



Essay Die größte Show der Welt / The Greatest Show on Earth

Selbst wenn Brands und Designer heute immer radikalere Strategien verfolgen, bleibt die Modenschau auch in unserer enträumlichten Gegenwart noch das Herzstück der Modewelt. Wie schon in ihren Anfängen im 19. Jahrhundert ist sie Symptom ihrer Zeit. Die künstlerischen Mittel, derer sich die Designer bedienen, antworten damals wie heute auf die Beschleunigung des Lebens, die Geschwindigkeiten sind bloß verschieden. MATTHEW LINDE über die Entstehung der Modenschau.

Even if brands and designers are today pursuing ever more radical strategies, the runway show is still the centrepiece of the fashion world, even in our virtualised present. But it is also, just as when it began in the 19th century, a symptom of its time: the techniques that designers use were then as now a response to the acceleration of life, only the speeds are not the same. MATTHEW LINDE on the origins of the fashion show.

Neue Geschwindigkeiten

In „Adorned in Dreams” (1985) schreibt Elizabeth Wilson:

In der modernen Stadt erklingt im Neuen und Anderen die dissonante Ablehnung dessen, was früher war. Dieser Moment der Dissonanz ist der Schlüssel zum Stil des 20. Jahrhunderts. Die Dynamik der Gegensätze, der Hunger nach Veränderung und die Intensivierung des Empfindens kennzeichnen die städtische Gesellschaft besonders im modernen Industriekapitalismus und machen diese ‚Modernität‘ aus, die sich in der Hysterie und in der Übertreibung der Mode ausdrückt.

Die Modenschau entstand im späten 19. Jahrhundert. Ihre Vorläufer waren Puppen, Figurinen mit neuen Entwürfen en miniature und *tableaux vivants*, also Aufführungen vor Publi-

D Die Mode ist das flüchtige Andere der Kunst. Sie gehört zu einem Zweig der Ästhetik, der seine Nähe zur Vergänglichkeit nicht abschütteln kann. Ob affirmativ wie bei Hussein Chalayan oder ablehnend wie bei Rei Kawakubo, wird oft Zuflucht in der Kunst gesucht, um dort tiefere Wahrheiten entweder zu entdecken oder zu negieren. Doch als umkämpftes, spezialisiertes Feld kann die Kunst der Mode nur brüchige Reflexionen bieten, die asynchron zu ihrem Tempo sind.

Die Geschichte der Entstehung der Modenschau ist ein interessanter Ausgangspunkt, um über die Widersprüchlichkeit des modernen Lebens zwischen Normierung und endloser Veränderbarkeit nachzudenken. Die Modenschau hat die Form eines gestischen Modernismus, der eine Kultur im ständigen Wandel beleuchtet. Die Formen und Techniken der Modenschau haben sich zwar verändert, aber ihre grundlegende Synthese aus Kommerz, Körper und Vergnügen ist immer gleichgeblieben.

E The Other of art, fashion is an elusive discipline, an anxious aesthetic branch haunted by its relationship to mortality and time. From Hussein Chalayan’s embrace to Rei Kawakubo’s refusal, there is a tendency to turn to art as a recourse for unearthing or denying deeper truths of form. Yet art, as a contested and specialised discipline, can only offer shaky reflections that enforce dislocated histories upon fashion’s own tempo.

The origins of the fashion show themselves reveal the paradox of modern experience between standardisation and abstract mutability. The fashion show, as a form of gestural modernism, illuminates culture in flux. While technological treatments of the fashion show have changed, its underlying performance remains intact; where commerce, leisure and the body converge.

New Velocities

In *Adorned in Dreams* (1985), Elizabeth Wilson writes:

In the modern city the new and different sounds the dissonance of reaction to what went before; that moment of dissonance is key to twentieth century style. The colliding dynamism, the thirst for change and the heightened sensation that characterize the city societies particularly of modern industrial capitalism go to make up this “modernity”, and the hysteria and exaggeration of fashion well express it.

The fashion show first emerged in late nineteenth-century Europe, evolving out of antecedents such as

dolls, miniature figurines donning new prototypes; and *tableaux vivants*, live acts involving a series of freeze-frame poses mimicking postures in painting. One of the first innovations of the “show” entailed couturiers sending mannequins into the public square, shocking the public with new design lines and cuts and inciting photographed dispersal. After the Haussmannisation of Paris, Charles Frederick Worth, commonly mythologised as the king of couture, sent his wife down the Champs-Élysées donning his designs in the 1860s. The racecourse too became a common cultural destination to watch the living mannequins sport new sartorial imaginations. This was practised by other designers such as Jeanne Paquin, Jeanne Margaine-Lacroix, and Paul Poiret and during the 1900s

D kum, in denen lebende Personen Gemälde nachstellten. Eine der ersten Neuerungen der „Schau“ bestand darin, dass die Couturiers Mannequins in die Öffentlichkeit schickten, wo sie das Publikum mit neuen Kreationen und Schnitten schockierten, die dann über Fotos in der Welt verbreitet wurden. Nach der *Hausmannisierung* von Paris ließ in den 1860er-Jahren der zum Modemythos stilisierte Charles Frederick Worth seine Frau die Champs-Élysées hinunter defilieren, um seine neuen Entwürfe zu präsentieren. Auch die Rennbahn wurde zu einem Ort, wo die modischen Extravaganzen gezeigt wurden. Dort tummelten sich andere Couturiers wie Jeanne Paquin, Jeanne Margaine-Lacroix und Paul Poiret. Nach der Jahrhundertwende wurde der Trend dann zu einer mächtigen Marketingstrategie. Es ging aber nicht nur um Verkauf. Die Mannequins und Moden verkörperten die neue Dynamik der Großstadt. Walter Benjamin zitiert Charles Blanc:

Alles Mögliche, was die Frauen zwang, sich von ihren Sitzen zu erheben, wurde erfunden, und alles, was sie beim Gehen behindern könnte, vermieden. Sie trugen ihr Haar und ihre Kleidung so, als sähe man sie im Profil. Denn das Profil ist die Gestalt von jemandem (...), der vorbeieilt und sich unseren Blicken entzieht. Die Mode wurde also zum Sinnbild der schnellen Fortbewegung, die die ganze Welt ergriff.

Wenn eine Gesellschaft als modern gilt, wenn sie Bilder im Überfluss produziert und konsumiert, dann trifft das auch für die phantasmagorischen Schocks der Mode im 19. Jahrhundert zu. Von 1852 bis 1870 veranstalteten Firmen wie Worth, Virot und Laferrière noch private Modeschauen für ihre Kunden. Doch bereits 1880 fanden diese regelmäßig zwei Mal im Jahr statt. Dank des Aufblühens der globalen Presse wurde über diese Schauen bald auch in amerikanischen Zeitungen

E it synthesised a powerful social marketing strategy for French couturiers. But more than trade, these mannequins and fashions embodied the new dynamics of city life. Walter Benjamin cites Charles Blanc:

Everything that could keep women from remaining seated was encouraged; anything that could have impeded their walking was avoided. They wore their hair and their clothes as though they were to be viewed in profile. For the profile is the silhouette of someone ... who passes, who is about to vanish from our sight. Dress became the image of the rapid movement that carries away the world.

If a society is deemed modern by its ability to produce and consume surplus images, the new phantasmagoric jolts of fashion were constitutive for a nineteenth-century unfolding. From 1852 to 1870 firms such as Worth, Virot, and Laferrière programmed private viewings for clients to view their new fashions, modelled on living mannequins, and by 1880 this was habituated into twice a year. Thanks to the prosperity of a globalised press, shows were soon being covered by American newspapers and seared into the modern public consciousness. Presentations became elaborate affairs with specially crafted invites for exclusive clienteles and French couturiers began to offer champagne and canapés for the event, adapting this socialising innovation from the English designer Lucile.

The fashion show, from its inception, was tied to the production of spatial experience. Music and interiors were manipulated to illuminate the fantasy of bodily mutability and the fashion show encroached further into the sensorium. A report on Poiret's salon dating from 1912 describes in detail the walls (Nile Green, threaded with dark green and antiquated gold), carpet (raspberry), and curtains (also raspberry, made of taffeta): The very clear opposition of these two colours, the one neutral and the other hot, produced a bizarre atmosphere, at once soft and vibrant, and which must harmonize happily with the fresh and buoyant colours from which Poiret likes to take his effects.

D berichtet und brannten sich dort ins kollektive Gedächtnis ein. Die Präsentationen wurden zu anspruchsvollen Inszenierungen mit handgemachten Einladungen für eine exklusive Klientel. Auf den Modenschauen der französischen Couturiers wurden Champagner und Häppchen serviert, was eigentlich die englische Modemacherin Lucile eingeführt hatte.

Von Anfang an wollte die Modenschau ein neues Raumerlebnis kreieren. Musik und Interieurs wurden so gestaltet, dass sie die Fantasie über die Wandelbarkeit des Körpers anregten. Doch die Schauen wirkten noch weiter auf das Sensorium des Publikums ein. Ein Bericht über Poirets Salon aus dem Jahr 1912 beschreibt detailliert die Wände (nilgrün und durchzogen von dunkelgrünen und mattgoldenen Fäden), den Teppich (himbeerfarben) und die Vorhänge (ebenfalls himbeerfarben und aus Taft): „Der starke Kontrast zwischen diesen beiden Farben – die eine neutral und die andere warm – schuf eine bizarre Atmosphäre, die zugleich beruhigend und anregend war, und herrlich mit den leuchtenden, lebhaften Farben harmonierte, mit denen Poiret seine Kollektion akzentuierte.“

Da die Modenschauen immer theatraler wurden, kamen sie selbst in Mode. Wieder war es Lucile, die das Fashion-Play erfand – ein Spektakel zwischen Party und Theater. Manche ihrer Schauen dauerten einige Stunden und präsentierten extrem gestylte Mannequins samt Accessoires, Hunden und Akrobatik. Die frühen Modehäuser arbeiteten oft mit ähnlichen Strategien wie die moderne Kunst. In ihrem Buch „Couture Culture“ merkt Nancy Troy an, dass „sich die Historiker der modernen Kunst normalerweise auf das avantgardistische Theater, Ballett oder den Film als Hauptgenres der künstlerischen Innovation beschränkten“, weshalb Poirets und Luciles „populärere Produktionen relativ unbeachtet blieben“. Anders als in den Manifesten der modernen Kunst zu lesen war, waren die Modenschauen ein Scharnier zwischen Modernismus, Körper und Kommerz. Lucile vertiefte die komplexe Erotik ihrer Spektakel noch weiter, als sie das Nummernsystem der gezeigten Kleidung

E *The Entertainment of Dreams*

As fashion shows became more theatrical, they became fashionable occasions in themselves. It was Lucile who pioneered the fashion play, a spectacle situated between a party and theatrical event. Some of her shows lasted hours including highly stylised mannequins, accessories, dogs, and acrobatics. In fact, early couture houses often paralleled strategies in modern art. Nancy Troy remarks in *Couture Culture* that “historians of modern art have typically focused on avant-garde theatre, ballet or film as principal sites of artistic intervention,” yet “remaining relatively unexplored are the more popular productions” imagined by Poiret and Lucile. Unlike the manifestos of

modernist art, these fashion shows located a hinge between modernism, the body, and commerce. Lucile deepened the complex eroticism of her theatrical spectacles when she removed the numbered taxonomy of the gowns and bestowed them instead with evocative titles such as *Passion's Thrall*, *Do You Love Me?*, and *A Frenzied Song of Amorous Things* – all performed as walk-about collectively titled as *Gowns of Emotion*.

In 1911, James Laver, writing for the *New York Times*, proclaimed that presenting the latest fashions on stage was “surely the most dramatic way of showing off splendid gowns that has ever been invented. ... Such a spectacle is something well worth going to see, even if one does not buy the gown.” These events became so successful that, by the 1920s, Lucile’s

plays were touring Chicago, London, New York, and Paris. In America, department stores, fairs, and philanthropists initiated their own fashion plays, involving multiple designers and varieties of mannequins in day-long performances. One elaborate vaudeville was “The Fashion’s Passing Show” at the Newport, Rhode Island, home of Mrs Hermann Oelrichs. The show featured society women in costume parading down grand stairs, mannequins running out in new bathing suit designs, as if appearing from nowhere, into fountains and others wearing golfing and tennis outfits in tableau enactments.

Back in France, Poiret also experimented in turning fashion shows into theatrical affairs. His most famous event, “The Thousand and Second Night” (1911), took the form

It was Lucile who pioneered the fashion play, a spectacle situated between a party and theatrical event. Some of her shows lasted hours including highly stylised mannequins, accessories, dogs, and acrobatics.

E of a highly staged party in the garden of his atelier, where three hundred guests arrived adorned in his new modish “orientalist” dress. As a fantastical evocation of the East, the event featured sartorial elements such as the harem trousers that dominated his following collection. Poiret’s soirée behaved as a participatory advertisement that enjoyed abundant publicity. His exercise of orientalist sensibilities explored ideas of the Other, specifically in modern gender masquerade where women were seen dressed in the masculine style. These PR tactics of surreal gestures have a remarkable similarity to the “experimental” designers of today, from the horrific dramaturgy of Alexander McQueen to the relational presentations by BLESS. In the early 1900s they caught the imagination

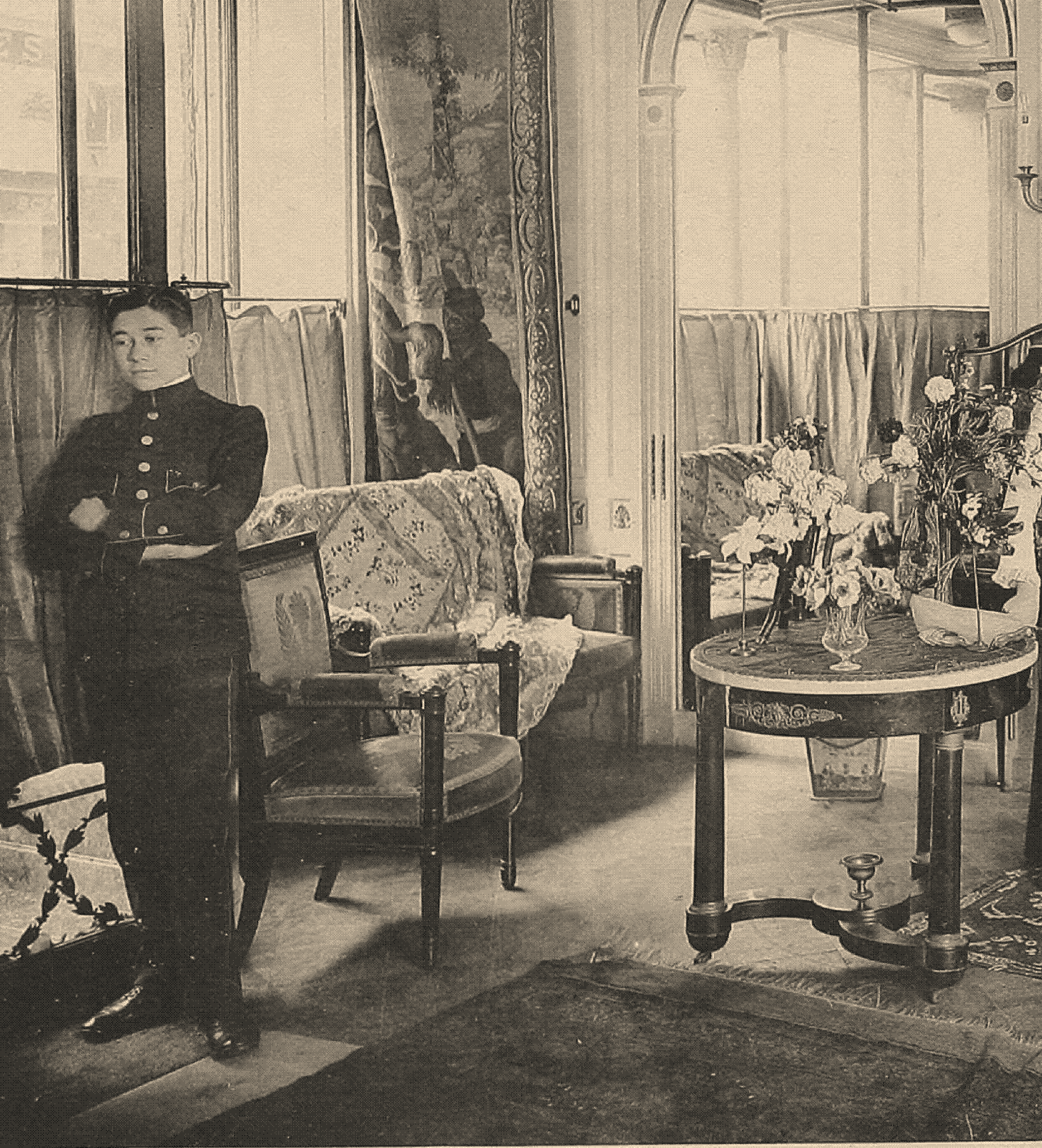
of novelty and, more significantly, symbolised successional replaceability, reflecting a transition in fashion from idealised objects into dreams. As Anne Hollander explains, the figures in fashion photographs “came to resemble characters in small unfinished film dramas. These had no history and no future, they existed unsettlingly for an instant.”

Mathematical Illusions

Caroline Evans writes in depth about the “rationalisation of the body” in her analysis of modernity and the fashion show, *The Mechanical Smile*. The mannequin, as a live enactment of design, functioned in early fashion shows much the same as today – walking in mathematical

configurations enacting stylised, repetitive poses made industrial. This rationalisation of the body, however, was not unique to fashion. In dance, the women of the chorus line were distinctive in their effacement of individuality – Benjamin identified the chorus girl as a mass-produced article in the libidinal life of the big-city dweller. Military parades of the time also standardised bodies in uniformity, resembling the mechanised flow of modern life. When captured in images, these disciplines all share a concern: that of bodies in movement, fragmented and synchronous.

Complex systems of mirrors allowed the mannequin to be multiplied in salons and showrooms alike. In the fitting rooms of Paquin and Doeuillet, an arrangement of three angled panels reoriented the



Jeanne Paquin Fashion House, *Salesroom*, 1910



GALERIE DE VENTE

PAQUIN

Komplizierte Spiegelanordnungen vervielfachten das Bild des Mannequins in den Salons und Verkaufsräumen.

Durch evokative Titel ersetzt. So wurden etwa der *Sklave der Leidenschaft*, *liebst du mich?* und *Wahnsinnslied der Liebesdinge* gemeinsam unter dem Titel *Gefühlskleider* vorgeführt.

1911 verkündete James Laver in der *New York Times*, dass Mode auf der Bühne „mit Sicherheit die dramatischste Art ist, elegante Kleider zu zeigen (...) Ein Spektakel dieser Art darf man nicht versäumen, auch wenn man keine der Kleider kaufen möchte“. Die Veranstaltungen wurden so erfolgreich, dass Lucile in den 20er-Jahren mit ihren Fashion-Plays nach Chicago, London, New York und Paris tourte. In Amerika begannen Kaufhäuser, Messen und Philanthropen, ihre eigenen Fashion-Plays zu veranstalten, wobei sie oft mehrere Couturiers und unterschiedlichste Mannequins für Veranstaltungen engagierten, die den ganzen Tag dauerten. Ein sehr elaboriertes Varieté dieser Art war „The Fashion's Passing Show“ im Haus von Mrs. Hermann Oelrichs in Newport. Hier schritten Damen aus der feinen Gesellschaft prunkvolle Treppen hinab, Mannequins sprangen mit neuen Badeanzügen in Brunnen, als wären sie aus dem Nichts aufgetaucht, und andere wieder präsentierten Golf- und Tennisanzüge in tafelbildartigen Inszenierungen.

Paul Poiret's Fashion Show, 1920s



Photo: Henry Manuel

D Auch in Frankreich experimentierte Poiret damit, Modeschauen in theatrale Events zu verwandeln. Seine berühmteste Veranstaltung „Die tausendundzweite Nacht“ im Jahr 1911 war eine durchinszenierte Party im Garten seines Ateliers, auf der sich 300 Gäste in seinen neomodischen „orientalischen“ Kleidern tummelten. Zu dieser phantastischen Heraufbeschwörung des Orients gehörten auch Kleidungsstücke wie Haremshosen, die im Zentrum der nächsten Kollektion Poirets standen. Der Abend war ein PR-Event, an dem die Gäste Teilnehmer zugleich waren und bekam viel Aufmerksamkeit der Presse. Poirets Übung in orientalistischer Empfindsamkeit erforschte Vorstellungen des „Anderen“, besonders in der modernen Gender-Maskerade, bei der sich Frauen wie Männer kleideten.

Diese PR-Taktik surrealer Gesten ähnelt also erstaunlich den „experimentellen“ Modeschöpfern von heute – von der schrecklichen Dramaturgie Alexander McQueens bis zu den relationalen Präsentationen von BLESS. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts verkörperten die Shows das Neue und – wichtiger noch – zeigten die sukzessive Ersetzbarkeit der Mode, und damit den Übergang weg von idealisierten Objekten und hin zu Träumen. Anne Hollander erklärt, dass die

E mannequin so that she was able to pose and look back at the client via the refracted image. Through the optical elision the client could forge a self-identification with the mannequin as a commodified figure. Other houses such as Redfern established fitting rooms as complete mirrored boxes. These dazzling optical devices became ubiquitous in presenting mannequins on stage, enabling effects of infinite recession, as if multiplying capital into the psyche. Like globalised commerce, the mannequin was optically reconstructed into a mass-produced copy. Chanel’s salon, known for its magnificent mirrored interior, particularly its ascending staircase, had phantasmagoric effects. Evans argues that while analogies could be drawn with the modernist avant-gardes and their depictions of the fragmented body, Chanel’s modernism was instead located in the rationalisation of the body in the workplace.

The early fashion show also developed in tandem with techniques of

the moving image. Emerging experiments with montage in film mimicked the displacement of the mannequin in movement. The start-stop nature of her image, reflected in paused poses and abstracted gestures suggested sensibilities shared with cinema’s fragmentary modality. The paper *L’Illustration* detailed a 1910 Poiret show’s filmic qualities as follows:

With a word, a gesture ... Poiret directs the cortège ... a sign from him, a syllable, throws them forward, halts them, then makes them start again, go, come back on themselves, cross over, mix, according to his fantasy, as if it were a ballet with lazy movements, ... and return, suddenly, all of them, to show off for a moment the curve of their hips.

If technologies alter ways of seeing, cinema and fashion articulated a world of moments, akin to how early writers of modernity characterised modern experience as ephemeral.

Figuren in Modefotografien Charakteren in unfertigen Filmszenen zu ähneln begannen: Sie hatten keine Geschichte und keine Zukunft und existierten verstörender Weise nur einen Augenblick lang“.

Mathematische Illusionen

Caroline Evans schreibt in „The Mechanical Smile“, ihrer Analyse von Moderne und Modenschau ausführlich über die „Rationalisierung des Körpers“. Als lebende Verkörperung der Mode funktioniert das Mannequin in der frühen Modenschau ganz ähnlich wie heute: Es arbeitet mit mathematischer Präzision die immer gleichen stilisierten Posen ab, die industriell geworden waren. Diese Unterwerfung des Körpers unter die Vernunft betraf nicht nur die Mode. In der Tanzrevue zeichnen sich die Tänzerinnen gerade dadurch aus, dass jede Individualität verschwunden war. Benjamin verglich daher das Revue-Girl mit einem massenproduzierten Produkt im libidinösen Leben des Großstadtbewohners. Auch die Militärparaden jener Zeit normierten die Körper der Soldaten zur Uniformität, sodass sie dem mechanisierten Ablauf

Manufacturing the Original

It was Charles Frederick Worth who first offered “models” – as dress prototypes were known at the time – in order to enable the commercial distribution of couture to France and the world. As a complete product, his designs could be bought outright requiring only slight variations in fit and decoration. In standardising dress, Worth predated the automobile industry by 30 years. This reproducible strategy was advanced by offering American buyers models designed to be copied. As cheaper counterfeits ensued, Worth’s signature was introduced in the 1860s to distinguish the genuine from the fraudulent. Couture had been created as a fantasy for exclusive novelty, yet it was equally oriented as a commercial enterprise for market expansion into America. In managing this contradiction, couturiers delivered two consecutive shows to two distinct audiences; an elaborately sensorial

D des modernen Lebens glichen. Im Bild festgehalten haben alle diese Disziplinierungen nur ein Ziel, nämlich den fragmentierten Körper in synchroner Bewegung zu zeigen.

Komplizierte Spiegelanordnungen vervielfachten das Bild des Mannequins in den Salons und Verkaufsräumen. In den Umkleiden von Paquin und Doeuillet standen drei zueinander versetzte Spiegel, die dem Mannequin erlaubten, zu posieren und gleichzeitig den Kunden anzusehen. Dieser wiederum sah sich selbst nicht im Spiegel, wodurch er sich in der Phantasie leichter mit dem Mannequin identifizieren konnte. Andere Modehäuser, wie beispielsweise Redfern, führten voll verspiegelte Umkleideräume ein. Diese überwältigenden optischen Boxen wurden später auch bei den Bühnenshows eingesetzt, wo sich die Mannequins unendlich spiegelten, als würden sie das Kapital in die Psyche hinein vervielfachen. Wie der weltweite Handel wurde auch das Mannequin optisch zu einer massenproduzierten Kopie. Der für seine großartige Verspiegelung und besonders für die seiner Treppe bekannte Salon Chanel wiederum spielte mit geradezu phantasmagorischen Effekten. Evans meint, dass man zwar Parallelen zwischen den modernistischen Avantgarden mit ihren Darstellungen des fragmen-

tierten Körpers ziehen könne, Chanel's Modernismus sich jedoch eher um die Rationalisierung des Körpers am Arbeitsplatz drehte.

Die frühe Modeschau entwickelte sich auch im Gleichschritt mit dem Bewegtbild. Die neu aufkommenden Experimente mit der Schnitttechnik im Film empfanden die verfremdeten Bewegungen der Mannequins nach. Ihr von Pausen unterbrochenes Schreiten, das mit ruckartigen Posen und abstrahierten Gesten akzentuiert wurde, ähnelte der fragmentierten Wahrnehmungsweise im Kino. So schildert die Zeitschrift *L'Illustration* 1910 eine Poiret-Schau in filmischer Qualität:

Mit einem Wort, mit einer Geste (...) dirigiert Poiret seine Gefolgschaft (...), ein Zeichen von ihm, eine Silbe wirft sie nach vorne, stoppt sie, lässt sie wieder in Bewegung kommen; sie schreiten, kommen aufeinander zu, kreuzen Wege, vermischen sich – alles nach seiner Phantasie, als wäre es ein Ballett mit trägen Bewegungen (...), und kommen alle auf einmal wieder zurück, nur um plötzlich einen Augenblick lang einen Hüftschwung zu zeigen.

The authorised reproductions of Poiret and Duchamp's industrialised objects cast a type of black magic on form. In erasing the existence of the original, they function as simulacra.

- D Wenn neue Technologien unsere Sehgewohnheiten verändern, dann waren das Kino und die Mode Ausdruck jener in Momente zersplitterten Welt, deren Erleben schon frühmoderne Autoren als ephemere bezeichnet hatten.

Die Erfindung des Originals

Es war Charles Frederick Worth, der Frankreich und dem Rest der Welt das „Modell-Kleid“ als neue Verkaufsform schenkte. Seine Entwürfe konnten wie Fertigprodukte erstanden werden. Nur Größe und Details mussten leicht angepasst werden. Mit dieser Normierung war Worth sogar der Automobilindustrie 30 Jahre voraus. Die Strategie wurde für seine amerikanischen Käufer ausgebaut, indem er Schnittmuster einführte, die kopiert werden konnten. Als daraufhin Billigkopien auf dem Markt auftauchten, signierte er ab den 1860er-Jahren seine Stücke, um Fälschung und Original unterscheidbar zu machen. Die Couture hatte endlich die exklusive Neuheit geschaffen, und gleichzeitig war sie auf die große Marktexpansion in Amerika ausgerichtet. Um diesen Widerspruch auszugleichen, veranstalteten von nun an die

Couturiers zwei Modeschauen – eine opulent-sinnliche für die Kundschaft in Frankreich und danach eine abgespeckte Version für die Käufer in Übersee. Obwohl diese Taktik die Aura der Pariser Mode intakt ließ, entdeckte Poiret auf seiner Amerikareise 1913 erst das wahre Ausmaß der Fälschungen seiner Modelle. Um dieser Zwickmühle zu entkommen, plante er drei Jahre später eine eigene Modelinie mit billigen Modellen, die den ökonomischen Bedürfnissen der amerikanischen Frauen entgegenkommen sollte. Kurz, wie in einer seltsam psychotischen Umkehrung versprach die Mode nun Individualität mit massenproduzierten Stücken.

Nancy Troy erläutert, dass Marcel Duchamp zur gleichen Zeit mit demselben Widerspruch zwischen Kunst und Industrie arbeitete. Mit seinem Readymade warf er dieselben Fragen nach dem Original und seinem Autor vor dem Hintergrund des boomenden Industriekapitalismus auf. Pierre Bourdieu meinte im Sinne dieses auratischen Gleichklangs von Kunst und Industrie, dass ja „der Couturier nichts anderes macht als der Künstler, der ein beliebiges Objekt mit seiner Signatur zu einem Kunstwerk erhebt“. Diese Signatur beschreibt er weiter als „eines der ökonomisch und symbolisch wirkmächtigsten Worte, die es heute gibt“. Die autori-

- E show to French clients, followed by a truncated presentation to overseas buyers. While this preserved the soul of Parisian fashion, upon his visit to America in 1913, Poiret discovered the true extent of counterfeit dresses. Reconciling the predicament three years later, he planned a transatlantic line of inexpensive designs suited for the economic demands of the American woman. In a strange psychosis of inversion, fashion offered the promise of unique experience through mass-produced readymade clothing.

Nancy Troy expounds how this ambiguous relationship between art

and industry was simultaneously taking place with Duchamp. Indeed, in art's readymade the same dilemma of the original and the authorial subject were being questioned vis-à-vis a booming industrial capitalism. Bourdieu reflected on the auratic collusion between the two disciplines: “The couturier does nothing different from the painter who constitutes a given object as a work of art by the act of affixing his signature to it” and described the signature by both as “one of the most economically and symbolically powerful words among those in circulation

today”. The authorised reproductions of both Poiret and Duchamp's industrialised objects cast a type of black magic on form. In erasing the existence of the original, they function as simulacra.

Modernity & Modernism

The danger of canvassing modernity and modernism so interchangeably is that their definitions can collapse altogether. If the two occupy an unstable



A "MANNEQUIN" PARADE IN 1913
in the garden at Lucile's, 25, Hanover Square

*In seinen Schriften über die
Modernität sagt der Dichter und
Kritiker Baudelaire, die Kunst
solle ihre Erkenntnis aus dem
Ephemeren gewinnen, dessen visuelle
Manifestation eben die Mode war.*

D sierten Reproduktionen der Industrieprodukte sowohl von Poiret als auch von Duchamp treiben so etwas wie schwarze Magie mit der Form. Indem sie die Existenz eines Originals auslöschen, sind sie reine Simulakra.

Modernität & Modernismus

Wenn man Modernität und Modernismus austauschbar macht, läuft man Gefahr, dass ihre Unterscheidung als ganze sinnlos wird. Um dieses Problem zu entschärfen, wird in der Interpretation von Baudelaire und Benjamin immer wieder die Mode ins Treffen geführt. Schließlich war es Baudelaire, der auf die gemeinsame Etymologie von *mode* und *modernité* Wert legte. In seinen Schriften über die Modernität sagt der Dichter und Kritiker, die Kunst solle ihre Erkenntnis aus dem Ephemeren gewinnen, dessen visuelle Manifestation eben die Mode war. Laut Evans wiederum besteht der Wert des Ephemeren darin, dass er den Modernismus zu einer formalen Geste macht, die im Alltag anwendbar ist. Sie zitiert Michael Levensons „Modernism“:

Männer in Capes, Frauen auf Fahrrädern, Arbeiter auf dem Platz, Blaustrümpfe auf der Straße, und das Publikum des Theaters. Die Allgegenwart modernistischer Erscheinungen, wenn schon nicht modernisti-

*Matthew Linde ist Modewissenschaftler und Autor.
Er lebt in Melbourne und New York.*

E relationship, scholarship regarding Baudelaire and Benjamin has thrown fashion into the ring. It was Baudelaire who appreciated the etymological wedding of *la mode* and *modernité*. In his writing on modernity, the poet-critic located art's epistemological gain within the ephemeral, where fashion was the visual manifestation par excellence. Evans develops on the value of ephemerality by arguing a possible type of gestural modernism, located within the performance of everyday life. She quotes from Michael Levenson's *Modernism*:

Men in capes, women on bicycles, workers in the square, suffragettes in the street, audiences

scher Kunstwerke, wurde zentral für das Kulturmilieu (...). Wir müssen die Eigenart des gestischen Modernismus anerkennen, der aus unwiederholbaren Spektakeln bestand und eine wichtige Strömung dieser Zeit war. Sie bildeten sich weder in Texten ab, noch wurden sie auf Gemälden verewigt. Wenn sie überhaupt Spuren hinterließen, was ja auch nicht ihr Ziel war, dann in nur halbvertrauenswürdigen Zeitungsberichten oder in Memoiren. Dennoch waren das unwiederholbare Ereignis und die flüchtige Geste, die „den Platz der Poesie einnimmt“, wesentlich für die neue Gegenkultur.

Epilog

Was in den endlosen Diskussionen rund um den Vergleich von Kunst und Mode oft vergessen wird, ist, dass die künstlerischen Strategien der aktuellen Modenschauen denen ihrer Anfangszeit sehr ähnlich sind. Die Geschichte der Modenschau ist Ausdruck einer historisch-kritischen Konstellation, die, wie bereits Benjamin erkannte, von der neuen Geschwindigkeit des Lebens zeugt. Dieser tiefere Zusammenhang mit der Modernität scheint besser geeignet zu sein, die flüchtige Natur der Mode zu erforschen, als die aktuellen Versuche der Designer, die Mode der epistemologischen Wahrheit der Kunst annähern zu wollen. ✓

*Matthew Linde is a fashion researcher and writer,
who lives between Melbourne and New York.*

Epilogue

What is often overlooked in the endless repeats of fashion media roundtables discussing the epistemological seesaw of “fashion/art” is that the artistic strategies deployed in fashion shows today parallel those developed in its inception. The emergence of the fashion show constituted a critical constellation that embodied, as Benjamin saw it, the new velocities of life. This relation to modernity is more profound, for its investigation of fashion's fugitive nature, than the idea that any recent designer has brought fashion closer to the epistemological truth of “art”. ✓