten Sparten durch Umdeutungen des Designprozesses:

»Fashion as a design process is thought to transcend the sex-specific skills of dexterity, patience, and decorativeness associated with dressmaking. Instead, it involves creative imagination, and the aggressive business and marketing skills that are part of the male stereotype.«¹³

Etwa zeitgleich begannen sich nun in den Akademien die *Fashion Studies* zu etablieren und mit ihnen eine vertiefte und breit gefächerte

Auseinandersetzung mit einer der zentralen Funktionen der (westlichen) Mode, nämlich Geschlecht und Geschlechterdifferenzen zu markieren und hervorzubringen.¹⁴ Zu den Pionier:innen aus dem englischsprachigen Raum gehören – stellvertretend für viele – Valerie Steele, Gründerin der bis heute tonangebenden Fachzeitschrift *Fashion Theory*, und Peter McNeil, der erste Inhaber eines Lehrstuhls für *Fashion Studies*.¹⁵ Bald begannen auch im deutschsprachigen Raum Theoretiker:innen verschiedener Fachrichtungen eigenständige historisch-kritische und feministische Diskurse anzustoßen und mitzutragen. Gundula Wolter publizierte 1991¹⁶ bzw. 1993¹⁷ zwei Bände zur Kulturgeschichte der Hose. Die Autorin belegt mit einer Fülle vorbildlich aufgearbeiteten Bild- und Textmaterials, wie sich im sprichwörtlichen Kampf um die Hose die Auseinandersetzung um Geschlechterrollen und -definitionen, aber auch die Teilhabe an politischer und wirtschaftlicher Macht materialisierte. Ebenfalls 1993 erschien von Barbara Vinken *Mode nach der Mode*¹⁸. Besonders einflussreich war ihre Kritik an der Einseitigkeit der damals vorherrschenden soziologischen Sicht, die Mode nur als Mittel zur Distinktion interpretieren und das disruptive Potenzial – vor allem in Bezug auf die patriarchale Ordnung der Geschlechter – nicht erkennen mochte.

Hervorzuheben ist die Forschungstätigkeit von Gertrud Lehnert, die seit den 1990er Jahren kontinuierlich am Thema »Mode und Gender« gearbeitet hat – früh hat sie sich auch mit dem äußeren Erscheinungsbild von lesbischen Frauen beschäftigt, die sich nicht ins konventionelle «heterosexuelle Duett» (Lehnert) der Mode einreihen wollten.¹⁹ Konsequenterweise war sie denn auch eine der Ersten, die queertheoretische Ansätze in die deutsche Modeforschung integrierte.²⁰ Dabei hat sie u.a. den Begriff »Modekörper« als »Amalgamierung von Körper und Kleid«²¹ entwickelt; dieser ist nicht statisch, sondern »verändert sich in Zeit und Raum, er kann ganz und gar einmalig und flüchtig sein«.²² Der hybride »Modekörper« ist gewissermaßen eine modespezifische Adaptation des queertheoretischen Verständnisses von Identität als gemacht und dynamisch. Unter dem Einfluss von Judith Butlers *Gender Trouble*²³ rückte in den 1990er Jahren generell die Heteronormativität in den Fokus akademischer Forschung. Spielarten des Crossdressings sowie schillernde Figuren wie die *Macaronis*²⁴ oder der Dandy, den bereits Barbara Vinken als eine der Schlüsselfiguren zum Verständnis der Mode und ihrer subversiven Kräfte benannte hatte,²⁵ fanden große Aufmerksamkeit. Besonders intensiv wurden *Dandies* in der amerikanischen *Black History* mit unterschiedlichsten methodischen An-sätzen erforscht²⁶ – zunächst eher mit dem Schwerpunkt auf der Funktion

eleganter Kleidung als Ausdruck von Resilienz und Widerstand gegen den rassistisch motivierten Zwang zu Unsichtbarkeit und Geschichtslosigkeit,²⁷ bald aber auch mit dem Fokus auf queere Ausdrucksformen in der *African American Community*.²⁸ Queere Außenseiter:innen wurden zur eigentlichen Verkörperung der Dekonstruktion patriarchaler Geschlechterdefinitionen. Ab den 2010er Jahren erschienen erste selbstständige Publikationen zu Mode und Queerness, namentlich *Queer Style* von Adam Gezey und Vicki Karaminas.²⁹ 2013 folgte im *Fashion Institute of Technology* die von Valerie Steele kuratierte Ausstellung *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk*.³⁰ Die spektakuläre Schau wurde kontrovers aufgenommen. Annamari Vänskä etwa kritisierte die faktische Gleichsetzung von Queerness mit (männlicher) Homosexualität.³¹ Diese – so die Autorin – implizierte die feste Verknüpfung von Queerness und Identität, was im Widerspruch stehe zum Verständnis von Identität(en) als fluid und dynamisch, wie es von den maßgebenden Theoretiker:innen Judith Butler, Jack Halberstam oder Eve Kosofsky Sedgwick herausgearbeitet wurde. Der Rekurs auf diese komplexeren Ansätze ermöglicht immer wieder erhellende Neulektüren der Modegeschichte, wie etwa die Auseinandersetzung von Abigail Joseph mit Charles Frederick Worth, dem (angeblichen) Begründer der Pariser Haute Couture. Sie versteht den Couturier als Vertreter einer queeren viktorianischen Männlichkeit, die nicht auf sexuellen Präferenzen gründet, sondern auf den vielfältigen und differenzierten Beziehungen zu seinen Kundinnen.³²

Exklusion und Inklusion fußen auf einem bestimmten Verständnis von »Mode«. Trotz des permanenten Interesses an außereuropäischer Bekleidung in Theorie und Praxis, setzte die Kritik an der Definition von Mode als exklusiv westlichem Phänomen erst in den 1990er Jahren ein – wohl motiviert durch die unübersehbare Präsenz japanischer Designer:innen in Paris.³³ Jennifer Craik dürfte eine der Ersten gewesen sein, welche die kolonialistische Grundierung der »newness« und »nowness« erkannte.³⁴ Daraus folgte u.a. eine längst nicht abgeschlossene Diskussion um angemessene Begrifflichkeiten für globale Verflechtungen und vestimentäre Praxen. M. Angela Jansen etwa unterscheidet »Fashion« und »Fashioning«: Erstere ist mehr oder weniger identisch mit dem im 19. Jahrhundert begründeten europäischen (Pariser) System, Letztere umfasst globale vestimentäre Praxen, Körpermodifikationen und -schmückungen. »Fashioning« ist zwingend mit dekolonialen Diskursen verbunden: »Decolonial fashion discourse constitutes a framework that enables to redefine fashion as a multitude of possibilities rather than a normative frame-work falsely claiming

universality, to humble modernity's narrative by recognizing its own epitomical limits, to listen to and acknowledge an episteme plurality outside of modernity and to decenter the production of knowledge in regard to fashion.«³⁵ Einer der ersten Texte im deutschsprachigen Raum, welcher das eurozentrische Verständnis von Mode kritisierte, war der Aufsatz von BuYun Chen »Toward a definition of ›fashion‹ in Tang China«, 2013 erschienen im Sammelband *Fusion Fashion* von Gertrud Lehnert und Gabriele Mentges.³⁶ 2019 schließlich haben Elke Gaugele und Monica Titton mit *Fashion and Postcolonial Critique*³⁷ das erste und bisher einzige Kompendium zu Mode im Licht postkolonialer Theorien veröffentlicht. In Bezug auf die Kategorie »Gender« ist der Text von Christine Checinska, »(Re-)fashioning African Diasporic Masculinities«³⁸, erwähnenswert. Die Autorin stützt sich u.a. auf die »Carnivalizing Theory« von Joan Anim-Addo, welche die »Heimatlosigkeit« in den fantastischen Bricolage-Traditionen karibischer und afrikanischer Karnevals sowie allgemein in kreolisierten kulturellen Ausdrucksformen findet. Checinska erkennt in den vestimentären Performanzen der haitianischen Revolutionäre³⁹ und dem »fine dressing« der *Windrush*-Generation⁴⁰ eine entsprechende Materialisierung diasporischer Männlichkeiten.

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich die Auseinandersetzung mit der Kategorie »Gender« sukzessive um queertheoretische und dekoloniale bzw. postkoloniale Diskurse erweitert. Um aber außereuropäische Moden und vestimentäre Praxen nicht einfach als Ergänzung in bestehende Ordnungssysteme und Episteme einzufügen, ist eine ausgedehnte Auseinandersetzung mit den Grundlagen – auch mit dem Begriff »Gender« – wünschenswert und notwendig. So stellt etwa die nigerianische Genderforscherin und Soziologin Oyèrónké Oyéwùmí dem westlichen »körperfixierten« Gender-Diskurs die fluidere, soziale Konstruktion von Identitäten bei den Yoruba gegenüber.⁴¹

2020 hat Cheryl Buckley unter dem Titel »Made in Patriarchy II. Researching (or Re-Searching) Women and Design«⁴² ihren oben erwähnten Text einer kritischen Reflexion unterzogen. Neben der Notwendigkeit einer intersektional ausgerichteten Historiografie benennt sie weitere Desiderate: zum einen die Öffnung des Designbegriffs zu alltäglichen, nicht selten weiblich konnotierten, Praxen und zum anderen zu »wilden Dingen«⁴³, also zu jenen anonymen Massenprodukten, welche mehrheitlich unsere alltägliche Umgebung bestimmen.

Die Beiträge in diesem Band sind chronologisch geordnet, und zwar ausgehend von der Gegenwart in die Vergangenheit, beginnend mit Texten zu zeitgenössischen Moden bis hin zu Fragen an Kleidungsstücke

der frühen Neuzeit. Die Beschäftigung mit Mode und Gender kommt nicht ohne eine historische Perspektive aus. Hier ist die Bedeutung einer Beschäftigung mit Modegeschichte als Designgeschichte besonders relevant. Nur eine historische Auseinandersetzung kann aufdecken, wie modische Konventionen naturalisiert und essenzialisiert werden. So kann deutlich werden, wie hergestellt bestimmte Auffassungen und wie veränderbar sie daher auch sind. Es erschließen sich Überschneidungen oder Widersprüche bestimmter Entwicklungen. Wir haben auf weitere Kategorisierungen durch Kapitel verzichtet, auch wenn wir hier die Beiträge thematisch geordnet vorstellen.

Zuvor noch eine Bemerkung. Zum System Mode gehört neben der Repräsentation auch die industrielle Produktion. Dieses Thema, das auch als soziale Nachhaltigkeit bezeichnet werden kann, fehlt weitgehend in diesem Band. Es lässt sich konstatieren, dass unsere Kleidung heutzutage zu einem großen Teil von schlecht bezahlten Frauen in prekären Arbeitsbedingungen im sogenannten Globalen Süden hergestellt wird. Die Branche ist bekannt für ausbeuterische Verhältnisse, auch die Verkäuferin im Kaufhaus oder Praktikant:innen in den Modemetropolen waren und sind oft davon betroffen. Neben der Produktion zementiert auch der Vertrieb veraltete Geschlechterverhältnisse, dort sind neue Lösungen gefragt. Regt die Mode also auf der einen Seite innovative Sichtweisen an und spielt mit Konventionen, lohnt es sich auf der anderen Seite, unsichtbar gemachte Teile des Systems zu analysieren und zu kritisieren. Wie z.B. das feministische Projekt, Stimmen von Heimarbeiterinnen der St. Galler Spitzenindustrie zu sammeln und zu veröffentlichen.⁴⁴

Drei Beiträge argumentieren aus diskursanalytischer Perspektive. **Melanie Haller** untersucht das von Anfang an ambivalente Verhältnis des europäischen Feminismus zur Mode, das nicht zuletzt auf der historischen Gleichsetzung von Frau und Mode und dem daraus resultierenden misogynen Diskurs gründet. Die Autorin zeigt, wie entgegen diskursiver Stereotypen Kleidung in der feministischen Bewegung lustvoll, differenziert und bewusst eingesetzt wurde. **Verena Potthoff** fragt nach den Möglichkeiten von Mode als emanzipatorischer Praxis entlang der Thesen von Jacques Rancière. Sie analysiert dabei Möglichkeiten und Grenzen des Spiels mit Binarität und Non-Binarität im gegenwärtigen Modesystem. **Sarah Held** widerspricht in ihrem engagierten Text der scheinbar unumgänglichen profitorientierten Verwertungslogik im Geschäft mit der Mode. Mit konkreten Beispielen kann sie belegen, wie sich feministische Ermächtigungsstrategien diesen Mechanismen entziehen und patriarchale ökonomische Strukturen unterlaufen.

Handwerk ist Thema im Text von **Laya Chirravuru**. Sie legt eine differenzierte Sicht auf das patriarchal strukturierte indische Kunsthandwerk dar. Ihre umfangreiche, interviewbasierte Forschung zur Produktion von Bandhani-Stoffen zeigt, dass jede (Produktions-)Gemeinschaft anders organisiert ist, sodass ein einheitliches Verständnis von Geschlechterfragen nicht angebracht ist. Erst Ansätze, welche die Abhängigkeit der Geschlechterdynamik von sozialen, arbeitsorganisatorischen und ökonomischen Kontexten anerkennen, haben das Potenzial, eine nachhaltige soziale Wirkung zu erzielen.

Eine Reihe von Texten widmet sich den Kleidern selbst, ihrer Gestaltung und ihrem Gebrauch. So entwickelt der junge Designer **Jonas Konrad** im ersten Text des Bandes Überlegungen zu Männlichkeit und reflektiert damit seine Abschlusskollektion »*das neue blau*«, die in einer ausführlichen Bildstrecke vorgestellt wird. Konrad verknüpft auf persönliche Weise Theorie und Praxis und wird damit dem Thema in besonderem Maße gerecht. **Aliena Guggenberger** untersucht die Bedeutung des Geschlechts der Entwerfer:in in der deutschen Reformkleidbewegung. Frauen wie Emmy Schoch konnten nicht nur die Ansprüche an ein Kleid aus eigener Erfahrung, sondern auch Entwurf und Umsetzung sinnvoll miteinander verknüpfen. **Elisabeth Hackspiel-Mikosch** setzt sich mit der Kleidung indigener Frauen in Bolivien auseinander. Sie kontextualisiert, analysiert und interpretiert Aspekte einer politischen Selbstermächtigung. **Anna-Brititte Schlittler** entwickelt Überlegungen dazu, wie das Reiten weibliche Erscheinungsbilder geprägt oder auch gebrochen hat. Damit thematisiert sie einen wichtigen Moment der emanzipatorischen Frauenmode, die Mobilität, in diesem Fall den Sport. Ausgehend vom Reitkostüm interessiert Schlittler dabei eine virtuose Zirkusreiterin ebenso wie Beispiele für eine exklusiv feminine Schaulust. Ein anderer Raum der Bewegungsfreiheit ist im 19. Jahrhundert die Straße, mit der entsprechenden Mode beschäftigt sich **Birgit Haase**. Damit analysiert sie ein sehr frühes Beispiel von weiblicher Adaption eines männlichen Kleidungsstückes, von ihr als im wahrsten Sinne des Wortes als fortschrittlich beschrieben. **Adelheid Rasche** befragt als Sammlungsleiterin kenntnisreich kostbare, über 400 Jahre alte Stücke aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, ob diese für Männer oder Frauen bestimmt gewesen waren. Interessant wird es gerade dann, wenn sich die Frage nicht eindeutig beantworten lässt bzw. die Kleidungsstücke im Laufe der Geschichte unterschiedlich gelesen wurden.

Kostüme, in der Modegeschichtsschreibung noch immer zu wenig bearbeitet, bieten sich für die Thematisierung von Genderauffassungen in der Kleidung an. **Laura Haensler** und **Larissa Holaschke** von der Zürcher

Hochschule der Künste analysieren aus der Perspektive der Trendforschung den Pyjama als zeitgenössisches Phänomen mit Geschichte. Sie destillieren eine Typologie von Pyjamaträger:innen anhand von Kostümen aus Filmen und Fernsehserien. **Dorothea Nicolai** widmet sich der Hosenrolle, eine weibliche Partie, die einen Mann darstellt und singt. Die sprechende Bezeichnung entstand im 19. Jahrhundert. Anhand des *Rosenkavaliers* von Richard Strauss beschreibt sie, wie das Spiel mit den Geschlechtern auf der Bühne zur Komödie wird und was dies für die Darsteller:innen und ihre Kostüme bedeutet.

Mehrere Texte befassen sich mit Produktion und Repräsentation der Kategorie Gender in so unterschiedlichen Medien wie Modemagazinen, Serien, Fotografie oder Musikvideos. **Mariama de Brito Henn** geht von der Protest-Maskulinität der US-amerikanischen Schwarzen Diaspora aus, die sich gegen das unerreichbare Ideal weißer Männlichkeit richtet, dabei aber Homophobie, Misogynie und strikte Gendergrenzen adaptiert und verstärkt. In den 1990er Jahren setzte durch Schwarze maskuline Lesben die kritische Adaptation dieses Habitus ein, die schließlich bei Künstler:innen wie Young M.A in einen Prozess der Analyse der Konstruktion und Dekonstruktion von Männlichkeit mündete. **Wiebke Schwarzhans'** Foto-Essay verweist mit Referenzen auf Warenästhetik, Schaufensterdisplays und Modemagazine auf die der Konsumkultur inhärenten Widersprüche von Begehren, Machtgesten und geschlechtlich codierten Identitäten. **Evelyn Echle** setzt sich mit der Erfolgsserie *Sex Education* auseinander. Sie zeigt anhand der Figur Eric Effiong, wie Charaktere, die abseits des Mainstreams angelegt sind, einerseits als *role model* fungieren, andererseits über Kleidung, Accessoires und Make-up Ikonografien schaffen, die Debatten über den Umgang mit (nicht-)normalitiven Geschlechterrollen und Sexualitäten aufgreifen. **Elif Süsler-Rohringer** nimmt eine besondere Episode in der globalen Geschichte der Modemagazine in den Blick: In den 1980er Jahren wurde in der Türkei der deutschsprachigen Ausgabe der *Burda Moden* das Booklet *Burda Kadın* beigelegt mit anderen Inhalten als in der Originalausgabe. Die Beilage nahm zwar an zeitgenössischen, feministisch ausgerichteten Debatten – etwa zu gendercodierter Arbeit – teil, setzte diese aber häufig in einen nationalistischen Rahmen mit konservativen Standpunkten. Ebenfalls im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts angesiedelt ist **Katja Böhlaus** Blick auf Väter als Motiv in der ostdeutschen Modefotografie. Interessant ist, wie sich DDR-spezifisch eine am Alltag ausgerichtete Modefotografie mit dem Bild von Vätern verknüpft. Die Rolle Letzterer war auch dadurch geprägt, dass ihre Partnerinnen berufstätig waren.

Innerhalb von Ausbildungen an Kunsthochschulen werden Auffassungen von Mode und Gender tradiert oder aufgebrochen. **Nils Lange** und **Jörg Wiesel** vom Studiengang Mode-Design in Basel unterhalten sich mit **Carlota Castella i Gutiérrez** und **Lou Gattlen** darüber, wie sich Auffassungen von Gendernormen verlernen lassen. Ausgehend von Virginia Woolfs *Orlando* kreist das Gespräch um Potenziale des Trans*seins bis zu den Anliegen der Diplomarbeiten des Sommers 2023. **Katharina Tietze** beschäftigt sich mit der Geschichte der Kunstgewerbeschule Zürich, einer Vorgängerinstitution der heutigen Zürcher Hochschule der Künste, an der sie lehrt. Die 1906 gegründete Textilkasse kann exemplarisch für Gestalterinnenbiografien des 20. Jahrhunderts untersucht werden, Tietze macht einen Anfang.

Wir bedanken uns bei allen, die Tagung und Publikation ermöglicht haben. Vor allem der großzügige Beitrag der Zürcherischen Seidenindustriegesellschaft hat uns beflügelt, ebenso die Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds. Ohne das engagierte Team von Trends & Identity, vor allem Larissa Holaschke, Dagna Salwa und David Jaeggi, wäre das Projekt nicht möglich gewesen. Es war uns eine Freude, es auch für und mit dem *netzwerk mode textil* zu realisieren. Unser besonderer Dank gilt Miriam Wiesel und Amy Klement für ihr umsichtiges Lektorat und Manu Beffa für die einfallsreiche Gestaltung des Buches.

1 Alabanza, Travis: »It is hard being this chic«, in: *Viscose*, Nr. 4 (2023), S. 70–81, hier S. 80.

2 Ebd., S. 81.

3 Vinken, Barbara: *Ver-Kleiden*; Wien / Salzburg 2022, S. 36.

4 Ebd., S. 38.

5 www.netzwerk-mode-textil.de

6 Anschaulich wird dies zum Beispiel im aktuellen Fotoband *Black Masculinities*, hg. von Joshua Amissah, der sich gegen Stereotypisierungen wendet und Vielfalt, auch in modischer Hinsicht, aufzeigt.

7 Crenshaw, Kimberlé: »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics«, in: *University of Chicago Legal Forum*, Vol. 1989, Iss. 1, Article 8.

8 Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*; New York / London 1990, S. 33.

9 Hall, Stuart: »Cultural Identity and Diaspora«, in: Jonathan Rutherford (Hg.): *Identity. Community, Culture, Difference*; London 1990, S. 222.

10 Pollock, Griselda / Parker, Roszika: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*; New York 1981.

11 Buckley, Cheryl: »Made in Patriarchy. Toward a Feminist Analysis of Women and Design«; in: *Design Issues*, Bd. 3, Nr. 2 (1986), S. 3–14.

12 Z.B. die »Damsels of Design« in der US-amerikanischen Autoindustrie der 1950er Jahre (Sellers, Libby: *Women Design. Pioneers in architecture, industrial, graphic and digital design from the 20th century to the present day*; London 2017); oder Heidi Studer-Welter in der schweizerischen Schuhindustrie in den 1940er Jahren (Schlittler, Anna-Brigitte: »Enter

- the Shoe. Design in the Making«; in: Anna-Brightte Schlittler / Katharina Tietze (Hg.): *Bally. A History of Footwear in the Interwar Period*; Bielefeld 2021, S. 95–126).
- 13 Buckley 1986 (wie Anm. 11), S. 5.
- 14 Zur Fachgeschichte vgl. z.B.: McNeil, Peter: »Conference Report: ›The Future of Fashion Studies, University of Warwick, April 30, 2009«, in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, Bd. 14, Nr. 1 (2010); Granata, Francesca: »Fashion Studies In-between: A Methodological Case Study and an Inquiry into the State of Fashion Studies«, in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, Bd. 16, Nr. 1 (2012), S. 67–82. Spezifisch zur Methoden-Diskussion: Steele, Valerie: »A Museum of Fashion Is More Than a Clothes Bag«, in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, Bd. 2, Nr. 4 (1998), S. 327–335.
- Einen Einblick in die Fülle der Ansätze und Themen gibt z.B.: Black, Sandy et al. (Hg.): *The Handbook of Fashion Studies*; London / New York 2013.
- 15 Stockholm University, 2008–2017.
- 16 Wolter, Gundula: *Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine Kulturgeschichte der Hose*; Marburg 1991.
- 17 Dies: *Hosen, weiblich. Kulturgeschichte der Frauenhose*; Marburg 1993.
- 18 Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*; Frankfurt am Main 1993.
- 19 Lehnert, Gertrud: *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*; München 1997.
- 20 Lehnert, Gertrud / Weilandt, Maria (Hg.): *Neue Perspektiven der Modeforschung*; Bielefeld 2016.
- 21 Lehnert, Gertrud: »Queere Mode / Körper. Leigh Bowery und Alexander McQueen«; in: Lehnert, Gertrud / Weilandt, Maria (Hg.): *Ist Mode queer? Neue Perspektiven der Modeforschung*; Bielefeld 2016, S. 17–26, hier S. 19.
- 22 Ebd.
- 23 Butler 1990 (wie Anm. 8).
- 24 Vgl. dazu z.B. McNeil, Peter: »Macaroni Masculinities«; in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, Bd. 4, Nr. 4 (2000), S. 373–403.
- 25 Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*; Frankfurt am Main 1993.
- 26 Pioniere dürften Shane White und Graham White gewesen sein. Dies.: *Stylin'. African American Expressive Culture from Its Beginnings to the Zoo Suit*; Ithaca / London 1998.
- 27 Z.B. Miller, Monica L.: *Slaves to Fashion. Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*; Durham / London 2009.
- 28 Ein Überblick findet sich unter: <https://fashionandrace.org/database/reading-lists-fashioning-black-queer-genders/> (Zugriff: 17.7.2023).
- 29 Geczy, Adam / Karaminas, Vicki: *Queer Style*; London / New York 2013.
- 30 <https://exhibitions.fitnyc.edu/exhibitions-timeline/a-queer-history-of-fashion-from-the-closet-to-the-catwalk/> (Zugriff: 13.7.2023).
- 31 Vänskä, Annamari: »From Gay to Queer. Or, Wasn't Fashion Always Already a Very Queer Thing?«; in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, Bd. 18, Nr. 4 (2014), S. 447–464.
- 32 Joseph, Abigail: »A Wizard of Silks and Tulle. Charles Worth and the Queer Origins of Couture«; in: *Victorian Studies*, Bd. 56, Nr. 2 (2014), S. 251–279.
- 33 Vgl. z.B.: Kawamura, Yuniya: *The Japanese Revolution in Paris*; Oxford / New York 2004.
- 34 »Western cultures are obsessed with demonstrating their civilised ways – to show that they are different from, and superior to, other cultures, hence the emphasis on newness and novelty.« (Craik, Jennifer: *The face of fashion. Cultural studies in fashion*; London / New York 1994, S. 36).
- 35 Jansen, Angela M.: »Fashion and the Phantasmagoria of Modernity. An Introduction to Decolonial Fashion Discourse«; in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, Bd. 24, Nr. 6 (2020), S. 815–836, hier S. 815 f.
- 36 Chen, BuYun: »Toward a definition of ›fashion‹ in Tang China (618–907 CE)«; in: Gertrud Lehnert / Gabriele Mentges (Hg.): *Fusion Fashion. Culture beyond Orientalism and Occidentalism*; Frankfurt am Main 2013, S. 15–25.
- 37 Gausele, Elke / Titton, Monica (Hg.): *Fashion and Postcolonial Critique*; Wien 2019.

- 38 Checinska, Christine: »(Re-)fashioning African Diasporic Masculinities«; in: Gaugele / Titton 2019, ebd., S. 74–87.
- 39 Ebd., S. 81–84.
- 40 Ebd., S. 85.
- 41 Oyéwùmí, Oyèrónké: »Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects«, S. 3–21; in: dies. (Hg.): *African Gender Studies. A Reader*; New York 2005.
- 42 Buckley, Cheryl: »Made in Patriarchy II. Researching (or Re-Searching) Women and Design«; in: *Design Issues*, Bd. 36, Nr. 1 (2020), S. 19–29.
- 43 Ebd., Anm. 19, S. 23. (Buckley bezieht sich mit dem Begriff »wild things« auf Judy Attfield.)
- 44 <https://vergissmein-nicht.info> (Zugriff: 18.7.2023).

