

6 Forscherinnen und Kleidung in Bewegung

Über das Forschen im Textildepot

Kerstin Kraft und Regina Lösel

Im musealen Kontext werden die Räume, in denen Objekte aufbewahrt werden, als Depot bezeichnet. Zurückzuführen ist das Wort auf das lateinische Verb »deponere«, in der Bedeutung von »niederlegen«. Im Depot (oder auch Magazin) sind die Sammlungen niedergelegt, seine Hauptfunktionen sind die Lagerung und Aufbewahrung der Objekte. Diese musealen Depots sind nicht öffentlich zugänglich und aufgrund der dort gelagerten Werte ist der Standort oft nicht ausgewiesen. Wie die anderen Arbeitsabläufe eines Museums, die nicht unmittelbar mit der Öffentlichkeit in Verbindung stehen, sind diese den Museumsbesucher*innen bzw. anderen Außenstehenden nicht vertraut.¹ Präsentiert werden die Objekte üblicherweise in Ausstellungsräumen. Sogenannte Schaulager oder Schaudepots bzw. Führungen durch die Depots bilden hierzu eine Ausnahme.

Die Organisation von Museumsdepots folgt vor allem den materiellen Anforderungen der Objekte. Die Ausstattung eines Textildepots richtet sich demzufolge auf den Schutz der Objekte (vor Staub, Licht, Schädlingen, Einbruch etc.) und das bestimmt seine Infrastruktur sehr viel mehr als die Anforderungen der forschenden Wissenschaftler*innen.

Im Rahmen des Forschungsprojektes »Kleidung in Bewegung versetzen«² arbeiteten die Autorinnen im Textildepot des Historischen Museums Frank-

1 Die Museologin, Restauratorin und Kuratorin Martina Griessner-Stermscheg fasst diesen Umstand im Titel ihres Buches zusammen: »Tabu Depot« (vgl. Griessner-Stermscheg 2013).

2 »Kleidung in Bewegung versetzen. Eine objektbasierte Untersuchung von Kleidung zur textilen Rekonstruktion von Bewegung« (Universität Paderborn, Lehrstuhl »Kulturwissenschaft der Mode und des Textilen«, Prof. Dr. Kerstin Kraft in Kooperation mit dem Historischen Museum Frankfurt a.M., gefördert von der VolkswagenStiftung, 2015–2021): Inhaltlich beschäftigte sich das Forschungsprojekt mit der Erforschung der

furt. Diese Arbeit war für das Projekt und die damit verbundene Ausstellung, die von Beginn an mitgedacht wurde, zentral und beruhte auf verschiedenen Vorüberlegungen. Objektbasiert zu forschen bedeutet, induktiv vor- und in diesem Fall von der Sammlung des Museums auszugehen. Dies hat erheblichen Einfluss auf das Ausstellen, da nicht ein Ausstellungsthema oder ein festgelegtes Narrativ vorgegeben ist, für das dann die ›passenden‹ Objekte gesucht würden. Vielmehr wird das Konzept aus und mit den Objekten und vom Umgang mit ihnen her entwickelt. Dieses Einlassen auf eine Sammlung und auf deren Objekte birgt nicht nur inhaltliche Potenziale, sondern auch technische (beispielsweise hinsichtlich des spezifischen Figurinenbaus) und methodische (ethnografische Zugänge). Darüber hinaus wurde überlegt, wie diese Vorgänge für die Besucher*innen erfahrbar gemacht werden könnten.



Abb. 1 u. 2: Links Regalreihen mit Kleiderkartons, rechts ein Blick auf einen geöffneten Kleiderständer (Fotos: Regina Lösel, 2019, Depot, Historisches Museum Frankfurt a.M.)

Kleidung von 1850 bis 1930 anhand eines konkreten Museumsbestandes im Hinblick auf die Aspekte von Körper, Raum und Bewegung und deren textiler Rekonstruktion.

Der Beitrag stellt dementsprechend das Forschen an und mit Kleidung im Textildepot dar, dessen Erkenntnisgewinn und die Möglichkeiten, diese Prozesse zu vermitteln und auszustellen. Der folgende Erfahrungsbericht von Regina Lösel dient als Grundlage der Überlegungen und der sich anschließenden Analyse von Kerstin Kraft. Abschließend werden die entwickelten Formate der Wissenschaftsvermittlung kurz skizziert.

Erfahrungsbericht (Regina Lösel)

Das Betreten eines Museumsdepots ist oft mit dem Hinabsteigen einer Treppe, der Fahrt in die Tiefe mit einem Fahrstuhl verbunden, da sie vielfach in Kellerräumen untergebracht sind. Die schweren, meist doppelt verriegelten und an ein Alarmsystem gekoppelten Feuerschutztüren werden geöffnet, das Licht wird angeschaltet und vor den Forschenden liegen lange, mit grauen Kartons gefüllte Regalreihen.

Die erste Wahrnehmung: Es ist kühl. Das ganze Jahr über herrschen hier konstante Raumtemperatur und Luftfeuchtigkeit. Die Kleidung der Forschenden ist den Temperaturen angepasst: Strickjacken oder Westen gehören zum festen Bestandteil eines Arbeitstages im Depot. Diese ›Arbeitskleidung‹ kann selbst zum sammlungswürdigen Objekt werden. Die Strohschuhe, welche das Personal im einstigen Archiv im Marburger Landgrafenschloss gegen die Kälte trug, befinden sich jetzt im Hessischen Staatsarchiv. Diese Art des Kälteschutzes dürfte heute jedoch nicht getragen werden, da mit ihnen Insekten und Käfer ins Depot gelangen und eine Gefahr für die historischen Kleidungsstücke bilden könnten. Die frühere und die aktuelle ›Arbeitskleidung‹ haben Gemeinsamkeiten: Durch die zusätzlichen Schichten verändern sie die Bewegungen: Sie sind mittelbarer, bedürfen einer erhöhten Aufmerksamkeit, reduzieren die Feinmotorik und sind mit einem größeren Energieaufwand verbunden.

Die Klimaanlage erzeugt eine leichte Luftzirkulation. Sie bildet als durchgehendes Raumgeräusch die auditive Hintergrundkulisse. Alle anderen Geräusche verlieren sich in der Weite des Raumes.

Regale sind das vorherrschende Möbel in einem Depot (vgl. Abb. 1). Die Regalreihen markieren lange, gerade Wege durch den Raum. Die Abstände zwischen den einzelnen Regalen sind ein Kompromiss zwischen effizienter Nutzung des Raumes zur Lagerung und der Möglichkeit, die Kartons zu entnehmen, was mit einem Navigationsradius verbunden ist. Jedes Regal besitzt – je nach Deckenhöhe des Depots – mehrere Einlegeböden. Auch hier wird der

Platz möglichst vollständig genutzt, so dass die Sicht nach rechts und links von den mit Textilien gefüllten Kartons strukturiert wird.³ Die Forschenden befinden sich in einem von Regalreihen und Regalhöhen gerasterten Raumsystem.

In den Regalen eines Textildepots befinden sich Kartons aus säurefreier Pappe, in der die Kleidung liegend gelagert wird. Eine hängende Aufbewahrung, wie wir sie aus dem heimischen Kleiderschrank kennen, würde aufgrund des Kleidergewichts die (Schulter-)Nähte auf Dauer zu stark beanspruchen und schädigen.

Aber noch weitere Möbel und Aufbewahrungsmöglichkeiten füllen den Depotraum. Da sind fahrbare Kleiderständer, auf denen die Kleidung auf Kleiderbügeln archiviert wird, sofern es Erhaltungszustand, Alter, Schnitt und Gewicht zulassen (vgl. Abb. 2). Weiße Hüllen schützen die textilen Objekte vor Staub. Leere, fahrbare Kleiderständer dienen dem Transport von Kleidung innerhalb des Depotraumes. Eingepackte Figurinenkörper lehnen an der Wand und scheinen darauf zu warten, ausgepackt und mit einem Ständerfuß versehen zu werden, um der Kleidung den Korpus zu bieten, der ihr im hängenden oder liegenden Zustand fehlt. Auf großen, mit Rollen versehenen Tischen, können Kleidungsstücke untersucht werden. In einigen Depots kann mit wenigen Handgriffen ein kleines Fotostudio mit aufrollbarer Fotowand und Standleuchten aufgebaut werden, um die Objekte im Rahmen des Arbeitsprozesses zu porträtieren.

Die Analyse von Kleidung beginnt stofflos – mit der Recherche in der Datenbank des Museums. Dort finden sich neben kurzen Informationen zu Art der Kleidung, Material, Technik, Datierung und Provenienz auch die Raumkoordinaten, unter denen das Objekt im Depot seinen Platz hat und stehen sollte. Bei Fehlern der Dokumentation von Entnahme, Verleih etc. kommt es vor, dass Objekte nicht an ihrem Platz sind. Schon zu Beginn der Untersuchung wird den Forscherinnen bewusst, dass ihr Tun einen Eingriff in das Ordnungssystem darstellt, das eher statisch und nicht auf Bewegung hin angelegt ist.

Die Regalreihe, die Regalnummer, das Regalbrett und die Kartonnummer sind gleichermaßen Wegweisung und Bewegungsvorgabe. Bei dem größten Teil der Kleidungsstücke handelt es sich um empfindliche Objekte, die aus konservatorischen Gründen in Kartons liegen. Die Maße dieser Kleiderkartons machen es notwendig, sie zu zweit zu tragen, und lassen die Erinnerung an Särge aufsteigen. Hintereinandergehend betreten die Forscherinnen den

3 Anders verhält es sich in Depots mit Schränken, Regalsystemen oder einer Kompaktanlage.

vorgegebenen Regalweg. Die Geschwindigkeit der Schritte orientiert sich an der Länge der Wegstrecke, die zurückzulegen ist. Wissen beide, dass das Regal weit hinten im Gang steht, sind es zu Beginn schnelle Schritte, die erst mit dem Näherkommen an den Standort des richtigen Regals verlangsamt werden, denn der Blick auf Regalnummern erfordert eine gewisse Konzentration. Wenn das Regal im vorderen Bereich zu finden ist, ist es gleich von Anfang an ein gemächliches Tempo, bei dem im Kopf die Zahl mit den vorbeiziehenden Regalnummern abgeglichen wird. Ist das entsprechende Regal erreicht, wird der Karton vorsichtig herausgenommen. Wie bei einer Prozession, und auf die Schrittgeschwindigkeit des anderen achtend, wird der Rückweg angetreten. Oftmals geht eine der beiden Personen rückwärts, weil nur auf diese Weise der Karton sicher und in der Waagerechten bleibend gehalten und transportiert werden kann.

Der weitere Weg führt zu den großen, durch kleine Räder beweglichen Tischen, worauf die Kartons abgestellt werden. Diese Tische wurden zum Teil extra für das Forschungsprojekt angefertigt. Angepasst auf die Körpergröße der Wissenschaftlerinnen stehen nun maßgeschneiderte Möbelstücke zur Verfügung. Ein wenig erinnern sie an einen Operationssaal, was durch die Beleuchtung mit mobilen Strahlern noch verstärkt wird. Durch die Handschuhe, die spätestens jetzt angezogen werden, wird dieser Kontext ebenfalls aufgerufen. Denn sie sind zumeist vom gleichen Hersteller, der auch anderes medizinisches Schutzmaterial liefert. Die Handschuhe, meist latexfreie Einmalhandschuhe, schützen die historischen Textilien vor dem Schweiß und Fett der Hände. Es ist kein wärmendes Kleidungsstück, wie die Westen oder Jacken. Auch die Bewegungen der Forschenden werden nicht gravierend beschränkt, aber das ›Fingerspitzengefühl‹ geht verloren. Die dünne zweite Handschuhhaut versperrt die unmittelbare Wahrnehmung von Stoffqualität, Gewebestruktur und Textiloberfläche. Hier müssen Forschungs- und Alltagserfahrung sowie das jeweilige Körpergedächtnis einspringen, um die Leerstelle zu füllen.



Abb. 3 u 4: Links ein geöffneter Kleiderkarton, das Herausheben der Kleidung rechts (Fotos: Regina Lösel, 2019, Depot, Historisches Museum Frankfurt a.M.)

Jedes Mal folgt nun ein besonderer Augenblick: Der Deckel des Kartons wird geöffnet und das Kleidungsstück liegt vor den Wissenschaftlerinnen. Halsausschnitt, Oberteil, Ärmel, Rockfalten sind ausgefüllt mit Seidenpapier, um eine Faltenbildung oder das Übereinanderliegen von Stoffschichten zu vermeiden. Weitere Seidenpapierstücke umrahmen das Kleidungsstück und schließen auf diese Weise Lücken im Karton – ein Verrutschen der textilen Objekte soll damit verhindert werden (vgl. Abb. 3). Schon bei diesem ersten Blick auf das noch in Papier verpackte Objekt gehen den Forschenden verschiedene Gedanken durch den Kopf. Es kann die Überraschung über die Farbtintensität eines Stoffes, die Bestätigung einer erwarteten schnitttechnischen Besonderheit sein oder die Vorfreude, ein Detail näher untersuchen zu können. Manchmal wird dieser Moment aber auch von Enttäuschung begleitet. Das Kleidungsstück weist keinerlei Eigenschaften auf, die man für die Untersuchungsreihe benötigt. Die aus den bruchstückhaften Datenbankinformationen zusammengesetzte Vorstellung hält der textilen Realität nicht stand.

Diese Erkenntnis bewahrend, folgt der nächste Arbeitsschritt. Die Kleidungsstücke werden behutsam – wenn erforderlich – zu zweit herausgehoben und auf dem Tisch ausgelegt (vgl. Abb. 4). Das Seidenpapier muss entfernt werden und begleitet das Entnehmen mit Rascheln und Knistern. Das papierene Füllmaterial wird für das spätere Einpacken zur Seite gelegt, denn das Falten, Formen und Auspolstern ist eine kleine Wissenschaft für sich, die im Rahmen der Textilrestaurator*innenausbildung vermittelt wird.

Der hier beschriebene Arbeitsschritt entfällt bei Stücken, die auf Kleiderbügel auf den fahrbaren Kleiderständern gelagert werden. Der Zugang zu ihnen ist viel leichter, da sie nicht einzeln in Seidenpapier verpackt sind. Als einzelne Person öffnet man den Reißverschluss der Schutzhüllen und tritt in direkten Kontakt mit den Kleidungsstücken: Farbe, Material, Verzierungen, Maße werden ersichtlich, können berührt werden und sind so sinnlich erfahrbar (vgl. Abb. 2). Die Assoziation zum persönlichen Kleiderschrank mit der gewohnten Lagerung der eigenen Kleidung auf Bügel verringert hier die Distanz zu den historischen Objekten. Dem kurz aufblitzenden Wunsch, wie in einem Kaufhaus an einem Kleiderständer zu »stöbern«, muss die Wissenschaftlerin Einhalt gebieten. Der Blick richtet sich nun wieder auf die Kartierung nach Inventarnummern und Ordnungskategorien des Depots. Die ausgewählten Stücke werden auf die leeren beweglichen Kleiderständer gehängt und zu den Untersuchungstischen gefahren.

Auf den Tischen ausgebreitet, von Seidenpapier oder Kleiderbügel breit, wird die Kleidung vermessen, von innen und außen betrachtet, gewogen. Unter dem Fadenzähler werden Fasern, Stoffbindung oder Verzierungstechniken wie mit einer Lupe vergrößert. Beobachtungen werden sprachlich gefasst und notiert, gezeichnet und fotografiert. Eine maßgebliche Bewegung in dieser Arbeitsphase ist der Wechsel von Abstand und Nähe zum Kleidungsstück. Dabei wird in dem einen Moment die gesamte Form in den Blick genommen und im anderen das Detail. Es ist ein Hinein- und Herauszoomen, bei dem der gesamte Körper involviert ist – eine Bewegung, die nur im Textildepot im Umgang mit dem Original möglich ist.

Wenn es der Erhaltungszustand der Kleidung zulässt, kann diese auf Figurinen aufgezogen werden, um sich der Vorstellung anzunähern, wie das Kleidungsstück am Körper »sitzt«. Oft stammen die Figurinenkörper aus verschiedenen Zusammenhängen. Darunter sind solche, die für frühere Ausstellungen gefertigt wurden, zeitgenössische Stücke vom Beginn des 20. Jahrhunderts oder Figurinen, die zur Präsentation von Gegenwartskleidung genutzt wurden, d.h., dass man auf aktuelle Schaufensterfigurinen zurückgreifen kann. Allen gemeinsam ist die fehlende Passgenauigkeit für das spezifische Kleidungsstück.



Abb. 5: Figurine mit provisorisch aufgezogenem Kleid (Foto: Regina Lösel 2019, Depot, Historisches Museum Frankfurt a.M.)

Zu zweit oder auch zu dritt wird die Figurine vorsichtig angekleidet, der Kragen gerichtet, Partien, welche die modisch korrekte Silhouette ergeben, mit Seidenpapier ausgestopft oder eine Knopfreihe geschlossen. Per Zeichnung oder Fotografie wird das Ergebnis protokolliert (vgl. Abb. 5). Dieser letzte Arbeitsschritt bedeutet einen Höhepunkt im Forschungsprozess. Auf der Figurine besitzt die Kleidung eine körperliche Präsenz, hier kommt sie der Realität des Tragens am nächsten. Die Möglichkeit, das Kleidungsstück auf der Figurine aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten, es zu umrunden, erhöht diese Präsenz und bestimmt die Bewegungen der Wissenschaftlerinnen. Parallel dazu bilden der Fall einer Faltenpartie oder das Schattenspiel eines Seidenstoffes Quellen der Erkenntnis, die sich im liegenden Zustand am Kleid nie gezeigt hätten. Hinzu kommt, dass die Beobachtungen, welche die bekleidete Figurine erlaubt, sich mit der eigenen Körpererfahrung der Forschenden verbinden. Die Höhe eines Rocksaaumes an der Figurine wird mit der eigenen Körpergröße verglichen. Wo umspielt dieser meine Beine? Ein Gefühl der Enge hinterlässt der Blick auf ein an den Schultern schmal geschnittenes Kleid. Und die Materialqualitäten von Seide, Wolle oder Leinen sind auf der Haut (nach-)spürbar.

Die Analyse dieses einen Kleidungsstückes ist damit beendet. Seine Rückführung erfolgt in umgekehrter Reihenfolge: von der Figurine nehmen, in den Karton betten, mit Seidenpapier füllen, den Karton schließen und ins Regal zurückstellen.

Analyse und weiterführende Überlegungen (Kerstin Kraft)

Für die objektbasierte Kleidungsforschung ist die Arbeit an den Objekten, und damit in der Regel in einem Textildepot, unerlässlich. Aber auch für andere Ansätze zur Erforschung materieller Kultur sollte das Depot als Forschungs-ort nicht vernachlässigt werden. Viele Erkenntnisse lassen sich ausschließlich am Objekt gewinnen bzw. es können nur dort bestimmte Annahmen überprüft werden. Wie so oft in der Wissenschaft bleibt der Forschungsprozess für Außenstehende verborgen. Die Gründe hierfür sind vielfältig, aber nicht Gegenstand dieses Beitrags. Vielmehr möchte er diesen Forschungsprozess sichtbar machen.

Der Erfahrungsbericht hat die Besonderheiten des Arbeitens im Depot dargestellt, denn gemäß einem praxeologischen Ansatz⁴ beeinflussen sich Raum und wissenschaftliche Praxis: Die spezifischen räumlichen und materiellen Gegebenheiten haben Auswirkungen auf unser körperliches Empfinden, sie bestimmen die Bewegungen, die Laufwege der Forschenden, und beeinflussen unser methodisches Vorgehen. Die durchgeführten Untersuchungen der objektbasierten Kleidungsforschung wiederum verändern den Raum.

Die Forschungsergebnisse dieses Projektes wurden – wie üblich – vor allem in Text überführt und fanden Eingang in die Begleitpublikation und diverse Aufsätze (vgl. Härtel et al. 2020).⁵ In welcher Weise das Forschen im Textildepot Einfluss auf das Ausstellungskonzept hatte und zu konkreten Gestaltungsideen führte, soll beispielhaft aufgezeigt werden.

Das Phänomen Bewegung bestimmte das Forschungsprojekt als Grundgedanke. Erforscht werden sollte der Zusammenhang von Bewegung mit Kleidung und Kleidungspraxis sowie die enge Verbindung zum Raum. Im Zusammenspiel von körperlicher (Raum-)Erfahrung der Wissenschaftlerinnen und forschender Kontextualisierung der untersuchten Objekte wurden Beobachtungen dokumentiert und reflektiert. Der Umgang mit Kleidung, insbesondere das An- und Ausziehen, wurde als Thema identifiziert, das sowohl für die Wissenschaftlerinnen im Depot beim ›Warmanziehen‹ und beim Aufziehen auf die Figurinen als auch für die Trägerinnen der Vergangenheit von Bedeutung ist. Hiervon abgeleitet wurde die Grundidee des Ausstellungskonzeptes: Das An- und Umkleiden im Tagesverlauf der bürgerlichen Frauen in der Zeit zwischen 1850 und 1930 und die damit verbundenen Bewegungen und Räume. Diese einzelnen Räume wurden nachgezeichnet und die Entwicklung der Frauenüberbekleidung vom ärmellosen Umhang hin zum Mantel bildete eine eigene Ausstellungseinheit, die im Ausstellungsdesign wie in der Realität des 19. Jahrhunderts den Übergang vom Privaten in die Öffentlichkeit markierte.

Aus der Erfahrung des Vermessens der Rocksäume im Zuge der Objektanalysen ging die Idee hervor, diese Maße zu visualisieren (vgl. Abb. 6). Die Zahl

4 Die Bedeutung von Objekten ist eng verbunden mit ihrer Materialität, ihrer Herstellung und ihren Funktionszusammenhängen. Die Praxeologie stellt den handelnden Menschen bei der Rekonstruktion historischer und soziokultureller Kontexte in den Mittelpunkt. Vgl. Hilgert 2010: 107.

5 Siehe auch die Ausstellung »Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850« (Historisches Museum Frankfurt, 2020–2021), <https://historisches-museum-frankfurt.de/de/kleider-in-bewegung/online> [abgerufen am 01.08.2023].

als Ergebnis der Messung gibt nur den Rockumfang in Zentimetern wieder, die Form des Rockes lässt sich jedoch nicht ableiten. Um auch die Form wiederzugeben und gleichzeitig den Ausstellungsbesuchenden die Möglichkeit zu geben, die distanz- und raumbildende Wirkung von Kleidung zu erfahren, wurden entsprechende ›Rockgrundrisse‹ als Bodenzeichnungen aufgebracht (vgl. Abb. 7).

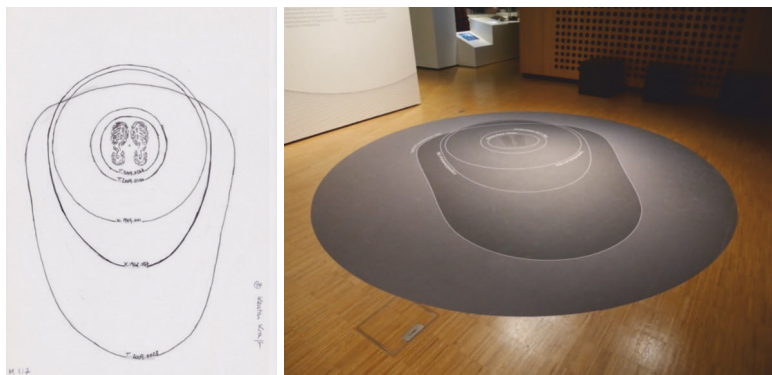


Abb. 6: u. 7: Links die Entwurfsskizze für eine Bodenzeichnung der Rockgrundrisse (Grafik Kerstin Kraft, 2019), rechts deren Umsetzung in der Ausstellung »Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850«, Historisches Museum Frankfurt a.M., 2020 (Foto: Kerstin Kraft 2020)

Aus den vielfachen Sichtungen der Objekte im Depot und der Möglichkeit der »ambulanten Hängung« (Kraft 2018: 48) – hierbei wird der Effekt einer forschungsorientierten Zusammenstellung von Kleidern methodisch gezielt genutzt – wurde eine weitere Ausstellungseinheit entwickelt. Ausgangspunkt war die Überlegung, die Kleidung erwerbstätiger Frauen zu zeigen, die sich als weibliche Angestellte im öffentlichen Raum bewegten. Vor allem zeitgenössische Fotografien zeigen die Angestellten in weißen Blusen und dunklen Röcken. In der Sammlung fanden sich zahlreiche weiße Blusen, aber nur sehr wenige Röcke. Dieses Zahlenverhältnis wurde in der Ausstellung gezeigt und auf die zugehörige Kleidungspraxis verwiesen, die gleichzeitig als Vorläuferin des Businesskostüms bezeichnet und damit ein Bezug zur Gegenwart hergestellt werden kann.

Andere Beobachtungen und Erfahrungen aus der Forschungsarbeit im Depot fanden keinen Eingang in die Ausstellung, sie wurden aber dokumentiert und teilweise in der Publikation berücksichtigt oder dienten der Weiterentwicklung der Methode der objektbasierten Kleidungsforschung bzw. grundlegenden methodischen Überlegungen der Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft. So wurde beispielsweise die akustische Dimension von Bewegung in der Ausstellung nicht thematisiert. Lautmalerische Bezeichnungen wie das *Froufrou* (für das charakteristische Geräusch der aus steifen Stoffen hergestellten Unterröcke des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts) stellen zwar eine Art Übersetzung dar und die Bilder von Frauen, die von unzähligen Stofflagen umgeben sind und sich als raschelnde Rüschenmasse präsentieren, lassen ein Geräusch imaginieren, aber nur im Umgang mit der Kleidung sind die Geräusche, die durch Bewegung erzeugt werden, sinnlich erfahrbar.

Eine sehr konkrete Darstellung der Ausstellungsvorbereitung wurde in einer eigenen Ausstellungseinheit versucht. Diese Art des Blicks hinter die Kulissen, des »Making-of«, ist mittlerweile nicht mehr ungewöhnlich und hat eine eigene Ästhetisierung erfahren. Geht es hierbei um Mode- und Kleidungsausstellungen, wird häufig auf die konservatorischen Schwierigkeiten und das Problem der Objektpräsentation hingewiesen.⁶ Das Projektteam, das im Kern aus den Autorinnen, einer Kuratorin und einer Textilrestauratorin bestand, war hiermit in besonderer Weise konfrontiert, ging es doch darum, die Kleider in Bewegung und möglichst nicht hinter Glas zu zeigen.

Textilien sind jedoch nicht nur in dieser Beziehung eine schwierige Objektgruppe, auch ihre Alltäglichkeit und Allgegenwart stellen eine Herausforderung für Ausstellungsmacher*innen dar, muss doch die Ausstellungswürdigkeit und Musealisierung beispielsweise eines löchrigen Strumpfes erklärt werden.

Jenseits dieser Fragestellungen mit konkretem Bezug zur genannten Ausstellung wurden im Forschungsprojekt Überlegungen angestellt, die den Prozess des Forschens selbst betrafen und hier insbesondere das Spezifische im Umgang mit Textilien. Daraus ergaben sich Fragen danach, wie auch diese Prozesse vermittelt, präsentiert und ausgestellt werden könnten. Die entsprechenden Reflexionen und Ergebnisse werden hier erstmals präsentiert.

6 Vgl. u.a. »Chic! Mode im 17. Jahrhundert« (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 2016) und »In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock« (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 2015–2016).

Das Konzept des Schaulagers, »Kunstwerke so aufzubewahren, dass sie auch in Zeiten, in denen sie nicht öffentlich ausgestellt sind, für Forschungszwecke zugänglich bleiben« (Schaulager Laurenz-Stiftung 2023), existiert bereits.⁷ Gleichmaßen bieten Museen Depotführungen an und machen ihre Sammlungen damit temporär für Besucher*innen zugänglich. Gerade für die lichtempfindlichen Textilien ist eine zeitliche Begrenzung der Präsentation notwendig, und ein Schaulager oder Führungen durch das Textildepot können dem gerecht werden. Darüber hinaus bieten sie dem Besuchenden die Möglichkeit, die Objekte in einem anderen Zusammenhang wahrzunehmen, also nicht in einer thematischen Ausstellung, sondern in einer von konservatorischen Vorgaben geleiteten Zusammenstellung. Allerdings steht die beschriebene Aufbewahrungsform (vgl. Abb. 1) dem entgegen: Textilien können nicht offen gelagert werden, und der Anblick grauer Kartonstapel, körperloser Kleider und Unmengen von Seidenpapier vermittelt den Betrachter*innen weniger das textile Objekt als den Aufwand, der mit seiner Lagerung verbunden ist. Dies ist zwar eine wichtige Erkenntnis, stellt aber kein eigenes Ausstellungsthema dar.

Ein virtueller Zugang zu Ausstellungen oder auch zu einzelnen Sammlungsobjekten kann dem nur bedingt Abhilfe schaffen. Der Aufwand, der mit der Präsentation von textilen Objekten verbunden ist, ist trotzdem noch erheblich. Das Handling von Textilien ist sehr anspruchsvoll und vor allem ihre charakteristische Eigenschaft der sogenannten Biegeschlaffheit macht sie zu einem komplizierten Gegenstand. Ohne einen Körper oder eine andere Stütze zeigt das Textil nicht seine intendierte Form. Auch für eine Virtualisierung muss also entweder eine Trägerstruktur erstellt oder simuliert werden. In Bezug auf Kleidung heißt das, für ein existierendes Kleidungsstück einen Körper auf Maß anzufertigen und dann einzuscannen. Soll dieser Körper auch darüber hinaus in einer Simulation in Bewegung versetzt werden, stößt dies aufgrund der sehr komplexen Strukturen und der Mehrlagigkeit historischer Kleidung an technische (und finanzielle) Grenzen. Entsprechend gilt es, sehr genau abzuwägen zwischen Unterhaltung, Vermittlung und empirischer Wissenschaftlichkeit. Im Rahmen von Mode- und Kleidungsausstellungen gibt es immer wieder interaktive Elemente, die der Besonderheit des Textilen bzw. der Alltäglichkeit des Sichkleidens Rechnung tragen (vgl. Kraft 2019; Weise 2017). In der Ausstellung »Dress Code« in der Bundeskunsthalle Bonn,

7 Beispielhaft kann hier das Schaulager der Laurenz-Stiftung in Basel genannt werden, aus dessen Beschreibung hier zitiert wird.

2021, konnten die Besucher*innen beispielsweise ein Kleid als rein optischen Effekt virtuell »anziehen«. Da es hierbei vor allem um den Unterhaltungswert ging, wurde vor dem realen Körper ein Kleid eingeblendet und animiert, ohne dass das reale Verhalten der Textilien berechnet und visualisiert wurde. Das Anziehen von Objekten im Museum ist in der Regel nur erlaubt, wenn es sich um Repliken handelt, die speziell – meist für den museumspädagogischen Bereich – angefertigt wurden, oder wenn es nicht musealisierte Objekte sind, die keinerlei konservatorischen Auflagen unterliegen. Ein Beispiel ist die Ausstellung »An Exhibition Triptych« (ModeMuseum Antwerpen, 2006) über Yohji Yamamoto, die einen Bereich mit Kleidung enthielt, die durch Etiketten mit der Aufschrift »Try me on« zum Anprobieren im Museum einluden (vgl. Weise 2017: 151). Ziel solcher Ausstellungseinheiten ist es, Besucher*innen zu ermöglichen, Kleidungsstücke, die in ihrem Alltag nicht verfügbar sind, am eigenen Körper zu sehen und zu erspüren.

Auf diese Grundidee der Erfahrung am eigenen Leib wurden die Autorinnen von Projektbeginn an immer wieder hingewiesen. Dieser methodische Zugang eines experimentellen Nachvollzugs von Bewegung in historischer Kleidung wurde diskutiert, aber im Hinblick auf die entstehenden Kosten (authentische Rekonstruktionen sind sehr teuer), vor allem aber aus epistemischen Gründen nicht in Betracht gezogen. Die formulierte Forschungsfrage bezog sich auf die historische Rekonstruktion von Bewegung, die nicht mithilfe eines heutigen Körpers mit all seinen Bewegungsmustern hätte durchgeführt werden können.

Im Verlauf des Projekts, angeregt durch die Kooperation mit der Ethnologin Susanne Schmitt und der Tänzerin und Choreografin Laurie Young sowie durch die kontinuierlichen Methodenreflexionen, richtete sich der Blick zunehmend auch auf die Forschenden und das spezifische Forschungshandeln im Textildepot. Das Innovative dieses Ansatzes betrifft die Einbeziehung der Forschenden, ihrer körperlichen Erfahrungen, der Handlungsräume und der im Umgang mit den Objekten entstehenden Dialoge. Das methodische Vorgehen wurde in kooperativen, transdisziplinären Workshops eigens entwickelt und spiegelt die künstlerischen und wissenschaftlichen Kompetenzen der Beteiligten. Auf der gemeinsam geschaffenen Basis von Erfahrungen, Objekt- und Bewegungswissen wurden Ideen, Übungen und Konzepte entwickelt und umgesetzt. Das wissenschaftliche Arbeiten (Skizzieren, Beschreiben, Fotografieren, Vermessen), die räumliche Situation im Textildepot (Klimatisierung, Sicherheitsvorkehrungen in Form von Kontrollen, künstliches Licht, Regalreihen, Reizarmut), körperliche Empfindungen (Kälte, Handschuhe,

Mundschutz), die Arbeit mit dem Objekt (Kartons, Papier, Materialität der Textilien, Geruch, Haptik, Gewicht), das Aufziehen auf die Figurine (Übergang vom Zwei- ins Dreidimensionale) wurde (auto-)ethnografisch begleitet.⁸ Eine erste Erkenntnis aus Erfahrung und Reflexion der Fremd- und Eigenbeobachtung betraf den ästhetischen Gehalt der Forschungshandlungen. Und nicht nur die Forschung hat einen ästhetischen Gehalt, sondern auch ihre wissenschaftliche Dokumentation.

Für das Ausstellen der Forschung bzw. der Hilfsmittel der Forschung oder auch der »Kunst« des Forschens als zentrales Thema gibt es bereits Beispiele. Meist geht es hierbei um ausstellbare, also visuelle und materielle Zeugnisse der Forschung: Es werden Skizzen, Arbeitsfotografien, Zeichnungen, Karteikarten oder künstlerische Arbeiten gezeigt.⁹

Die körperlichen Erfahrungen – und damit ein Charakteristikum des Forschens im Textildepot – sind hierbei ausgeschlossen. Diese Erfahrungen betreffen Formen der Ermöglichung und Verhinderung: Man erhält Zugang und ist gleichzeitig umfangreichen Restriktionen unterworfen. Da das Depot selbst nicht den Museumsbesucher*innen zugänglich gemacht werden kann (und als solches auch nicht soll), wurde die Arbeit dort dokumentiert und analysiert. Um das Ankleiden und Berühren, das Fühlen, Riechen und Bewegen im Depot zu thematisieren und zu vermitteln, bedarf es spezieller Formate. Mit dieser Erkenntnis, dass es nicht um ausstellbare Dokumentationszeugnisse geht, sondern um die Entwicklung von Formaten der Wissenschaftsvermittlung, wurde weitergearbeitet. Drei innovative Ergebnisse dieser Arbeit werden abschließend kurz vorgestellt.

Laurie Young und Susanne Schmitt haben auf der Basis der gemeinsam durchgeführten Workshops einen »Audiowalk« entwickelt (vgl. Historisches Museum Frankfurt o.J.). Dieser zielt in Form von choreografischen Interventionen im musealen Raum auf die individuellen Erfahrungen der Besucher*innen ab: Analog zu den Bewegungen der Forschenden im Depot können Besuchende erfahren, wie der Ausstellungsraum ihre Bewegungen beeinflusst.

8 Grundlegend für kulturwissenschaftliches Forschen und für die Autoethnografie ist die »Anerkennung der Subjektivität von Forschenden als theoretisch begründete Erkenntnisquelle« (Ploder/Stadlbauer 2013: 391).

9 Zwei Beispiele sind: »Ausgezeichnet: Künstlerinnen des Inventars« (Museum am Rothenbaum, Hamburg, 2019) und »Frobenius. Die Kunst des Forschens« (Museum Giersch, Frankfurt, 2019).

Die choreografischen Bewegungsimpulse inspirieren zu neuen Verknüpfungen von (inszeniertem Ausstellungs-)Raum, eigenem Körper, Kleidkörpern sowie Bewegungsformen.

Eine andere künstlerische Umsetzung haben die körperlichen Erfahrungen der vier Forscherinnen in der filmischen Arbeit »Glove and Touch Studies« gefunden.¹⁰ Das filmische Arbeiten war zunächst als Experiment angelegt und konnte u.a. aufgrund der Coronapandemie nicht im Textildepot durchgeführt werden. Waren die Bewegungen im Depot raumgreifend und bezogen den ganzen Körper ein, musste nun konzeptionell neu gedacht werden. Die Bewegungen wurden deshalb minimiert und kondensiert, so dass sie im Zwischenraum von Handyhalterung und Schreibtisch Platz fanden und in virtuellen Workshops aufgezeichnet werden konnten. Auch standen die Objekte bei den Filmaufnahmen nicht mehr zur Verfügung und hätten ohnehin immer nur als Ausschnitt gezeigt werden können. Die Wahl fiel auf den Handschuh als ein textiles Objekt, das in jedem Haushalt vorhanden ist, das klein genug ist und das in besonderer Weise mit der Arbeit im Depot verbunden war: Auch dort werden immer Handschuhe getragen. Gegenstand des Films ist die Beschäftigung mit der Bekleidung der Hände, mit Gesten und Handbewegungen.

Für das Format von Vortrags- oder auch Forschungsperformances, die beispielsweise im Begleitprogramm einer Ausstellung gezeigt werden können, wurde ein Konzept bzw. eine Choreografie entwickelt. In Abgrenzung zu Olivier Saillards Performances (vgl. Saillard/Swinton 2015), die er in Paris mit Schauspielerinnen wie Tilda Swinton aufführte und die er als Modeausstellung bezeichnet (Kraft 2019: 35), thematisieren Forschungsperformances den wissenschaftlichen Umgang mit musealisierten Textilien. Sie sollen die Ausstellungs- und Vortragsbesuchenden in den Stand setzen, Handlungen zu betrachten und emotional nachzuvollziehen, die Wissenschaftler*innen bei ihrer Arbeit zu beobachten und an Erkenntnisprozessen teilzuhaben. Die beschriebenen Arbeitsschritte der objektbasierten Kleidungsforschung können an ausgewählten Objekten vorgeführt werden, so dass das Gehen mit den Kartons, das den Gang verändert, der Überraschungsmoment des Kartonöffnens, die Entnahme des Kleidungsstücks und das Aufziehen auf die Figurine mit seinem Übergang von der Zwei- in die Dreidimensionalität

10 Der Film wurde gemeinsam mit der Videografin Andrea Keiz realisiert und wird u.a. über die Websites der Produzentinnen zu sehen sein sowie in der nächsten Ausgabe des Journals »Fashion Studies« (<http://www.fashionstudies.ca>).

beobachtet werden können. Die Innen- und Detailansichten, das Einnehmen verschiedener Perspektiven werden nachvollziehbar. Die Aufführungspraxis erlaubt es den Wissenschaftler*innen, ihre Arbeit zu kommentieren und das Publikum direkt anzusprechen oder auch in einen Dialog zu treten.

Im erwähnten Forschungsprojekt »Kleidung in Bewegung versetzen« wurden verschiedene methodische Ansätze der Kleidungsforschung, des Ausstellungsmachens und weiterer Formate der Wissen-(schaft-)svermittlung erforscht und erprobt. Ausschnitthaft konnte dies hier präsentiert und die Bedeutung eines reflektierten Umgangs mit Objekten, Sammlungen und Depots im Kontext der Bewegung der Forscherinnen aufgezeigt werden. Ausblickend ist vor allem das Desiderat zu formulieren, textile Objekte wissenschaftlich ernst zu nehmen. Grundlage hierfür ist neben einer spezialisierten wissenschaftlichen Ausbildung die Bereitschaft, sich auf die materiellen Eigenschaften des Textilen einzulassen und für jede Fragestellung und jede Ausstellung je spezifische Zugänge zu entwickeln.

Literatur

- Griessner-Stermscheg, Martina (2013): Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart (= Konservierungswissenschaft. Restaurierung. Technologie, Bd. 10), Wien.
- Härtel, Maren/Kraft, Kerstin/Linnemann, Dorothee/Lösel, Regina (Hg.) (2020): Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850 [Ausstellungskatalog], Petersberg.
- Hilgert, Markus (2010): »Text-Anthropologie«: Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie«, in: Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin 142, S. 87–126.
- Historisches Museum Frankfurt (Hg.) (o.J.): Kleider in Bewegung [Faltenpfad – Audio-Walk] [Audiostream], historisches-museum-frankfurt.de, [online] https://mmg.historisches-museum-frankfurt.de/#/_/page/3652 [abgerufen am 01.08.2023].
- Kraft, Kerstin (2018): »Die Dinge in die Hand nehmen. Objektanalysen«, in: LVR-Industriemuseum, Textilfabrik Cromford (Hg.), Glanz und Grauen. Kulturhistorische Untersuchungen zur Mode und Bekleidung in der Zeit des Nationalsozialismus, Ratingen, S. 46–61.

- Dies. (2019): »Laufsteg Museum. Über Modeausstellungen und Ausstellungsmoden«, in: Gudrun M. König/Gabriele Mentges (Hg.), *Musealisierte Mode: Positionen, Thesen, Perspektiven*, Münster, S. 33–45.
- Ploder, Andrea/Stadlbauer, Johanna (2013): »Autoethnographie und Volkskunde? Zur Relevanz wissenschaftlicher Selbsterzählung für die volkskundlich-kulturanthropologische Forschungspraxis«, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 116, H. 3–4, S. 373–404.
- Saillard, Olivier/Swinton, Tilda (2015): *Impossible Wardrobes*, New York.
- Schaulager Laurenz-Stiftung (2023): *Konzept*, [online] <https://schaulager.org/de/schaulager/konzept> [abgerufen am 24.10.2023].
- Weise, Katja (2017): *Gezähmte Kleider, gebändigte Körper. Kleidermoden im Museum sehend spüren. Der Einfluss von Präsentationsmitteln auf ästhetische Erfahrungen zwischen Visuellem und Hautsinnlichem*, Potsdam.