

Lutz Hengst

## Hüllen des verlorenen Selbst

### Kleidung als Vergänglichkeitssymbol in Spur-Kunst und Alltagskultur

**Populäre Fiktionen stellen uns den Typus des Kunstliebhabers gerne als einen von Objekten besessenen Sammler vor. Eine tatsächlich durch die Jahrhunderte immer wieder anzutreffende Prunksucht und Raffgier von Diktatoren und Oligarchen, Connaisseurs und Abenteurern, Parvenues und Privatleuten, aber auch repräsentationsgeneigten Institutionen gibt genügend Stoff für solche Zuspitzungen. Auch aktuelle und ambitionierte kunsthistorische Entwürfe scheinen eine gewisse Koketterie mit einem obsessiven Zugang zu Kunstwerken nicht zu scheuen. Als ein Beispiel mögen folgende Zeilen aus der kongenialen Analyse eines spätmittelalterlichen Kupferstichs von Hans Sebald Beham (Christus mit Kelch und Hostie, 1520) durch Georges Didi-Huberman dienen:**

*Die gitterartige Textur des Bildes schließt also nichts ein; sie produziert im Gegenteil eine endlose Verfältigung von Grenzen und von Gleichsetzungen, von Falten, die von nun an die Darstellung verschleiern, in ein heimliches Chaos stürzen, einer exzessiven Dopplung aussetzen, in der jede Figur zugleich ins Unbestimmte aufgelöst und erdrückt wird.<sup>1</sup>*

**Multifunktional-geheimnisgebierende, am Ende figurenerdrückende Falten - die dramatisch eingeschworene Metaphorik in diesem Exzerpt rekurriert dabei weder mit Blick auf den Interpretationsgegenstand, noch mit Blick auf unsere Alltagskultur, so meine Ausgangsthese, rein zufällig auf den Motivkreis des Textilien. Gerade Textilien verfügen über ein genuines Symbolisierungspotential, das sie zu einem besonders aufgeladenen Mittler zwischen den Objekt-Besessenheiten des praktischen Lebensvollzugs vieler und den sinnstiftenden For-**

**men der Kunst macht. In einer bewusst rubrizierten Lesart des Themas dieser kunsttexte-Ausgabe lässt sich sagen, dass Kleider, in ihren Faltungen, Abnutzungen und Beulungen, die hautnächsten Vertreter der besessenen Dinge sind. Darin kann eine Ursache auch für die Stellung der Textilien im Fetischismus der herrschenden Objektkultur<sup>2</sup> liegen. Einige Zusammenhänge zwischen deren Bedeutung im Alltag jedenfalls und ihrem systematischen Einbezug in ausgewählten Bereichen der Gegenwartskunst möchte ich im Folgenden eingehender beleuchten.**

*Vor dem Kleiderschrank*

Nur konsequente Haushaltsrationalisten, motivierte Konsumverweigerer oder von schwerer materieller Not Betroffene werden das tausendfache, banale Drama der Überflussgesellschaft<sup>3</sup> nicht kennen, das sich gewissermaßen zyklisch, bei geöffneter Tür eines Kleiderschranks, offenbart: Mit den Jahren kommt Zahlreiches zusammen in Fächern und auf Bügeln. Peu à peu nehmen viele häusliche Kleiderschränke den Charakter eines textilen Privatarchivs an. Darin sammeln sich ehemals gute Stücke und aus einzelnen Teilen bilden sich ganze Lagen solcher Textilien, die längst aus der Nutzung herausgefallen sind. Vieles, was zu klein, zu kurz und zu eng oder auch zu weit, zu blass, zu verschlissen und unmodisch geworden ist, sedimentiert sich gleichsam unterhalb einer Schicht von Bekleidung, die gerade aktiv und regelmäßig genutzt wird. Steht dann einmal eine Inventur an – sei es weil der Platz knapp zu werden droht oder weil ein Ordnungsimpuls anderen Ursprungs Folge zu leisten gebietet – machen nicht nur melancholische und übersensible Personen bisweilen verstörende Erfahrungen. Mit der Altkleidung begegnen wir schließlich unserer abgehäuteten Geschichte, den Hüllen eines früheren, nun abgestreiften und verlorenen Da-

seins. Ein Pullover, der vor wenigen Jahren noch zu den Lieblingsstücken gezählt hat, erscheint heute ent-rückt, eine offenkundig viel gewaschene Jeans un-tragbar, die einst liebe Jacke kurios. Dennoch füllt sich der Sack, der weit offen neben dem auszu-lichtenden Schrank bereit liegt und der Befüllung harrt, nur bei den Disziplinierteren rasch. Vielen fällt es dagegen schwer, ehemals häufiger Getragenes ohne Nachsinnen auszusortieren.<sup>4</sup> Gewiss bleibt die Mühsal mit dem Fortgeben unbrauchbar gewordener Dinge nicht auf Textiles beschränkt. Die ungezählten Kar-tonen, gefüllt mit Objekten ganz verschiedenen Materi-als, die auf Dachböden, in Kellern oder auch auf Schränken in den Haushalten wenigstens industriali-sierter Gesellschaften sehr verbreitet sind, legen da-von Zeugnis ab. Genauso wenig nun wie hier Hem-mungen beim Weggeben grundsätzlich auf eine Ma-terialgruppe beschränkt werden sollen, will ich eine Sonderstellung abgelegter Textilien im Sinne einer profanen Berührungsreliquie allein schon auf Grundlage dessen behaupten, dass Kleidung getra-gen bzw. wortwörtlich besessen wurde und somit na-turgemäß Körperkontakt zum Träger hatte. Auch ein alter Teller<sup>5</sup> etwa, von dem jemand früher zu speisen pflegte, erreicht historisches Gewicht nicht zuletzt über den Umstand, dass dieser einst in einem inten-siven körperlichen Gebrauchszusammenhang stand. Was Ausgriff und Intensität des Körperkontakts zwi-schen Träger und Kleidung gleichwohl besonders machen kann, wird unten an einem Beispiel erneut zur Sprache kommen. Zunächst gilt es, noch einen Mo-ment lang zu bedenken, welchen besonderen histo-risch gewachsenen und gewandelten Überlieferungs-bedingungen private Kleidung im neuzeitlichen Europa unterliegt. So pauschalisierend dergleichen Aussagen noch dazu ohne Einbezug konservato-rischer Aspekte in diesem Zusammenhang ausfallen müssen, so gültig ist gemeinhin die Feststellung, dass in der Vormoderne Kleidung ein außerordentlich wert-volles Element des Hausstandes war. Dies galt für breite und keineswegs nur die sozial stark be-nachteiligten Stände und Schichten. Das Entsetzen, das etwa in einer Passage der im 16. Jahrhundert ent-standenen, aufgrund von Umfang und Detail-genauigkeit kulturhistorisch einzigartig bedeutsamen autobiographischen Aufzeichnungen des Kölner Rats-

herren Hermann Weinsberg dann anklingt, wenn über die Verschmutzung eines Rockes berichtet wird<sup>6</sup>, ver-rät einiges darüber, wie schwer entbehrlich einzelne Kleidungsstücke selbst für Angehörige des städtischen und gebildeteren Bürgertums von Anfang an waren. Dementsprechend sorgsam wurden auch nach dem Ableben einer Person deren textile Hinter-lassenschaften – bis hin zu einer vor nächtlicher Aus-kühlung schützenden Schlafmütze – inventarisiert. Das haben Historiker und Volkskundler, die mit Nachlassverzeichnissen arbeiten, wiederholt quantifi-zieren können.<sup>7</sup> Wurde also alles unter den Nachlebenden verstoffwechselt? Aus den ange-sprochenen Inventarbefunden kann nur indirekt und entsprechend beschränkt darauf geschlossen wer-den, welche Kleidung man denen, die Textilien hinter-ließen, während vergangener Jahrhunderte mit auf die letzte Reise zu geben pflegte.<sup>8</sup> Die Idee aber einer Kleidung, die noch den Verstorbenen umgeben sollte, ein transzendenter Besitz des Besessenen gleichsam, birgt derweil ein Potential, den symbolischen Gehalt abgelegter Textilien per se zu pointieren. Darum möchte ich hier den Versuch unternehmen, Tote(n)kleidung nicht nur als Kleidung für Tote (wie Totenhemden und dergleichen), sondern auch als die hinterlassene Kleidung von Verstorbenen zu begreifen und, mehr noch, hinterlassene und abgelegte Kleidung überhaupt als materiale Zeichen von Ab-wesenheit und Vergangensein eines früheren Trägers zu verstehen. Auf dieser Basis kann im oben aufgemachten Vergleich zwischen vormodernen und heutigen Verhältnissen trotz der damit verbundenen und unumwunden einzugestehenden Vereinfachung immerhin eine aufschlussreiche Tendenz abgelesen werden: Bis in die Moderne hinein wurde abgelegte und zurückgelassene Kleidung viel stärker als gegen-wärtig für potentielle Nachnutzungen reserviert. Mit derartigen Nachnutzungen sind zu-nächst nicht sol-che Formen gemeint, die heutiger industrieller Verwer-tung vergleichbar sind. Lumpensammlungen hatten in vormodernen Stoff-kreisläufen und Wertschöpfungs-zusammenhängen - beispielsweise in Verarbeitungs-prozessen der Papierherstellung - durchaus schon einen Platz, bezogen sich jedoch auf andere, nämlich wortwörtlich zerlumpfte und de facto unbrauchbar ge-wordene Ausgangs-textilien. Eine Nachnutzung nicht

zerlumpter Kleidung zielte dagegen auf ein Weitergeben an die nächste Generation oder anderweitig zugriffsberechtigte Personen aus der Umgebung. Solche Folgenutzungen sind heute keineswegs verschwunden. Im Gegenteil, sie emergieren als Armuts- und Notinnovation immer wieder selbst in Wohlstandsgesellschaften und persistieren in Räumen geringen Lebensstandards oder auch in konsumkritisch und bewusst sparsam wirtschaftenden Haushalten. Wenn wir uns also heute schwer tun, Kleidung fortzugeben, die der eigenen Gunst entrutscht ist, die jedoch für eine Weiternutzung substantiell uneingeschränkt verwendbar wäre, dann wirkt anscheinend eine Art kulturhistorischer Atavismus fort. Vielleicht wissen wir außerdem zu gut, dass selbst Altkleidersammlungen unter dem Siegel von Hilfsorganisationen bisweilen in fragwürdige Kanäle münden und obendrein die traditionellen Textilgewerbe der armen Länder auf der Südhalbkugel existentiell bedrohen. Setzt sich eventuell auch verstärkt ein Bewusstsein für die neue, wieder vielen drohende Armut (und damit für den Aufbewahrungswert von abgelegten Sachen) in Deutschland nach den Hartz-Reformen durch, einem Deutschland mit frequentierten Gebrauchtkaufhäusern und unterversorgten Kindern in zu kurzen Hosen? Damit sind Fragen aufgeworfen, die selbst eine gesellschaftlich engagierte Kunstwissenschaft, der ich mich hier im Grundsatz verpflichtet sehe, befriedigend zu beantworten, weniger geeignet scheint. Wieder in spezifischeren Kontexten gehören sozialkritische Fragen dann aber doch in die traditionelle und selbst in Zeiten interdisziplinärer Euphorie begründbare Kernzuständigkeit kunstwissenschaftlicher Disziplinen: Schon in den 1960ern wurde eine unter anderem mit Textilien arbeitende, ästhetisch artikulierte Kulturkritik Teil der Kunstproduktion. Die Vertreter der sogenannten *Arte Povera*, darunter auch Michelangelo Pistoletto, setzten dem bunten Popzeitalter eine Sprache schlichter Stoffe entgegen. Vermittels beispielsweise der seit 1967 in verschiedenen Versionen und Materialien ausgeführten *Lumpenvenus*-Werke, Installationen aus je einer Venusreplik und Altkleidern, konfrontiert Pistoletto in zivilisationskritischer Stoßrichtung<sup>9</sup> die Verkörperung eines klassischen Schönheitsideals physisch mit einem hohen Haufen von textiler Ausschussware.



Michelangelo Pistoletto, 1967: Lumpenvenus. Temporäre Installation aus Kleidern und Gipsstatue, 180x200x200cm  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Diese B-Ware sensibilisiert für die Schmuttelseite, für das bald bedrohliche Unmaß der Überproduktion im Nachkriegseuropa. Zuwenigst kann darin (- neben weiteren, teils selbstreferentiellen, jedenfalls aus spätmoderner Perspektive paragonehaften Positionierungen im Feld kunstwürdiger Materialien -) eine textilbasierte künstlerische Konsumkritik entdeckt werden. Auf den Alltag rückbezogen und auf Fragen, wie sie mit der Reflektion jener Verstörungen aufkamen, die beim Ausdünnen privater Textilbestände emergieren, kann Konsum- und Gesellschaftskritik als Auslöser einer privaten Wegwerfhemmung vor dem Kleiderschrank ebenso eine Rolle spielen wie im Falle der auf ausstellungsöffentlichen Diskurs ausgerichteten *Arte Povera*. Mit eigenen Altkleidern konfrontiert, drohen diese uns selbst bisweilen wie der Venus Pistolettos über den Kopf zu wachsen. Andererseits hemmt uns beim Aufräumen das gespeicherte Wissen oder wenigstens die Ahnung, dass auch alte Kleider Menschen vor nackten Nöten wie Kälte schützen können und uns selbst vormals als zweite Haut bewahrten. Welche Rolle nun ein Abhäuten von Textilien

respektive die Abwesenheits- und Todessymbolik abgelegter Kleidung mehr noch als vor dem Kleiderschrank und in der häuslichen Alltagskultur auf dem Gebiet ausgewählter künstlerischer Artikulationszusammenhänge spielt, darum soll es im Folgenden gehen.

### *Verlust und Kompensation der in Kleidung bewahrten Spuren früheren Lebens*

„Doch wie auch immer Kleider als Stoffe, die in Körperperformen gebracht wurden, inszeniert werden, stets wird mit dem abwesenden Körper ein Verlust reklamiert“<sup>10</sup>, formuliert Monika Wagner in ihrer anderen, sprich materialorientierten Kunstgeschichte der Moderne recht apodiktisch. Es ist nicht der Ort, Abweichungen von dieser, gemessen am symbolischen Vermögen abgelegter Kleider ja nicht unzutreffenden Regel nachzuweisen. Stattdessen möchte ich lieber vom Verlusttopos ausgehen. Von diesem kommend muss trotz einer hohen Affinität zwischen Verlust und Tod noch ein ganzes Stück Weges beschritten werden, um zu jener Finalität der Vergänglichkeit zu gelangen, die mit der Idee einer textilen, weitgehend profan gewordenen Vanitas-Symbolik zur Debatte steht. Zur Distanz zwischen Verlust und Tod trägt schon die je unterschiedlich ausgeprägte Möglichkeit einer Kompensation bei: Absolut betrachtet kann der Verlust, entstanden durch den Tod eines Individuums, nicht kompensiert werden. Anders geartete Verluste erlauben dagegen grundsätzlich viel weiter reichende Formen der Kompensation. Wenn im Sinne Aby Warburgs Kunst darauf zielt, Ängste zu kompensieren<sup>11</sup>, zielt dann textile Kunst auf die Kompensation von Verlustängsten? Dies zu vermuten liegt nahe, ergänzt man Warburgs These durch Wagners zuvor zitierte Feststellung zur Textilkunst. Kaum eine Kunstform scheint mir nun geeigneter, eine solche Vermutung in der Konfrontation mit dem Artefakt zu überdenken als die sogenannte Spurensicherung. Dieses bis heute durch manches Kunstlexikon, durch manche Überblicksdarstellung einigermaßen ungeprüft<sup>12</sup> und theoriearm geisternde Etikett, darf als eine der großen, wenngleich in der fachwissenschaftlichen Etablierung eher bescheidenen Kuratorenerfindungen innerhalb der deutschsprachigen Kunst- und Ausstellungsszene

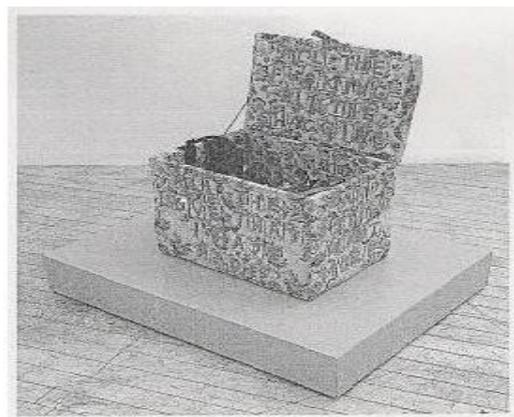
der Siebziger Jahre gelten.<sup>13</sup> Günter Metken, Surrealismusexperte, renommierter Kunstkritiker, als Kurator unter anderem an der documenta 6 beteiligt und zur Jahrtausendwende auf einer seiner Reisen in oftmals abgelegene Erdwinkel tödlich verunglückt, extrahierte den Begriff Spurensicherung anlässlich einer gleichnamigen Ausstellung des Hamburger Kunstvereins im Jahr 1974 aus kriminaltechnischen Erörterungszusammenhängen, um diesen dann kurzerhand auf eine heterogene Kunstpraxis der späten zweiten und der dritten Nachkriegsdekade zu übertragen.<sup>14</sup> Für die mit Spurensicherung überschriebene Praxis stehen in historisch-kanonischer Hinsicht bekanntere Künstler wie Christian Boltanski, heute fast vergessene wie Nancy Kitchel oder auch solche ein, die, wie Jochen Gerz, von einer stärkeren Bindung an die Vorgaben spurensichernden Arbeitens längst emanzipiert scheinen. Wenn diese offenkundig vielköpfige Praxis etwas und bereits in der Frühphase erkennbar von verwandten Ansätzen zu unterscheiden vermochte, dann am deutlichsten die fundfixierte Materialwahl und die schematisierten Inszenierungen (reihenförmige Auslegungen, Schaukästen, Fototafeln) auf der äußerlich-formalen Ebene; und auf inhaltlicher die oft obsessive Beziehung zu persönlichen, subjektiv ausgeloteten Vergangenheiten. Auch oberhalb der steinigen Niederungen eines zeitgebundenen kuratorischen oder kunsthistorischen Abgrenzungsbedürfnisses etwa gegen die italienische Objektkunst oder auch den Nouveau Réalisme kann also unter Verwendung des begrifflichen Instrumentariums spurensichernder Kunst ein bestimmtes Zuwerkegehen signifikant hergeleitet, lokalisiert und treffend charakterisiert werden: Es war um 1970 als eine Künstlergeneration in Ländern wie Frankreich und Deutschland, aber auch den USA, damit begann, eigene und fremde Privatarhive, (Kleider-)Nachlässe und Familienalben nach Erinnerungsstücken zu durchforsten und, im Anschluss an die Recherche, unter Zuhilfenahme von verschiedenen, nicht zuletzt textilen Relikten subjektive Gedächtnisinstallationen zu kreieren. Diese Vorgehensweise, die vielfältige Formen persönlich gefärbter und dem Dinglichen zugewandter Rekonstruktionsarbeit ermöglicht, blieb nicht allein für die genannte, in den 70ern etikettierte Künstlergeneration konstitutiv. Eine, man könnte sagen, zweite Generation spurensichernder KünstlerIn-

nen hat sich ebenso mit abgelegten Kleidern beschäftigt wie noch jüngere Vertreterinnen der – wieder so ein etwas luftiges Label - Young British Art. Im Werk Sophie Calles, einer Vertreterin der zweiten Generation, fungiert Kleidung primär als ein Erinnerungszeichen, das allerdings meist noch in der für die Französin typischen Weise den fotografischen Filter passieren muss. Der erinnerungsbezogene Charakter solcher Arbeiten tritt zum Beispiel in der durch Foto und Text dokumentierten Serie anschaulich hervor, die sie vor zehn Jahren im Londoner Sigmund-Freud-Haus herstellte: Ein dort auf einem Sessel Freuds abgelegter Bademantel erinnert sie (und die über Begleittexte instruierten RezipientInnen) an eine frühere Liebesaffäre, ein roter Schuh in einem Schrank an eine Jugendfreundschaft, ein Hochzeitskleid an verblichene Romanzen. Es ist nicht das einzige Mal, dass Calle mit Brautkleidern arbeitet. Mit solchen gemahnt sie auch in ihrer Serie der sogenannten Wahren Geschichten wiederholt an persönlich gespeicherte und gesellschaftlich tradierte Kulturmuster. Konkret werden fotografische Standbilder wie das einer Braut samt Blumenstrauß, umringt von der Festgesellschaft, als mögliche Stationen einer plakativ-konventionellen Frauenbiographie mit Calle in der Hauptrolle inszeniert.



Sophie Calle, 1992: The Fake Marriage. S/W-Fotografie  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Recht schematisierte Stationen sind das, die sie selbst jedoch nur spielerisch stellvertretend beziehungsweise im Modus des Fake realisiert und darüber eigene postfeministische Tendenzen elegant unterläuft. So sehr mit einem derartig knappen Interpretationsansatz Rezeptionsweisen kleidungsbezogener Kunst lediglich angedeutet bleiben und so sehr wir in den angesprochenen Arbeiten vielleicht noch einen Bezug zum Verlusttopos erkennen mögen, so konstruiert oder pauschal schiene es doch aus der oftmals irritierend inszenierten Erinnerungsarbeit im Werk Calles einen finale Obsession, eine Todesbesessenheit, herauszudestillieren; an einem Platz also, an dem dieser eigentlich – anders als beispielsweise in ihrer Arbeit *Les Tombes*<sup>15</sup> - recht fern scheint. Tracey Emin hingegen, die gern unter dem genannten Label der Brit Art geführt wird und die, wenn man auf ihr Geburtsdatum schaut, schon eher einer dritten Generation spurensichernd agierender Künstlerinnen zuzurechnen wäre, hat sich mit Arbeiten hervorgetan, die weniger spielerisch zum Nachdenken über das Verhältnis von künstlerisch exponiertem Textil und Verlust einladen. So zeigt sie den Betrachtern 1997 in *All the loving (Underwear Box)* zusammengetragene Unterwäsche, lose gesammelt in einer nach ottomanischem Stilmuster gestalteten Truhe.



Tracey Emin, 1997: All The Loving (Underwear Box).  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Dabei hat Emin Teile der Truhenseiten mit kurzen Halbsätzen verziert. Statt mit Farbe zu schreiben, stickt Emin ihre Sätze, gebildet aus Großbuchstaben, die zuvor aus unterschiedlichen Stoffbahnen ausge-

schnitten wurden, auf ihr textilbespanntes Trägermedium auf. Dieses Verfahren gehört zu ihrem Standardrepertoire. Es kommt bei der Herstellung zahlreicher, ebenfalls mit mal melancholisch-poetischeren, mal explizit-rohen Kurzformeln verzierten Laken zum Einsatz oder in ihrem viel rezipierten Zelt, das den Titel *Everyone I have ever slept with 1963-1995* (1995) trägt. Formeln, die diesem Titel ähneln, finden wir auf Emins Unterwäsche-Box. In direkter Ansprache informiert die aufgeklappte Innenseite des Truhendeckels mit dem Text: ALL THE FUCKING – ALL THE SHAGGING. Auf zwei Boxaußenseiten lesen wir weiter: ALL THE LOVE THAT I HAVE MADE AND STILL WANT MORE. Diese Zeilen lassen es schon vermuten: Ein Zusammenhang der über Jahre gesammelten Slips zum Verlusttopos ist nicht derart direkter Natur, dass es sich etwa um irgendwo und von irgendwem verlorene Unterhosen handelte. Wenn wir den plakativen dramaturgischen Vorgaben der Künstlerin folgen wollen, der man ihren unzensierten Exhibitionismus gelegentlich zum Vorwurf<sup>6</sup> gemacht hat, dann handelt es sich um von ihr selbst und zwar während des Beischlafs getragene Intimwäscheteile. Als verlustbezogene Lesart dieser Exponate bietet es sich unter Einbezug des Arbeitstitels und autobiographischer Künstlerinnenstatements an, in den gezeigten und sorgsam verwahrten Kleidungsstücken knifflige Trophäen vergangener Momente körperlicher Nähe zu erkennen. Freilich kann nicht verschwiegen werden, dass eine solchermaßen kurzprosaischen Sinn (re-)produzierende Annäherungsweise beispielsweise neohermeneutische Interpretationsansätze auslöst. Dies wird auch nicht durch das Argument aufgehoben, dass Emins Arbeit zwar über eine Vielfarbigkeit der textilen Applizierungen und über eine besonders für Spurensicherungskunst typische, von Traditionen mit hin skurriler Sammlungen inspirierte Ästhetik verfügt, sich darüber hinaus aber äußerlich reduziert zeigt. Deshalb zu behaupten, dass Emins Präsentation zur Narrativierung drängt, verführt zwangsläufig zu einer Starkbelichtung der intermedial-textlichen Seite der Arbeit. Allerdings erlaube ich mir in der Konzentration auf ein bestimmtes Symbolisierungspotential von Kleidung in der spurensichernden Kunst eine selektive Lichtregie und halte zudem fest: Selbst wenn ich als ein über Emin uninformatierter Rezipient vor die Arbeit

treten würde oder autobiographisch affinierten Zugängen aus guten Gründen misstrauere, sehe ich um nichts weniger Intimwäsche, die nicht fabrikneu und strahlend präsentiert, sondern, schon ob der gehäuften Sammlung in einem Behältnis am Boden, in einem (bereits historischen) Nutzungszusammenhang erscheint. Diese Wäsche befindet sich aufgehoben in einer Truhe, deren Zweck aufgrund der instruktiven Gestaltung durchaus darin zu sehen ist, besonders bedeutsame Erinnerungsstücke aufzubewahren und, mehr noch, Erinnerung wach zu halten – der Deckel der Unterwäschebox ist ja für den Betrachter weit geöffnet. Auch, unter Missachtung des aufgestickten Textes, ohne im Angesicht dieser Einblicke unmittelbar an sexuelle Praktiken zu denken, drängen sich Assoziationen zu verschiedenen Ausscheidungen und Intimgeruch auf, die als vom Körper direkt abgegebene und am Textil haftende Elemente in der Anhäufung mitbewahrt sein können. Verflüchtigungsverstärkern, denen Unterwäsche ausgesetzt wäre, würde sie in den vitalen Nutzungskreislauf samt der obligatorischen Waschgänge überführt, tritt Sammeln entgegen. Es erscheint so hergeleitet nicht eben gewagt, Verflüchtigung als eine Verlustform zu interpretieren. Dem Verlust soll durch den Einsatz von Sammeltechniken entgegengewirkt werden, dabei vielleicht von einer Angst getrieben, die als Begleiterin des Begehrens aufzutreten pflegt. Um aber von dieser Verlustbanung zur Vergänglichkeit zu kommen, braucht es nochmals zusätzliche Bemühungen und die oben schon geforderten Zwischenschritte. Bei Emin würden diese wohl wieder über Biographisches, über die von ihr ausgebreiteten zerwühlten Bettlaken und das öffentlich gemachte, düstere Lebenslaufelement, missbraucht worden zu sein, führen. Sie würden schließlich zu der Einsicht leiten, dass (gewaltsame) Sexualität immer auch eine Vernichtung, im Wortsinne eindringlich ablesbar am besudelten und zerfleddert zurückgelassenen Textil, ist.

### *Gepolsterte Schritte zum Finale hin*

Weitere Zwischenschritte von Verlust und Verlustbanung zur textilen Todessymbolik führen bei Künstlern wie Christian Boltanski über eine Tragödie anderen Ausmaßes. Ein Ausmaß, das selbst jene noch hinter

sich lässt, die uns bei Emin wie eine persönliche, gleichwohl eine Tragödie vieler, überwiegend weiblicher Missbrauchsoffer begegnet. In verschiedenen Installationen hat Boltanski großformatige Fotos von tatsächlichen Holocaustopfern oder, später, von potentiell gefährdeten Individuen verwendet, sie mit Punktstrahlern angeleuchtet und wie in *Monument Canada* (1988) mit Altkleidern kombiniert.<sup>17</sup> Es ist ihm dabei sehr wohl gelungen, vermittels weicher Materialien einen unsagbar düsteren Inhalt des Kollektivgedächtnisses zu bearbeiten, begreiflicher vielleicht sogar als dies etabliertere Formen museal aufbereiteter Erinnerung zu leisten im Stande sind.<sup>18</sup> Haben doch Überbleibsel aus individuellen Kleidungsbeständen die ausgeprägte Fähigkeit, gleichzeitig auf einen Einzelnen zu verweisen, der diese konkrete Kleidung tatsächlich eng am Leib trug, wie auch das Publikum zu erreichen, das diese Kleidung ansieht und erkennt: Das erbarmungswürdige Stück Stoff dort hätte jeder von uns getragen haben können. Der ultimative Sündenfall des 20. Jahrhunderts, der in der industriellen Massentötung der Juden grausamst gipfelte, schloss bekanntermaßen das systematische Plündern der Kleidungsbestände und damit eine schon vor dem Mord, schon vor Ankunft im KZ-Innern einsetzende Fledderei derer, die dem Tode geweiht waren, ein. Vor dem Hintergrund solcher Schändungen, an der Horizontlinie dieses unermesslichen Abgrunds taucht das nachmoderne Subjekt auf, das sich der lauenden Brutalität einer aller historischen Besserungshoffnungen beraubten Welt ausgesetzt sieht. So betrachtet verwundert es nicht, dass Boltanski als Zeitgenosse immer wieder auch andere, mikrokatastrophischere Lebenswege abseits der großen historischen Horrorszenerarien nachvollzogen hat. So arbeitet er häufiger mit printmedial verbreiteten Bildern von Opfern solcher Gewaltverbrechen, die nicht in Verbindung mit Rassismus, Faschismus oder anderen Entmenschungsideologien der politischen Geschichte stehen, sondern aus alltäglichen Motiven wie Habgier oder Eifersucht verübt wurden. In den Neunzigern entsteht etwa mit *Les Images Honteuses EL CASO* (1992)<sup>19</sup> eine Arbeit, für die Boltanski auf dergleichen Material zugreift. Er belässt es allerdings nicht bei einer Herauslösung der Opferbilder aus dem vorhergehenden Veröffentlichungszusammenhang in voyeuris-

tischen Zeitschriften. Vielmehr schafft er für die anonymisierten Bildnisse eine fragile Gedächtnisstätte, indem er diese in notdürftige Weißwäsche einwickelt und in seltsamen, an aufgereichte Särge erinnernden Vitrinen ausstellt.



Christian Boltanski, 1992: *Honteuses EL CASO*. Metallvitrinen, Stoff, Papier, gerahmte S/W-Fotografie, Vorhang, Bürolampe  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Der Künstler gewährt Einblicke in die artifizielle Grablage anonymisierter Toter, die gleichzeitig das Bildnis des Einzelnen den fremden Blicken durch die beigegebene textile Schutzhülle entzieht. Das Schrittmaß Christian Boltanskis mag gerade in dem hier ange deuteten Zusammenhang zwischen Holocaustarbeiten einerseits und auf der anderen Seite solchen, die um alltägliche Verbrechen kreisen, manchen ausgreifend und kühn, anderen verkürzend und naiv erscheinen. Um nichts weniger wird durch diese Schritte eine allgemeine Verbindung zwischen Verusterleben und Todesgedanke angesteuert. Jedenfalls dann, wenn Boltanski früher benutzte Textilien oder auch nur ältere Fotos von Menschen zeigt, die noch leben. Derartige tat er schon früh und gern unter Verwendung von Kinder- und Klassenfotos. Passend dazu gab er aufschlussreicher Weise die Losung aus, dass „Wir [...] tote Kinder [sind], wir tragen die Körper von toten Kin-

dem in uns.“<sup>20</sup> Diesen Gedanken weiterverfolgend, kann alles, was ein früheres Dagewesen-Sein einer Person, ein älteres Stadium verkörpert, auch als Todesymbol aufgefasst werden. Etwas wie ein Kleidungsstück, das jemand in einem bestimmten, jetzt bereits historischen Moment irgendwo zurückgelassen hat, steht für eine im Strom der Zeit verlorene vormalige Lebensäußerung und für ein Verstorbensein ebendieser. Eine verwandte Auffassung liest sich bei Monika Wagner, die an den Umstand erinnert, dass Kleider in sich zusammenfallen, wenn ein Trägerkörper absent ist, wie folgt: „Daher mag es rühren, daß Kleider – wie Fotos, um mit Roland Barthes, dem Gewährsmann für den französischen Diskurs der Spurensuche, zu sprechen – eine Emanation des vergangenen Wirklichen sind und immer vom Tod handeln.“<sup>21</sup> Argumentationen, die mit Begriffen wie Emanation operieren, ließen, zumindest sofern derlei auf Fotografie bezogen wird, nicht nur bei Medientheoretikern wie Vilém Flusser einen Verdacht aufkommen, dass sich über Zugänge dieser Art weit vorwissenschaftliches, nachgerade magisches Denken artikuliere.<sup>22</sup> Zweifellos ist zuzugestehen, dass analoge Fotografie auf das Medium Licht angewiesen ist und ohne direkte Berührung mit dem visuell fixierten Objekt auskommt. - Von der digitalen Fotografie einmal ganz zu schweigen. Eine Interpretation von Textilkunstformen wie sie Emin unter Verwendung tatsächlich distanzlos und intensiv zu tragender Wäsche präsentiert, kann dagegen begründeter auf einer nicht allein symbolisch gedachten, also auch auf einer physischen Verkörperung einer Abwesenheit insistieren. Diese Abwesenheit, Boltanski und Wagner bestärken in einem solchen Vertrauen, impliziert auch Vergangenheit, finale Abgeschlossenheit und Tod. Gewiss muss für eine solche Sichtweise eine Logik beansprucht werden, die, obschon ins Irdene gewendet, doch in Denkmustern der Reliquienverehrung verstrickt bleibt und so folgern lässt, dass selbst kleinste Teilchen eines Körpers oder wenigstens der Abdruck von diesem für den Abwesenden selbst eintreten können. Demgegenüber stünde eine nüchterne Analyse, nach der eine Schweißabsonderung in ein noch dazu längst abgelegtes Tuch selbst im Falle bester Erhaltung schon dadurch nicht mehr Teil eines ganzen Anderen sein kann, dass es seine Verbindung zu ebendiesem Anderen als einem

Ganzen irreversibel mit der Absonderung eingebüßt hat. Allerdings bestärkt eine solchermaßen aufgeklärte Betrachtung unter Umständen jene, die für Spurendenken empfänglich sind, nur noch in ihrem Vertrauen auf die Verkörperung eines Anwesend-Gewesenseins selbst in noch so kleinen Rückständen. Dies Vertrauen scheint unter folgendem Motto zu stehen: Ein Abdruck oder ein Rest zeigen, dass etwas, welches diesen Rückstand aus sich selbst hervorbrachte, anwesend war. Dies schließt die Abgeschlossenheit und das Unwiederbringlich-Vergangensein, um nicht zu sagen den Tod wenigstens der Hervorbringungssituation und häufig eben auch des Hervorbringenden ein. Essentialistisches Beharren selbst auf die winzigste, gerade noch messbare Nachwirkung einer einstmal prägenden Kraft stößt jedoch an Zulässigkeitsgrenzen, wenn wir uns eine weitere Arbeit aus dem Umfeld spurensichernder Kunst ansehen: Wer Boltanskis *Réserve: La Fête de Pourim (Lac des morts)* 1989 im Baseler Museum für Gegenwartskunst näher betrachten wollte, musste über Kleidung gehen, die mäßig beleuchtet und verstreut den Galerieboden bedeckte. Allerdings handelte es sich um gereinigte Wäsche, in die auch keine Fotos Verstorbener oder andere Hinweise auf konkrete Einzelpersonen eingebracht waren. Dennoch rief diese (ähnlich auch in Japan eingerichtete) Installation, so ist es überliefert<sup>23</sup>, bei den Ausstellungsbesuchern reichlich ungute und missbehagliche Gefühle hervor.



Christian Boltanski, 1990: *Réserve: Lac des Morts*. Temporäre Installation (ICA, Nagayo/Japan) aus Kleidern, Holzplanken und Strahlern © VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Über zurückgelassene Hüllen abwesender Träger zu gehen, hat anscheinend Potential, auch dann den Schrecken des Endes heraufzubeschwören, wenn die

Hüllen sauber und frei von konkreten Anzeichen realer Trägerschaft sind. Anders gesagt: Abgelegte, leere Kleidung kann stets, mithin auch unabhängig vom Vorhandensein anhaftender Spuren, Todesgedanken evozieren. Eine dialektisch zugerüstete Spurtheorie, die um das Schattenreich der vergessenen und falschen Fährten weiß, hätte wohl ebenfalls kaum Hemmungen, auch lupenreiner Kleidung fallweise ein solches Vanitas-Potential zuzuerkennen.<sup>24</sup> Demnach wäre eine materialsensible, etwa am Grad der Vornutzung von Textilien orientierte Ausdifferenzierung jener Authentifizierungsstrategien, die Spurensicherungskünstler oft ohnehin auf doppeltem Boden inszenieren, gar nicht nötig. Die (gerade im diktaturenerfahrenen Europa) von Gefühlen der Bedrückung beherrschte Rezeption auch der gereinigten Kleidung in Boltanskis *Réserve*-Arbeiten legt tatsächlich folgende Schlüsse nahe: Erkennbar getragene Kleidung kann besonders betroffen machen, sensibilisiert sinnlich und spricht Hinterbliebene als Betrachter an beziehungsweise macht Betrachter zu solchen. Ergänzend lassen sich so zielgenauer Obsessionen und Fetischismen aktivieren. Insoweit also entscheidet die Erkennbarkeit und Inszenierung von Gebrauchsspuren an ausgestelltter, abgelegter Kleidung über Reichweiten und Intensitäten der Publikumsansprache. Sie ist aber keine grundsätzliche Bedingung dafür, dass Kleidung als morbides Abwesenheitssymbol funktioniert. Dazu ist abgelegte Kleidung, vor empfänglichen Augen ausgebreitet und ins rechte, ahnungsvolle Licht gerückt, stets geeignet. Sie erweist sich bis zu einem gewissen Grad als unabhängig von messbaren Spuren historischer Lebensintensität. Schon einfaches Dasein kann Kleidung als eine leblos daliegende, als gerade nicht besessene und deshalb verstörende Hohlform erscheinen lassen, als eine, die gegenwärtig keine, unser Leben vor kosmischer Kälte und einer existentiellen Ausgesetztheit vor dem Tod schützende Funktion übernimmt.

An diesem Punkt nun sind bereits elementare Assoziationen formuliert, die mit der kulturellen Zeichenfunktion von (Alt-)Kleidung zusammenfallen können; Kleidung, die als Vergangenheits- und auch Vergänglichkeitssymbol, schließlich als stellvertretende Totenkleidung und einer Signum erst physisch erlöschenden, sodann wiedererstarkenden psychischen Beses-

senheit, ihren Platz in der spurensichernden Kunst einnimmt. Was macht aber die auch populärkulturell spürbare Faszination gerade der Kleidung aus, die zumindest den Anschein erweckt, vormals getragen worden zu sein? Verströmt hier wieder eine Mischung aus Fetischismus und Nostalgie, abgewürzt mit einer Prise Jenseitsschauers, ihr Aroma?

### *Textile Ecdysis als immer vorläufiges Omega unserer Kultur*

Wenn ich die Rede von Kleidung als zweiter Haut vor der Folie einer Schlangenhaut lese, die als Exuvia, als abgelegte Haut und Resultat der Ecdysis (Häutung) bei Kriechtieren (und Insekten) wie ein Geist als fadenscheinige Entität eines vergangenen Existenzstadiums zurückbleibt, dann scheint es, als ob dies Geisterhafte auch einen Teil (den Nachtteil<sup>25</sup>) der Begriffe, die wir uns gegenwärtig von der textilen Welt überhaupt machen, durchströmen würde. Einiges spricht jedenfalls diesseits der Kunstsphäre, im Bereich der Alltagskultur, für die Reichweite eines auf abgelebte Vergangenheit fixierten Kleidungsbezugs, eines Bezugs, der versessen auf haptisch erfahrbare Träger historischer Besitz- und mithin Besessenheitskonstellationen scheint. Nicht zufällig fanden sich zur jüngsten Jahrtausendwende Anhänger eines Trends, für den Zeitungsredaktionen und Trendanalysten schnell eine ebenso bündige wie ungenaue Bezeichnung parat hatten, die eigentlich nicht mehr als ein zweisilbiges Präfix ist: Retro.

Beim sogenannten Retrotrend handelt es sich um eine recht heterogene kulturelle Praxis, die im Wesentlichen von jüngeren Postadoleszenten initiiert wurde und sich durch eine teils leidenschaftliche, teils modische Hinwendung zu vielfältigen Produkten aus den nach 1960 immer bunter bestückten Archiven des populären Massenkonsums auszeichnet. Der Zug einer Generation, der die Verbannung aus der Jugendwelt unweigerlich droht, sich anhand griffiger Symbole – gewissermaßen vom Bonanza-Rad über Fernsehserienhelden wie Barbapapa bis zur Schlaghose – genau dieser Zeit gemeinschaftlich im Sinne einer rituellen Trennungsgemeinschaft trotzig zu versichern, hat für sich genommen wenig Innovatives. Bemerkenswert ist indes schon, wie es den Vertretern des skizzierten

Lebensstils gelungen ist, ganze, meist urbane Landschaften einer greifbaren Gegenwartsnegierung zu schaffen und die eigentlich vergangenen Räume ihres Jungseins zu dehnen. Wer Ende der 1990er Jahre und mit Anfang Dreißig in Turnschuhen (Modell Stan Smith z.B.) durch die Second-Hand-Läden der städtischen Szeneviertel tingelte, dabei passend zu den Schuhen ein enges und vom vielen Waschen bleiches Rundhals-T-Shirt (womöglich noch mit dem Trimm-Dich-Männchen darauf) sowie eine im Abschluss weiter geschnittene Cordhose kombinierte, der betrieb nicht nur seine eigene Spurensicherung. Hier trug jemand cum grano salis seine persönliche Untotenkleidung zu Markte. Diese Form des Tragens von Untotenkleidung setzt ein Nachlebenwollen voraus – eine sehr starke Bindung an das selbst Hinterlassene, ja bald eine Besessenheit von historisch konnotiertem Besitz. Nun soll nicht ein zweifellos nostalgischer, vereinzelt auch vergangenheitsfixierter Trend als Stützpfiler eines versuchten Brückenschlages zwischen Alt- und Totenkleidung zu arg erhalten müssen. Gleichwohl lässt sich im Lichte der Retrofixierung die Kontur einer Kultur ausmachen, deren Beziehung insbesondere auch zu überbliebenen zweiten Häuten morbide Züge trägt. Die Beziehung zwischen Spurensicherungskunst und Textilem geht indes sicher darüber hinaus, verkörpert die Kleidung Abwesender oder Toter darin doch außer der lebendig zu haltenden Erinnerung an die vielen Besessenheitskonstellationen, Geschichten und Vergänglichkeiten Einzelner nichts Vitales. Oder doch?

Nachdem wir uns gerade noch mit einer nostalgischen Alltagskultur und davor mit einer todesbezogenen Spurensicherungskunst beschäftigt haben, sei zuletzt ein kleiner Ausblick eher vitaler Natur gestattet. In der Beschäftigung mit Retrotrends kommen neben den thirtysomethings auch Teenager in den Blick, die sich für alte Kleider und Schnitte interessieren. Letztgenannten gelingt es dabei Kraft der enormen Symbolisierungsfähigkeit<sup>26</sup> des Jugendalters, den Retrotrend kurzerhand vom Morbiden zum adoleszenten Aufbruch zu wenden: Die Jugendlichen nämlich nutzen die kulturell vor- und mithin bereits abgelebten Schnitt- und Kulturmuster der Sechziger bis Achtziger Jahre, um in eigentlich bereits verloren geglaubte Hül-

len neue und eigene, nachgerade zukunfts-gewandte Identitätsinhalte<sup>27</sup> zu kleiden. Anders gesagt: Zu den ebenfalls identitätsstiftenden historischen Konnotaten am Textil lagern sie bewusst innovative Codes ihrer eigenen Teilkultur an. So verbinden sich in einem wiederverwendeten Vintage-T-Shirt, das schon einmal fast abgetragen war, Omega und Alpha; und zwar genau in dieser Reihenfolge, in deren Geist schließlich auch ein Motto spurensichernder Kunst – trotz aller textilen Rekonstruktionsarbeit verlöschender Besessenheiten – an die naturgemäß vitalen Rezipienten gerichtet werden könnte: Zieht euch mit Bedacht an, es gab und gibt ein Leben vor dem Tod! – Und zugleich kaum einen Ausweg aus der Objektbesessenheit, weder im Alltag noch in der Kunst...

## Endnoten

1. Didi-Huberman, Georges: In den Falten des Offenen. In: ders.: phasmes. Köln 2001, S. 211-232, hier S. 225
2. - Wie sich in gradueller Abwandlung des Titels von Hartmut Böhme (Fetischismus und Kultur: Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006) formulieren lässt.
3. So sollen hier zuspitzend diejenigen Gesellschaften vornehmlich Westeuropas, Nordamerikas und in Teilen Südasiens bezeichnet werden, in denen eine flächendeckende, regelrechte und seit dem 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart der Textildiscounter-Ära ansteigende Verplunderung der Privathaushalte zu verzeichnen ist. Den Begriff der Verplunderung entlehne ich dabei insbesondere den einleitenden Gedanken Saskia Haags, aus: dies.: Stifters „Dichtung des Plunders“. In: hyper[realitäten]büro (Hg.): inmitten der dinge (sinn-haft. Zeitschrift zwischen kulturwissenschaften; 17) Wien 2004, S. 59-64
4. Zu Gründen solcher Schwerfälligkeit vgl.: König, Gudrun: Zum Lebenslauf der Dinge. Autobiographisches Erinnern und materielle Kultur. In: Heidrich, Hermann (Hg.): Sachkultur-forschung. Gesammelte Beiträge der Tagung der Arbeitsgruppe Sachkultur-forschung und Museum. Bad Windsheim 2000, S. 72-85. Auch Agnieszka Dzierzbicka spürt, theoretisch von Baudrillard ausgehend, bei dieser Schwerfälligkeit bindingsanalytisch an, vgl.:

- dies.: Von einäugigen Teddybären, abgeschmudd[el]ten Polstern und Schmusedecken. In: *inmitten der dinge* (2004), S. 33-36
5. Dazu, dass ein Teller und, beinahe nach Belieben, andere Objekte als Erinnerungsträger funktionieren können und auch gegenwärtig weit über Europa hinaus Teil der Kunst sind, vgl. zum Beispiel die zudem textil geprägte Arbeit ‚The Times‘ von Hu Xiaoyuan, abgebildet und kommentiert in: *documenta-GmbH et al. (Hg.)*, 2007: *documenta 12*. Katalog. Köln, S. 182f.
  6. Vgl.: Herborn, Wolfgang, 2005: ‚O alte Burschenherrlichkeit‘ – Hermann Weinsberg als Student. In: *Groten, Manfred (Hg.): Hermann Weinsberg (1518-1597)*. Kölner Bürger und Ratsherr. Studien zu Leben und Werk. Köln, S. 79-114, hier S. 101
  7. Als ein interessantes regionales Beispiel aus dem Spektrum derartiger Untersuchungen, in dem sogar die Versteigerung von Unterwäsche aus Nachlässen bis in das 19. Jahrhundert hinein nachgewiesen wird, vgl.: Mannheims, Hildegard et al., 2003: *Versteigerung*. Zur Kulturgeschichte der Dinge aus zweiter Hand. Ein Forschungsbericht. Münster/New York/München/Berlin, hier besonders S. 263ff.
  8. In Literatur zu bestimmten, kulturräumlich verbreiteten Begräbnisformen wird für das Spätmittelalter der Brauch erwähnt, Tote in Leinen einzunähen. Ob und, falls ja, welche Kleidung man denjenigen, die vor der Einführung des hölzernen Sarges, beerdigt wurden, beigab, lässt sich auf dieser Grundlage nicht sicher beantworten. Jedoch forderten religiöse Autoritäten eher schlichte Bekleidung (Totenhemd) und verurteilten die vollständige Bekleidung der Toten. Davon unbenommen, lässt sich die leinene Hülle noch stärker als der Sarg in einem leicht erweiterten Verständnis auch als Totenkleidung fassen. An gleicher Stelle sind für spätere Zeitstellungen durchaus aufwändige textile Grabbeigaben (etwa Festtagskleider als Totenkleidung) erwähnt. Vgl. zu den angesprochenen Punkten: Hauser, Albert, 1994: *Von den letzten Dingen*. Tod, Begräbnis und Friedhöfe in der Schweiz 1700-1990. Zürich, S. 23ff.
  9. Zur ideologischen Stoßrichtung bzw. zu Pistolettos Lumpenvenus vgl.: Wagner, Monika, 2001: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München, hier S. 92f.
  10. Wagner, Monika, 2001: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München, S. 88
  11. Vgl.: Brassat, Wolfgang et al., 2003: *Der kulturwissenschaftlich-ikonologische Ansatz*. In: *Dies. (Hg.): Methoden-Reader Kunstgeschichte*. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft, Köln, S. 41-43, hier S. 42.
  12. Ein rezenteres Beispiel weitgehend unkritisch-kursorischen Rekurrierens auf jene Stichworte, die Günter Metken im Wesentlichen 1977 in einem lockeren und zeitgeistgebundenen Essaystil vorgegeben hat, gibt: *Damus, Martin, 2000: Kunst im 20. Jahrhundert*. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne. Reinbek bei Hamburg, S. 333ff.
  13. Hierzu vgl.: *Bredenkamp, Horst, 2007: Bilder bewegen*. Von der Kunstammer zum Endspiel. Berlin, S. 90.
  14. Hierzu und zur Kunstform Spurensicherung vgl.: *Metken, Günter, 1996: Spurensicherung – Eine Revision*. Texte 1977 – 1995. Berlin und Dresden, besonders S.12.
  15. *Les Tombes/The Graves* (1990) ist eine Arbeit, in der Calle sich – wie der Titel schon ankündigt – sehr direkt mit Tod und Bestattungsformen auseinandersetzt, indem sie anonyme Grabstätten Familienangehöriger kreiert. (Auf den schlichten, abfotografierten Gräbern ist zur Person jeweils nur ein Verwandtschaftsgrad angegeben.)
  16. Der angesprochene Vorwurf zielt dabei jenseits einer massenmedial-boulevardesken Verhandlung zum einen auf die Künstlerin selbst, die vermittels ihres entgrenzten Exhibitionismus in Zeiten, in denen Talkshows täglich öffentlich schmutzige Wäsche ausbreiten, leichtfertig private Schutzräume preisgibt. Zum anderen wird in stärkerem Maße noch eine ahistorische und im Aufnehmen der Authentizitätseffekte naive Rezeption angeprangert. Vgl.: *Graw, Isabelle, 2003: Die bessere Hälfte*. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Köln, S. 244f.
  17. Vgl.: *Wagner, Monika, 2001: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München, hier S. 95f.
  18. Zu einer ähnlichen Einschätzung tendiert auch *Harald Szeemann*. Vgl.: *Jocks, Heinz-Norbert, 2000: Der große Atem der Zeitlosigkeit*. In: *Kunstforum International 150*. Ruppichteroth, S. 316-325, hier S. 317.
  19. Eine Abbildung sowie eine prägnante Beschreibung dieser Arbeit finden sich in: *Friedel, Helmut; et al. (Hg.)*, 1999: *Das Gedächtnis öffnet seine Tore*. Die Kunst der Gegenwart im Lenbachhaus München. Ostfildern-Ruit, S. 38f.
  20. Zitiert nach: *Metken, Günter, 1996: Spurensicherung - Eine Revision*. Texte 1977-1995. Dresden/Berlin, S. 26.
  21. *Wagner, Monika, 2001: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München, hier S. 98.
  22. Vgl. bündig zu *Flussers* Kritik am Spurdanken in der Fotointerpretation: *Lethen, Helmut, 1996: Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze*. In: *Böhme, Hartmut et al. (Hg.): Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg, S. 205-231, hier 211.
  23. Vgl.: *Metken, Günter, 1996: Spurensicherung. Eine Revision*. Texte 1977-1995. Dresden/Berlin, S. 28f.
  24. *Das Spuren erst im Gelesenwerden erscheinen und die endgültige Abgeschlossenheit einer Vergangenheit ausstellen, lesen wir sinngemäß bei: Krämer, Sybille, 2007: Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur*. In: *Dies. et al. (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt am Main, S. 155-181, hier S. 158f.
  25. In dieser Dichotomisierung wäre der Tagteil durch die ebenfalls oft obsessive Bezogenheit auf strahlenweise, fabrikneue Mode verkörpert.
  26. Vgl.: *Erdheim, Mario, 1996: Die Symbolisierungsfähigkeit in der Adoleszenz*. In: *Dracklé, Dorle (Hg.): JUNG UND WILD*. Zur kulturellen Konstruktion von Kindheit und Jugend. Berlin, S. 202-224, hier S. 202.
  27. Vgl.: *Jenß, Heike, 2005: Selbstmodellierung in Serienkleidung*. In: *Neumann-Braun, Klaus (Hg.): Coolhunters*. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt. Frankfurt am Main, S. 21-43, hier S. 28.

## Abbildungen

Bild 1: Michelangelo Pistoletto, 1967: Lumpenvenus. Temporäre Installation aus Kleidern und Gipsstatue, 180x200x200cm

Bild 2: Sophie Calle, 1992: The Fake Marriage. S/W-Fotografie

Bild 3: Tracey Emin, 1997: All The Loving (Underwear Box).

Bild 4: Christian Boltanski, 1992: Honteuses EL CASO. Metallvitrinen, Stoff, Papier, gerahmte S/W-Fotografie, Vorhang, Bürolampe

Bild 5: Christian Boltanski, 1990: Réserve: Lac des Morts. Temporäre Installation (ICA, Nagayo/Japan) aus Kleidern, Holzplanken und Strahlern

- © für die o.g. Bilder: VG Bild-Kunst, Bonn 2011

## Zusammenfassung

The article is firstly based on the idea that clothes and textiles potentially tend to introduce a subtle discourse shaped by symbols of the individual's disappearance and, secondly, that this discourse arises in contemporary art as well as in popular culture. Especially commemorative subcultures and art works by those artists who are working with materials that display traces exemplify this potential.

**Autor**

Nach dem Abitur verschiedene berufliche Tätigkeiten, unter anderem im Buchhandel und als Restauratorengelhilfe. Von 2001 bis 2006 Studium der Volkskunde/Europäischen Ethnologie, Kunstgeschichte und Historischen Geographie in Bonn. Studienbegleitende Tätigkeiten in Kultureinrichtungen sowie im Bereich Presse- und Öffentlichkeitsarbeit. Magisterexamen im Februar 2006 mit einer diskurs- und kulturanalytischen Arbeit über Retrotrends und populäres Retrodesign. 2007 bis 2009 DFG-Stipendiat des kulturwissenschaftlichen Exzellenzzentrums (GCSC) an der Justus-Liebig-Universität Gießen mit einem Dissertationsprojekt zur Spurkunst (Betreuung: Prof. Silke Tammen/Prof. Ulrich Rehm). Seit Januar 2010 wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Kunst- und Designgeschichte der Bergischen Universität Wuppertal. Ferner Gründungsleiter eines prämierten Zusammenschlusses von Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern für Ausstellungskonzepte und Museumskultur sowie seit 2008 ständiger Redakteur der kunsttexte.de. Aktuelle Publikations- und Forschungsschwerpunkte: Multimediale, performative und transgressive Installationskunst seit den 1960er Jahren; außerdem visuelle Populärkultur, Kulturen des Sammelns und Theorie der Spuren.

**Titel**

Lutz Hengst, Hüllen des verlorenen Selbst. Kleidung als Vergänglichkeitssymbol in Spur-Kunst und Alltagskultur, in: kunsttexte.de/Gegenwart, Nr. 1, 2011(12 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).