

- Fraser, Kennedy, *The Fashionable Mind. Reflections on Fashion, 1970–82*, Boston: David R. Godine, 1985.
- Freud, Sigmund, *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, 9. unveränderte Aufl., Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2001.
- Hebdige, Dick, *Subculture. The Meaning of Style*, London: Methuen, 1979.
- Hollander, Anne, *Seeing Through Clothes*. New York: Viking, 1975.
- König, René, *Macht und Reiz der Mode. Verständnissvolle Betrachtungen eines Soziologen*, Düsseldorf u. a.: Econ-Verlag, 1971.
- Lacan, Jacques, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan, Bd. XI (1964)*, übers. von Norbert Haas, Olten / Freiburg: Walter, 1978.
- Laplanche, Jean, *Leben und Tod in der Psychoanalyse*, Olten / Freiburg: Walter, 1974.
- Mulvey, Laura, *Visuelle Lust und narratives Kino*, in: *Weiblichkeit als Maskerade*, hg. von Liliane Weissberg, Frankfurt/Main: Fischer, 1994, S. 48–65.
- Nabokov, Vladimir, *Lolita*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1959.
- Proust, Marcel, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 2. Im Schatten junger Mädchenblüte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995.

### Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Zitiert nach Benstock, Shari und Suzanne Ferriss (Hg.), *On Fashion*, New Brunswick: Rutgers UP, 1994.

HANNE LORECK

„KÜSS MICH, KÜSS MICH,  
BEDECKE MEINEN KÖRPER MIT LIEBE.“<sup>1</sup>

### ZUM AKTUELLEN VERHÄLTNIS VON MODE, KUNST UND KÖRPER

„Das Verhältnis von Kunst und Mode ist komplex, und oft auch von Komplexen geprägt“,<sup>2</sup> konstatiert der Herausgeber einer Geschichte über Mode und Kunst, Christoph Doswald, anlässlich des mehrteiligen Ausstellungsprojektes *Schnittpunkt. Kunst + Kleid* in Sankt Gallen in der Schweiz im Jahr 2006. Der Dialog zwischen den ursprünglich als „unverträglich“ und je autonom konzipierten und rezipierten Gebieten – bekanntermaßen Ewigkeit auf der Seite der Kunst, Wechselhaftigkeit und Vergänglichkeit auf der der Mode – hätte sich in einen Dialog verwandelt, der sich zwischen ästhetischer Allianz und freundschaftlichen Verhältnissen in der Theoriebildung bewege:<sup>3</sup> Aus wesentlichen Differenzen zwischen den zwei künstlerisch-gestalterischen Aktivitäten ist die Produktivität ihrer Interferenzen geworden. Als Gelenkstelle zwischen den beiden Feldern erweist sich erstaunlicherweise das Museum. Aus dessen auf

- 1 In diesen Märchensatz soll die britische Künstlerin Tracy Emin die Bedeutung, die Mode für sie hat, anlässlich der Präsentation ihrer Handtaschenentwürfe für Longchamp auf der London Fashion Week 2004 gekleidet haben. Vgl. Manuel Bonik, „Im Auftrag: Art Goes Fashion“, in: *Schnittpunkt. Magazin anlässlich der Ausstellungen „Akris“ (Textilmuseum), „Lifestyle“ (Kunstmuseum), „Dresscode“ (Historisches Museum) und „Modus“ (Neue Kunst Halle)*, hg. von Christoph Doswald, St. Gallen 2006, S. 37.
- 2 Christoph Doswald, „Double-Face. The Story About Fashion and Art“, in: *Double-Face. The Story About Fashion and Art From Mohammed to Warhol*, hg. von Christoph Doswald, Zürich: JPR/Ringier, 2006, S. 17.
- 3 Einen Abriss bedeutender historischer Stationen siehe Michelle Nicol, „Es gibt kein Ausserhalb von Mode. Über das Verhältnis von Mode und Kunst“, in: Doswald, *Double-Face*, S. 23–29. Auch die Zarin der Modekritik Suzy Menkes, „Fashion as Art [...]“, in: *Art Review. International Art & Style*, volume LIV, September 2003: *Mirror, Mirror. Art and Fashion Reflected*, S. 44–49. Hier werden vornehmlich drei Zeiten thematisiert: die 20er und frühen 30er Jahre mit der Gesamtkunstwerkidee des Bauhauses, gefolgt von Elsa Schiaparelli und ihrer Verbindung zum Surrealismus; die 1960er Jahre mit jener Popularisierung von Mode, die sie zur Straßenmode, mithin zum ‚Totalphänomen‘ machte; die Zeit seit etwa 1990 mit Cross-overs diverser Art.

Konservierung und weniger auf die (alltäglichen) Praktiken des Tragens und der Kommunikation ausgerichteter Perspektive könne nun auch gewisse, vornehmlich dekonstruktive oder Konzept-Mode wie ein Bild oder plastisches Kunstwerk fern der Straße, ja sogar fern des Laufstegs beschrieben und analysiert werden, „denn nur dieses [das Museum]“, so weiß Ursula Link-Heer polemisch, „scheint die Definitionsmacht über die Moderne zu verkörpern“.<sup>4</sup>

Seit der Dominanz des popkulturellen Diskurses und seiner erfolgreichen Affizierung der bürgerlichen Ideen von Kultur, mithin seit den 1970er Jahren, werden die Mechanismen von Kunst und Mode im politisch-kritischen Zusammenhang, in jüngerer Zeit im Kontext von Glamour allerdings längst schon gemeinsam diskutiert. Doch damit sind jene überwiegend aus unbewussten Gründen wie ebenso strategisch installierten oppositionellen und werthierarchischen Momente noch keineswegs gefasst, die trotz der nunmehr dialektischen Beziehung der vormalig gegnerischen Felder latent vorhanden bleiben, ja aufrecht erhalten werden müssen. Denn sie haben eine wichtige Funktion innerhalb der kulturtheoretisch wie alltagspolitisch tragenden Idee von subversiven Strukturen: Mode torpediere Kunst, Kunst würde durch die Integration von Mode populärer, zumindest weniger elitär oder gar demokratischer. Wenn also der Zwischenraum zwischen Kunst und Mode als „Minenfeld“<sup>5</sup> bezeichnet wird, so herrscht der Rhetorik nach Krieg, oder zumindest hat ein Krieg geherrscht, dessen Überbleibsel (noch nicht) beseitigt sind. Das heißt erst einmal, dass zwischen Kunst und Mode eine dynamische, aber auch unberechenbare Beziehung besteht; materiell gesehen, gehen ‚Sachen‘ hoch und zerplatzen Formen, ideologisch betrachtet, festgefahrene Vorstellungen, mithin Klischees, Stereotype. Werden im Mode-Kunst-Diskurs rhetorisch nicht gerade Waffen der einen oder anderen Art in Anschlag gebracht, so steht ein libidinöses, oftmals ein geradezu perveres Liebesverhältnis zwischen den beiden zur Debatte. Dann wird, ganz in der traditionellen Verächtlichkeit gegenüber einer notorisch weiblich

4 Ursula Link-Heer, „Die Mode im Museum oder Manier und Stil (mit einem Blick auf Versace)“, in: *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, hg. von Gertrud Lehnert, Dortmund: Edition Ebersbach, 1998, S. 144. Hier auch weitere Aspekte der aktuellen Musealisierung von Mode seit etwa 1980. Zeitgleich werden Mode und Modedesigner – vornehmlich solche der dekonstruktivistischen Mode – in Kunstzeitschriften besprochen und dort, wie ein Modell von Issey Miyake auf dem Titel von *Artforum* im Februar 1982, auch visuell repräsentiert.

5 Magnus af Petersens, „Fashion art“, in: *Fashionation*, Kat. Moderna Museet Stockholm 2004, o.S.

eingestuften Mode, die Kunst von der Mode verführt,<sup>6</sup> von jener Mode, die wiederum, der Analyse der US-amerikanischen Kunstwissenschaftlerin Anne Hollander zufolge, hinter der Kunst hergehinkt und mit Jahrzehnten Verzögerung erst jenes emanzipatorische Potential in Bekleidung umgesetzt hätte, das lange schon in der Kunst sichtbar gewesen sei.<sup>7</sup>

In solchen – zum Teil unüberhörbar widersprüchlichen – Registern sollen hier weder Kunst noch Mode länger diskutiert oder gar ethisch-moralisch in die eine oder andere Richtung entschieden werden. Denn neben der potentiellen Selbstkritik der beteiligten Felder mit Hilfe des Blicks auf die jeweilige Nachbarproduktion zirkulieren seit etwa zwei Jahrzehnten ästhetische Artefakte, die bereits für dieses Grenzgebiet konzipiert sind, weil ihre ProduzentInnen um die Unausweichlichkeit von Mode in der heutigen Kultur wissen und weil Mode mehr von der kulturellen, ethnischen, geschlechtlichen und sexuellen Differenz weiß als die meiste Kunst. Wir triangulieren daher zwei parallele, mehrheitlich auf das Visuelle zielende Disziplinen mit dem Körper und seinen Modalitäten und verfolgen damit das Ziel, dialektisches durch Differenzdenken zu ersetzen und ebenso vertrackte wie aufschlussreiche Verhältnisse zu artikulieren. Unterstützt wird unser Vorhaben dadurch, dass die Verwischung der Grenze zu einem produktiven Kontrollverlust im institutionellen wie individuellen Rahmen führen mag, sobald die jeweiligen Hohheitsgebiete und ihre Verwaltungsapparate an Autorität verlieren. Als Kunst- und Kulturwissenschaftlerin setze schließlich auch ich, wie übrigens die Mehrzahl der Projekte im Grenzland der interdisziplinären Demonstration visueller und diskursiver Erkenntnis, den Spiegel der Kunst an, vornehmlich mit einem Blick auf Vanessa Beecrofts Performances und auf einige von Cindy Shermans Übersetzungen kommerzieller Aufträge aus dem Modesystem.

Doch beginnen wir mit einem Umweg über den Auftritt der jungen Popikone Lady Gaga bei der Vergabe der MTV Video Music Awards in Los Angeles im September 2010 (Abb. 1). Nachdem sie die Veranstaltung über in wechselnden Outfits solch namhafter Designer wie Armani oder McQueen Preise entgegen genommen hatte, trug sie zum Schluss ein Kleid aus rohem, rotem Fleisch, ein Design des argentinischen und

6 Vgl. Chris Townsend, *Rapture. Art's Seduction by Fashion Since 1970*, Kat.buch Barbican Art Gallery London, London: Thames & Hudson, 2002.

7 Anne Hollander, *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*, übers. von Nele Löw-Beer, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997 (Original: *Sex and Suits*, New York: Alfred A. Knopf, 1994)



Abb. 1 (links): Lady Gaga bei der Vergabe der MTV Video Music Awards in Los Angeles im September 2010

Abb. 2 (rechts): Lady Gaga, ‚The Naked Truth‘, Pin-up Poster, Beilage in *Vogue Hommes Japan*, A/W 2010–2011, Vol. 5, Fotografie Terry Richardson

in Los Angeles arbeitenden Modemachers Franc Fernandez und ein „Kunstwerk“<sup>8</sup>, wie es an anderer Stelle heißt. Das ungewöhnliche Kostüm schloss lückenlos an ihre Stilisierung für ein Plakatinsert von *Vogue Hommes Japan*<sup>9</sup> an. Dort sehen wir unter dem Titel *Lady Gaga, ‚The Naked Truth‘* einen bildtechnisch geglätteten, mit Tattoos verzierten Frauenkörper in aufreizender Schrittpose, auf dem bikiniartig Fleischfetzen dekoriert sind, ein Fleischmedaillon als winzige Kappe inklusive (Abb. 2).

Im Vergleich dazu ist nun mit dem Fleischkleid eine klassisch komplette Robe einschließlich Kopfbedeckung und zierlicher clutch bag im Spiel; von Kopf bis Fuß durchgestylt, stecken auch die Füße in mit Fleisch umwickelten Plateauschuhen. Vorne reicht der massive Hänger gerade über die Scham, um an den Seiten im Grungelook beinahe bodenlange

8 Sharon Clott, „Was Lady Gaga’s VMA Meat Dress Real?“, 13.09.2010, <http://style.mtv.com/2010/09/13/2010-vmas-was-lady-gagas-meat-dress-real/> (21.01.2011).

9 „Lady Gaga, ‚The Naked Truth‘“, Plakatinsert, Fotografie Terry Richardson, in: *Vogue Hommes Japan*, A/W 2010–2011, Vol. 5. Das Cover derselben Ausgabe zeigt Lady Gaga als ihr männliches Alter ego Jo Calderone (Fotografie: Nick Knight).

Fransen oder Flügel zu sehen zu geben. In der Rezeption hat die blutrote, von Sehnen geäderte Provokation die Sexualisierung des weiblichen Körpers in den Hintergrund gedrängt. Doch stellt der Schnitt des Kleides die Poritze, den Pobackenansatz und die oberen Oberschenkel derart aus, dass Vaginal- und Analbereich von der Netzstrumpfhose weniger bedeckt, als vielmehr unterstrichen werden.

Programmgemäß gab es heftige Kontroversen über das Gewand, freilich hauptsächlich über sein exzentrisches, als ekelhaft empfundenes Material. Fragt man Lady Gaga nach ihren Vorbildern in Sachen Fashion, nennt sie zwar Peggy Bundy und Donatella Versace, um im selben Atemzug jedoch ihr Hauptinteresse als eines an einem ‚Kunst‘-Kontext zu erklären. „Sie alle sind meine Ikonen, meine Kunst-Ikonen. Denn es geht um mehr als nur um die Musik. Die Performance ist wichtig, die Haltung, der ganze Look – das alles gehört zusammen. Das ist die Welt, die mir als Künstlerin vorschwebt; das ist die Richtung, in die ich gehen will.“<sup>10</sup> Und an anderer Stelle sieht sie sich als Kollegin Andy Warhols: „The idea is, you are your image, you are who you see yourself to be. It’s iconography. Warhol and I both went to church when we were younger.“<sup>11</sup> Die Urszene für das Kunstinteresse, so stellt sich heraus, ist die christliche Kunst, deren Bilder verbindliche Bedeutungen reklamieren konnten. Daran möchte die Pop-Ikone als Produzentin multimedialer Botschaften anknüpfen.

Ähnlich wie Madonna<sup>12</sup> hat auch Lady Gaga politische Forderungen. Im Zusammenhang mit ihrem solidarischen Aufruf mit Lesben und Schwulen im Militär fordert sie die Aufhebung des *Don’t ask, don’t tell*, des Schweigegesetzes über die sexuelle Orientierung von homosexuellen SoldatInnen. An den Schluss der erfolgreichen Gala gesetzt, sollte das Fleischkleid die Redewendung illustrieren, mit ihr könne man nicht machen, was man wolle: „It is a devastation to me that I know my fans who are gay [...] feel like they have governmental oppression on them. That’s actually why I wore the meat tonight. [...] It has many interpretations,

10 Lady Gaga, zit. nach: <http://www.lady-gaga.de/biografie/> (19.1.2011).

11 Lady Gaga, zit. nach: Ann Powers, „Why Lady Gaga calls herself a feminist“, in: *Los Angeles Times*, 13.12.2009, wieder in: *The Feminist Press at the University of New York*, 15.12.2009, <http://www.feministpress.org/news-events/why-lady-gaga-calls-herself-feminist> (12.02.2011).

12 Vgl. zu Madonnas Mitteln, im Kunstfeld zu hausieren, vornehmlich bei Cindy Sherman: Hanne Loreck, „Metamaskerade: Autobiographie. Madonna und Cindy Sherman“, in: *Fragmente einer Kunst des Lebens. Kunst- und kulturwissenschaftliche Beiträge zur Biografie, den Künsten und Medien*, hg. von Linda Hentschel, Anja Herrmann, Carola Muysers, Freiburg: fwpf-Verlag, 2008, S. 139–169.

but for me this evening, it's 'If we don't stand up for what we believe in, we don't fight for our rights, pretty soon we're gonna have as much rights as the meat on our bones.'<sup>13</sup>

Wenn Lady Gaga – und ich spreche hier einmal mehr als Kulturwissenschaftlerin und nicht als Popmusikkritikerin – Rindfleisch zum Frauenkleid machen lässt, so versucht sie einerseits die Geschichte ihrer bekannt schrillen, exzentrischen Auftritte fortzusetzen, aufzufallen, herauszustecken, andererseits setzt sie auf die Idiomatik des Materials als ein politisches Signal, als eine Warnung, ein Wachrütteln der Rezipientinnen von Popkultur beispielsweise gegenüber der Diskriminierung homosexueller SoldatInnen. Doch sehe ich eine weitere Kontextualisierung, die mit der veränderten Idee des Verhältnisses von Mode und weiblichem Körper zu tun hat und die hier gleichermaßen symbolisch – über die Rolle der Ikonografie – wie buchstäblich, materiell in die selbstbewusste Stilisierung einfließt, ja deren kulturelles Unbewußtes offenlegt.

Üblicherweise zeigt sich rohes Fleisch nur bei körperlichen Verletzungen, dort, wo entweder aus Versehen oder unter neurotischen Vorzeichen etwas die mehr oder weniger geschlossene Hautoberfläche geritzt, geschürft oder traumatisiert hat. Doch wird (Tier)Fleisch zum designfähigen Kleiderstoff und wendet das ebenso radikale wie stylische Outfit aus Steaks den Blick von der menschlichen Haut als Körpergrenze ab, dann lenkt es ihn auf Eigenschaften, die solche Mode mit dem Körper als Objekt der Schönheitsindustrie teilt: seine Gestaltung, seinen Zugschnitt, seine gesteigerte Sexualisierung. Mode kann dann nicht länger, wie von Marshall McLuhan in den 1960er Jahren eingeführt, als eine „zweite Haut“ oder ein erweitertes Körperorgan gelten, das sich überwiegend nach außen, in den Bereich sozialer Visualität wendet und dessen schadhafte Stellen oder Flecken ihre TrägerInnen deswegen so schutzlos machen, weil sie die möglichen Peinlichkeiten des Körpers nach außen tragen. „It is as though the fabric [of our clothes] were indeed a natural extension of the body, or even of the soul“<sup>14</sup>, hatte Quentin Bell 1947

13 Lady Gaga, zit. nach: Caryn Ganz, „Meet the Mystery Meat Dress: Lady Gaga Explains Rare VMAs Outfit“, 13.09.2011, <http://new.music.yahoo.com/blogs/stopthe-presses/279379/meet-the-mystery-meat-dress-lady-gaga-explains-rare-vm-as-outfit/> (20.01.2011).

14 Quentin Bell, *On Human Finery*, London: Hogarth Press 1947. Zit. nach: Joanne Entwistle und Elizabeth Wilson, „The Body Clothed“, in: *Addressing the Century. 100 Years of Art and Fashion/Avantgarderobe: Kunst & Mode im 20. Jahrhundert*, hg. von Peter Wollen, Kat. Hayward Gallery London/Kunstmuseum Wolfsburg, Berkeley: University of California Press, 1999, S. 109.

festgestellt. Heute gilt es, Fleisch und Haut *als* Mode zu diskutieren und zu analysieren. Sprach die Kunstgeschichte vom Akt als in Kunst, mithin als in ästhetische Mittel gekleidetem nacktem Körper, so zeigt sich der Akt nunmehr als in die Regeln der Mode gefasst.

Lady Gagas jüngstes Fleischkleid stellt mir, der im Kunstfeld informierten Theoretikerin, Jana Sterbaks gut zwanzig Jahre frühere Version vor Augen, die damals vornehmlich monografisch und als Kunstaussage diskutiert wurde. *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987; Abb. 3) betitelt die tschechisch-kanadische Künstlerin ein Kleid aus rohen Steaks. Sogenannte Flank Steaks werden traditionell bis zu 1000 g schwer geschnitten. Muskelfaserig und marmoriert hängt ihr Patchwork dann auch, obgleich ärmellos und bloß knielang, knapp 60 Pfund schwer an dem Model, später im Museum an einer Art von Schneiderpuppe, wo es, nunmehr gepökelt, allmählich schrumpfte und nachdunkelte. Unterstützt von der bekannten Ikonografie von Vergänglichkeit und Vergeblichkeit des irdischen Materialismus, die der Titel evoziert, spekuliert das drastische Objekt, nicht anders als Lady Gagas Outfit, auf die Schockästhetik alles Gehäuteten. Doch verortet es sich, einer gewissen Auffassung von Kunst entsprechend, im Moralisch-Existenziellen; schließlich mahnt der Vanitas-Komplex, dass auf Fleischeslust Verfall folgt und es alles eitel Irdische zu transzendieren gälte. Das Objekt nutzt dabei die Diskrepanz zwischen einem Kleidungsstück als Modeaussage und der symbolischen Ordnung, in die Mode und sozialer Aktionsradius als Schablonen für die weibliche Geschlechterrolle eingeschrieben sind. Zunächst fast zu schwer zu (er)tragen, mag die materielle Veränderung des Kleides auf das Altern der Frau übertragen, aber auch, wie der Titel vorschlägt, jenes Kontrollregime in Anschlag gebracht werden, das in der Ablehnung des Körpers und seiner prekären Funktionen zu Magersucht führt.

Emphatisch kann die Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin Nancy Spector 1992 ihre Ausführungen zu Sterbaks „schauderger Modeschau“<sup>15</sup> als Demonstration der psychophysischen Bedingungen weiblicher Subjektivität mit einem Verweis auf die Hexe enden. Ganz in der Rhetorik der Opposition von Natur und Kultur gilt das künstlerische Fleischkleid – im Gegensatz zur Mode – dem Argument nun als Figur der Subversion des Patriarchats: „Enacted upon her body and worn like a scar, society's oppression of the sorceress—the hysteric, the anorectic—is a wound

15 Nancy Spector, „Flesh and Bones“, in: *Artforum International*, Vol. 30, Heft 3, März 1992, S. 95.



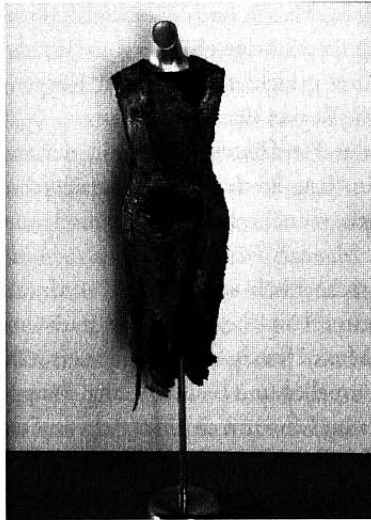


Abb. 3: Jana Sterbak, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987. Fleischstücke, Schneiderpuppe, Salz, Zwirn, Farbfotografie auf Papier. Kleid: Größe 38. Sammlung des Walker Art Center, Minneapolis, T.B. Walker Acquisition Fund, 1983

that fashion simply cannot hide.<sup>16</sup> Was also mit dem Fleischkleid erreicht wird, ist nicht wenig, durchkreuzte es doch jede Fetischisierung des (weiblichen) Körpers an dem Punkt, wo das Kleid nicht länger den Körper einhüllt und kultiviert, mithin verschönert, sondern unweigerlich das rohe Darunter in seiner Materialität und nicht im Schutz irgendeines Bildes assoziieren lässt. Sterbak ließ ihr Kleid stellvertretend für die gesellschaftliche Situation der Frauen sprechen; eine Generation später unterstreicht ein vergleichbares Kleidungsstück eine populäre Stimme, die nunmehr eine queere Perspektive geltend macht.

Doch noch etwas anderes hat sich verschoben. Was vor zwanzig Jahren mit der Hexenmetapher diskursiviert werden konnte, ist mit der neuen und noch zu erörternden Methode, sich Narben beizubringen, buchstäblich, körperlich-materiell geworden. Fleisch hat seine ikonografische, ja moralische Dimension behalten, wie dies noch Lady Gagas Auftritt – und ihr Bekenntnis zur Ikonografie – zweieinhalb Jahrzehnte nach Sterbaks Fleischhänger belegen mögen. Zeitgleich aber ist die metaphorische Wunde einer über das Bild programmierten Weiblichkeit

<sup>16</sup> Spector, „Flesh and Bones“, S. 99.

keine emanzipatorisch-kritische Distanzierung mehr wert, sondern, ganz im Gegenteil, in eine legitime physische Praxis von Operationen und, im spezielleren Fall von Körperdesign, von individueller Schmuckpraxis überführt worden.

„Körper“, so Laura Bieger als Grundthese ihres Textes *Schöne Körper, hungriges Selbst*, „sind heute ein geradezu unentbehrliches Kapital“.<sup>17</sup> Als Kapital ist dieser Körper ein sozial wertvoller Schauplatz für Investitionen schönheitstechnischer Art und darin selbst zunehmend näher am Massenspektakel, werden doch Eingriffe aller Art nicht nur legitimer, sondern auch bezahlbarer.<sup>18</sup> Dieser weibliche Körper, modelartig zurechtgeschnitten, löst den vormalig Modells vorbehaltenen, ja mittels ihrer fotografisch-journalistisch veröffentlichten Körper ab. Vergessen wir nicht, dass dieser seinerseits kulturpathologisch diskutiert worden war,<sup>19</sup> da von psychosomatischen Störungen wie der Anorexie gleichsam von innen heraus geformt. Der neue weibliche Körper trägt Züge des Demokratischen, wiewohl einer an die Ströme des Kapitals gebundenen Gleichheit und Gerechtigkeit, wenn er dem Prinzip Schnitt und Collage bzw. Montage (in Bezug auf sein Bild) oder der Bild-Hauerei (in Bezug auf das dreidimensionale Produkt) folgt oder zumindest das einschneidende System der Selbstdisziplinierung in Form von Sport, Diät halten oder aller Methoden der Körperstraffung übernimmt. Hier hat ein Paradigmenwechsel stattgefunden.

Das, was der poststrukturalistisch-psychoanalytische Diskurs als den fragmentierten Körper im Sinn eines lediglich im Imaginären vollständigen, einheitlichen Körpers bezeichnete, mithin als chronische Verkennung diagnostizierte, und was die Kunstrichtung Kubismus auf eine andere Weise als Dadaismus und Surrealismus mit der Collage als ästhetischem Bildformat praktizierte, scheint nun in Form der chirurgisch-sportiven Modellierung des Körpers das Denken und den Diskurs des Psychischen

<sup>17</sup> Vgl. Laura Bieger, „Schöne Körper, hungriges Selbst – Über die moderne Wunschökonomie der Anerkennung“, in: *Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft*, hg. von Annette Geiger, Köln: Böhlau Verlag, 2008, S. 53.

<sup>18</sup> Es sei an Orlands frühe Videoübertragungen ihrer Schönheitsoperationen erinnert, die den aktuell soziokulturellen Trend aus der Perspektive einer feministisch-kritischen Position heraus zunächst für ein Kunstpublikum veröffentlichte.

<sup>19</sup> Vgl. Angela Dwyer, „Disorder or Delight? Towards a New Account of the Fashion Model Body“, in: *Fashion Theory*, Jg. 8, Heft 4, London: Berg, 2004, S. 405–424. Allerdings steht in ihrer Analyse wichtiger Diskurse zum Model die – berechnete – Kritik an deren Rhetorik der Ansteckung der jugendlichen weiblichen Öffentlichkeit mit solchen Körpern, die im Rampenlicht der Mode stehen.

abgelöst zu haben. Das (Selbst)Bild als temporäre und Wunschkorrektur der menschlichen Mangel- und also Begehrensstruktur erhält eine neue Qualität, die in der Materialisierung einer Vorlage besteht: der Mangel wird zum Makel, und der vormals prekäre Partialtrieb Schauen erlangt in einer optimierten Sichtbarkeit totale Bildförmigkeit; Mangel und Begehren werden nicht länger als ein Konstituens von Handeln und Wahrnehmen erkannt, sondern als Auftrag an das Subjekt, den Makel im Sinne des Ideals zu beseitigen.<sup>20</sup>

Gewiss ist Fleisch als Kleiderstoff prinzipiell ein reisserisches Material, und dies gilt sowohl für seine materiellen Eigenschaften wie vornehmlich für seine ethische Einschätzung. Die kontroverse Reaktion auf Lady Gagas Auftritt bezeugte diese vielstimmig; vor allem wurde Ekel konstatiert, und jene Verurteilung als geschmacklos füllte Kommentare, deren Dilemma nach wie vor eben das Geschmacksurteil ist: zwischen Subjektivität und Allgemeingültigkeit, zwischen individuellem Affekt und soziokultureller Erkenntnis zu schwanken – und dies im Schutz einer sozialen Vereinbarung. Mode- und kulturtheoretisch gesehen, ist die Wahl des Stoffes mehr als eine weitere Extravaganz der Künstlerin, kehrt es doch auf geradezu dekonstruktivistische Art und Weise die Frage der inwendigen Formbarkeit des Körpers durch die Medien und die Schönheitsindustrie nach außen. Mode ist bis ins Fleisch gedrungen.

Plastisch wird dies an einer pathologischen Körpertechnik deutlich, die „cutting and branding“ genannt wird und eins zu eins eine Kurzfassung dessen sein könnte, woraus Mode besteht. Ihre materiellen Praktiken – Schnitte machen, Stoff zuschneiden – und ihre symbolische Funktion – dem Geschnittenen oder Geschneiderten einen Markennamen geben – werden zu körperlichen Handlungen: sich ins Fleisch ritzen und die Schnitte so behandeln, dass sie nicht unsichtbar zusammenheilen, sondern Narben als Ausweis von Individualität bilden – gleichsam mit der Absicht, eine einmalige Marke nicht nur zu tragen, sondern zu sein. In

20 Laura Bieger verweist auf den US-amerikanischen Kulturhistoriker Sander L. Gilman (Sander L. Gilman, *Making the Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery*, Princeton NJ: Princeton University Press, 1999) und dessen These vom Ende des Seelenzeitalters: An die Stelle einer Psychotherapie träte nun eine Schönheits-OP. Vgl. Bieger, „Schöne Körper, hungriges Selbst“, S. 62. Der deutsche Psychoanalytiker Thomas Ertl spricht von der von vorneherein zum Scheitern verurteilten „Psychotherapie mit dem Skalpell“, die dem Leib gälte und lediglich den Körper veränderte. Vgl. Thomas Ertl, *Geschönte Körper – geschmähte Leiber. Psychoanalyse des Schönheitskultes*, Tübingen: Edition Diskord, 2006.

*Beauty Cuts*<sup>21</sup> hat die Medien- und Kulturwissenschaftlerin Marie-Luise Angerer körperliche Praktiken diskutiert, die aus unterschiedlichen und doch keineswegs völlig voneinander getrennten symbolischen Einschätzungen des soziosexuellen Subjekts resultieren. Sie spannt einen Bogen von der Anorexie (der sechziger Jahre) als Ausdruck einer psychisch nicht vollzogenen Ablösung von der Mutter, die ihr physisches Gegenstück in der Weigerung findet, vom anderen etwas, nämlich Nahrung, anzunehmen, über den geritzten und mittels seiner Narben ‚sprechenden‘ Körper der Scarifizierung seit den 1990er Jahren<sup>22</sup> zu Operationen, die im Sinn einer narzisstisch motivierten Suche nach dem Ideal-Ich Schnitte in ihrer individuellen Verschönerungsfunktion in Richtung einer „mimetische[n] Anklammerung des Einzelnen an die anderen Frauen und Männer“<sup>23</sup> fasst. Und Angerer verortet den Trend zum Schneiden an *dem* großen aktuellen und von ihr mit besten Gründen kritisierten Paradigmenwechsel vom Leitmedium der Subjektivität Sprache zu dem des Fühlens.<sup>24</sup>

Zirkuliert das *cutting and branding* als Form der Individuierung zwischen Tattoo-Praktiken und ethnischer Tradition, so setzt es sich auch in Verbindung mit Lebenszeit und das heißt, mit Altern. Spuren von kleineren oder größeren Unfällen zeichnen sich physisch ab, oder einfach nur die gelebte Zeit. Die österreichische Autorin Marlene Streeruwitz fasst lapidar zusammen: „Der Körper ist immer die Summe von Sein und

21 Marie-Luise Angerer, „Beauty Cuts. Von Klemmstellen und Querstreifen“, in: *Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur*, hg. von Lydia Haustein und Petra Stegmann, Göttingen: Wallstein Verlag, 2006, S. 165–176.

22 Vgl. Lydia Rüger, *Biographien, die unter die Haut gehen. Tätowierung als Ausdruck und Spiegel sozialer Entwicklungen*, München: Grin Verlag, 2009, S. 23–24 und 26. Angerer verwendet *cutting and branding* als unspezifischen Sammelterminus für jene ins Fleisch gehenden Schnittpraktiken, die Rüger technisch wie sozial differenziert. Die Autorin thematisiert auch eine spezifische Form des Schneidens, die Spaltung, bei der empfindliche und lustempfindliche Organe oder Körperzonen aus ästhetischen Gründen wie zur gesteigerten erotisch-sexuellen Stimulation in zwei geteilt werden. Die Bereiche reichen von der Zunge über die Brustwarzen zum Penis, der bei medizinisch beglaubigter vollständiger Erektionsfähigkeit in ganzer Länge gespalten werden kann (Vgl. Rüger, *Biographien, die unter die Haut gehen*, S. 24). Mir scheint das Phänomen als Körpermode auszugeben nicht auszureichen. Psychoanalytisch gesehen dürfte die Spaltung äußerst komplex sein und von der individuell-narzisstischen Luststeigerung bis zur queeren Angleichung des männlichen an das (weibliche) *Geschlecht, das nicht eins ist* (Luce Irigaray, 1977, dt. 1979) reichen – bei vollem Erhalt der phallischen Signifikation in Form der Zeugungsfähigkeit.

23 Angerer, „Beauty Cuts“, S. 175.

24 Vgl. Marie-Luise Angerer, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Berlin: Diaphanes Verlag, 2007.

Gewesen-Sein.<sup>25</sup> – Solche Spuren werden beim *cutting and branding*, egal ob aus neurotischen oder ästhetischen Gründen, selbst in die Hand genommen, um Schmuck daraus zu machen oder die Frage des Erträglichen körperlich-materiell zu beantworten. Dass der Cut sein Mittel mit der plastischen Chirurgie teilt, die Wundbehandlung ihre Methode jedoch eher mit der ethnisch verbürgter Rituale, stellt diese Identitätsbildungsmethode auf die Grenze zwischen Körper und Mode. „Nur“, schreibt Streeruwitz, „Was heute die Haut darstellen muß, das war früher in den Kleidervorschriften festgelegt.“<sup>26</sup> Diese These fußt auf dem sich geschichtlich wandelnden Verhältnis von Kleid und Körper. Die Kunsthistorikerin Katharina Sykora reflektiert es als ein Schichtenprinzip, das von außen nach innen zunehmend mehr ‚Häute‘ kannte und kennt.<sup>27</sup> Im engsten Zusammenhang mit den sich historisch ebenfalls verändernden bildgebenden Verfahren verlagert(e) sich Identität vom Materiellen hin zum Immateriellen. Dieser Prozess allmählich unter die Haut gehender Sichtbarkeit wird von eben den Bildmedien weniger gespiegelt als vielmehr induziert. Konnte in der frühen Neuzeit das Kleid als vollständiger Ausweis der Person gelten, einschließlich ihrer geschlechtlichen, sozialen und ethnischen Zugehörigkeit, so standen ihr die charakteristischen Züge mit der Physiognomie bereits im Gesicht geschrieben und haften ihr mit dem digitalen Fingerabdruck zwar noch immer am Körper, indes als dessen einmaliger Code. Identität wurde historisch zunehmend partikularer und je spezifischer gefasst – Vorgänge im Rahmen des Repräsentationssystems, die sowohl den Körper als auch die Bekleidung für andere Funktionen freisetzen.

Bemerkenswerterweise hatte Germano Celant, Kunsthistoriker und Kurator einer der frühen Kunst-Mode-Brückenschläge, der Ausstellung *Il tempo della moda* anlässlich der Biennale in Florenz 1996 und ihrer Erweiterung zu *Art/Fashion* im darauffolgenden Jahr in New York den Schnitt

25 Marlene Streeruwitz, „Da gibt es keinen Ausweg“, in: *Untragbar, Mode als Skulptur*, hg. von Susanne Anna und Markus Heinzlmann, Kat. Museum für Angewandte Kunst Köln, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2001, S. 76.

26 Streeruwitz, „Da gibt es keinen Ausweg“, S. 77.

27 Vgl. Katharina Sykora, „Subtraktion – Addition. Von abgetragenen Hüllen und Stoffen, die auftragen“, in: *Untragbar, Mode als Skulptur*, hg. von Susanne Anna und Markus Heinzlmann, Kat. Museum für Angewandte Kunst Köln, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2001, S. 90–98.

„KÜSS MICH, KÜSS MICH, BEDECKE MEINEN KÖRPER MIT LIEBE.“ 173

als umfassende Produktionsform zur Diskussion gestellt, wiewohl aus einer gänzlich anderen, einer strukturalistisch-formalästhetischen Perspektive:

Cutting structures language, but also clothing. It is an intervention into the traditional conceptions of representing and seeing a body or thing, and thereby produces a new sensation. The cut of the scissors is like the click of a camera or the whirr of a movie camera, like a stroke of the pencil or paintbrush: all these acts decisively isolate a form of representation, marking a surface that generates a reality.<sup>28</sup>

In einem geradezu paradoxen Argument behauptet Celant dann auch den Schnitt als Medium und Prozess, der Kunst und Mode gerade nicht voneinander getrennt hielte, sondern mehr und mehr einander annäherte: „The difference between art and fashion is tending to disappear, as if the cut that has defined the shape of both has actually succeeded, through a sequential process of collage, in superimposing and uniting the two.“<sup>29</sup>

Innerhalb der Kunst-Mode-Zone ist Vanessa Beecroft ein paradigmatischer Fall. Ihre Performances funktionieren nicht oder nur bedingt mit modischen Textilien, weisen aber „eine gewisse Nähe zu Modeschauen“<sup>30</sup> auf. Beecroft verwendet die Konditionen und Rahmenbedingungen von Mode, ihr primäres Rezeptionsfeld bleibt allerdings die Kunst.<sup>31</sup> Wir werden sehen, dass seitens der Künstlerin wie im Systemumfeld die klassische Dimension des weiblichen Aktes ins Spiel gebracht wurde und wird. Denn anders als in Modeschauen richtet sich in Beecrofts Vorführungen die Aufmerksamkeit ohne jeden Umweg über das Kleid auf den Körper, der jedoch als derjenige von Amateur-Models, später von Berufsmodels qualifiziert und als „stereotype Körperlichkeit“<sup>32</sup> beschrieben wird, so als sei er Träger einer imaginären Mode, die ihn uniformiert hätte.

28 Germano Celant, „To Cut is to Think“, in: *Art/Fashion*, hg. von Germano Celant, Kat. Guggenheim Museum Soho, New York: Distributed Art Publishers und Mailand: Skira Editore 1997, S. 21 (Erweiterung der Abteilung *Art/Fashion* der Biennale di Firenze 1996).

29 Celant, „To Cut is to Think“, S. 26.

30 Bonik, „Im Auftrag: Art Goes Fashion“, S. 37.

31 Die informativste Darlegung der allmählichen Veränderung von Beecrofts Performance-Daten samt ihrer theoretischen Implikationen siehe Susanne von Falkenhausen, „Klassische Reglements. Vanessa Beecrofts Anordnungen“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 42, Juni 2001, S. 70–78.

32 Bonik, „Im Auftrag: Art Goes Fashion“, S. 38.

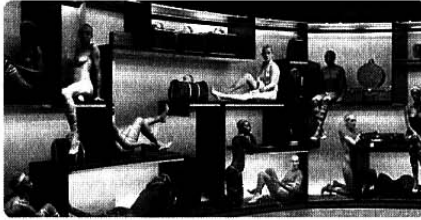


Abb. 4: Vanessa Beecroft, *VB56* Louis Vuitton Champs-Élysées, Paris, 2005.

2005 passte Louis Vuittons Künstlerförderkonzept auf Vanessa Beecroft, die folglich die Wiedereröffnung seines Pariser Flagshipstores bestritt (*VB56* Louis Vuitton Champs-Élysées, Paris; Abb. 4). In bekannter Manier arbeitete Beecroft mit 30 jungen, weißen und farbigen weiblichen Amateurmodels. Inserts ins Display der luxuriösen Taschen und Koffer, waren sie mit Nylonstrumpfhosen, hauseigenen High-heels mit Riemen in antiker Kreuzbindung, Haarbändern und Tangas bekleidet. Vielleicht ist das Interessanteste an Beecrofts Präsentation die Einfügung der weiblichen Figuren in die Regale, wo sie überwiegend zu den Konsumobjekten hinzudekoriert waren, mit ihrer Haut das firmentypische Farbspektrum verkörpernd. Unmöglich, in solcher Vermischung von Glamour, Kommerz und Ästhetik noch auf einer prinzipiellen Trennung von Kunst und Mode zu bestehen. Drei Stunden lang knieten, lehnten, lagen, standen, saßen sie in Haltungen, die exakt auf der Grenze zwischen Selbstverständlichkeit, ja Natürlichkeit, und hoher Artifizialität ausbalanciert erscheinen. Beecrofts Choreografie produziert ein Display, das sich aus der perfekten Kontinuität zwischen Ware und Frau herstellt und eine Art von Tapete bildet, deren Kunststück darin besteht, keinen Anstoß zu erregen, keine Kritik zu formulieren, schon gleich keine feministisch argumentierende, sondern ein Bild zu sein, dessen ästhetische Balance aus der gegenseitigen Immobilisierung von potentiellen Trägerinnen und edlen Gepäckstücken besteht. Damit erfüllt das Bild die prekäre wie effektive Funktion des Fetisch (auch in seiner sexuellen Dimension, bedenken wir die kreuzweise Schnürung entlang der Beine, die gerade so viel Spuren im Fleisch hinterließ, dass man erkennt, wie mühsam sie hielt), denn dieser zeichnet sich durch Leblosigkeit und Belebtheit zugleich aus. Und plötzlich scheint im Fetischcharakter der Gesamtszenierung das Moment maximaler Distinktion auf. Strikt konterkariert es genau die eine, je nach Blickrichtung begrüßte oder skeptisch beäugte, Tendenz

in der Überschneidung von Kunst und Mode, nämlich den Aspekt von Kunst als Massenspektakel und nicht länger als bürgerlicher Einrichtung, und demonstriert an allen Punkten ihre Exklusivität.

Beinahe gleichzeitig entsteht eine Bildserie im Zusammenhang mit einer von der katholischen Kirche begleiteten Reise in den Südsudan. Eine Arbeit zeigt Beecroft in einem kunstvoll am Saum geschwärtzten, weißen bodenlangen Gewand als Caritas, schwarze Zwillinge an ihren Brüsten saugend (*“VBSS 002 MP” (Weiße Madonna mit Zwillingen)*, 2006; Abb. 5). Martin Margiela hätte, so die Zusatzinformation, das Nonnenkleid nach Beecrofts Skizze gefertigt.<sup>33</sup> Hier ist, erstaunlich für den Kontext, Mode mit einem großen Designernamen im Spiel. Die Wirkung der Inszenierung aber bleibt ambivalent, einerseits zutiefst persönlich – als Mutter eines damals einjährigen Kindes ernährte Beecroft, so erzählt sie, die fast verhungerten Zwillinge zwei Wochen lang (was den Wunsch ihrer Adoption zur Folge hatte und hier nicht diskutiert werden wird) –, andererseits ist ein kultureller Paradigmenwechsel unübersehbar, der meines Erachtens am wenigsten mit einer seriösen postkolonialen Kritik zu tun hat, sondern mit humanitär aufgeblähten effektvollen visuellen Kontrasten. So heißt es in dem Frauen- und Modemagazin *ELLE* zwar populistisch, aber dennoch treffend:

If Beecroft was the mirror in the late '90s and early '00s for our tortured relationships with models, fashion, food, shame, and desire, then this latest African adoption controversy and the work that she is currently incubating promise to offer us a stage on which to understand (or just be further confounded by) where we are now: culturally obsessed with motherhood, anxious about aging, trying and failing to escape our narcissistic consumerism and become global citizens, and hoping, possibly through more yoga, to resolve the mind/body split once and for all.<sup>34</sup>

Beecroft ihrerseits weiß um die Macht von Modemarken für eine publikumswirksame Wahrnehmung:

<sup>33</sup> Vgl. Miranda Purves, „Body of Work. Vanessa Beecroft's boundary-pushing tableaux vivant [sic] made her a star“, in: *ELLE*, 1.05.2008. <http://www.elle.com/Life-Love/Society-Career-Power/Body-Of-Work/Vanessa-Beecroft-ELLE-Profile> (4.2.2011).

<sup>34</sup> Purves, „Body of Work“.





Abb. 5: Vanessa Beecroft, *VB SS (Weiße Madonna mit Zwillingen)*, 2006. Fotografie

The image of me with the twins wouldn't have been so powerful if I didn't wear the Margiela dress, because then it also had a sinister edge; I am the greed, the perfection of the dress is the ephemeral fashion element, the correlative, and the two-kids represent vulnerability—in-need, naked, and double so they can multiply as many times as you want.<sup>35</sup>

Die Ambivalenz zwischen der pathetischen Figuration von Kunst – der Lesbarkeit und Moral der klassischen Allegorie – und Mode als kalkulierbarem Element des narzisstischen weiblichen Künstlersubjekts erhält sich auch dann, wenn Beecroft, gefragt nach ihrer „Verbindung zur Modewelt“, selbstverständlich einen Unterschied zwischen ihren Arrangements und dem Bereich der Mode reklamiert.<sup>36</sup> Zwar bestätige das „anfänglich entstehende Bild [...] Anklänge an Mode und an Ideale klassischer Schönheit“<sup>37</sup> Beecrofts Selbsteinschätzung nach. Aber der spannende Moment sei der, an dem die Künstlerin „der Komposition erlauben kann,

<sup>35</sup> Purves, „Body of Work“.

<sup>36</sup> Vgl. [Gerald Matt im Gespräch mit] „Vanessa Beecroft“, in: *Interviews*, hg. von Gerald Matt, Wien: Kunsthalle Wien und Triton Verlag, 2003, S. 39.

<sup>37</sup> Vanessa Beecroft im Gespräch mit Magdalena Kröner, „Wenn eine nackte Frau der Auslöser des Chaos ist, nehme ich sie und stelle sie ins Auge des Sturms“, in: *Kunstforum International*, Bd. 172, September-Oktober 2004, S. 262.

[sic] zusammenzubrechen“<sup>38</sup>. Für sie stellt sich der Prozess als Schritt von „Donald Judd – geordnet im Raum“ zu „Jackson Pollock – als Chaos auf dem Boden“<sup>39</sup> dar. Analogien aus der Kunstgeschichte sind es also, die die Transformation der Girls als Mode in die Aktion als Kunst begleiten. Dabei spielt eine Art körperlicher Nullpunkt, nämlich die Monochromie als gleichsam maximierte Abstraktion in der Kunst, eine bemerkenswerte Rolle. Schließlich erklärte Beecroft wiederholt ihre Absicht, „ein monochromes Bild“<sup>40</sup> aus den von ihr einzeln nach Gesicht und Aussehen ausgewählten Mädchen kreieren zu wollen – mit dem Fazit, vom „Realismus [der Mädchen] und der Arroganz ihrer physischen Präsenz immer enttäuscht“<sup>41</sup> zu werden. In *VB 46*, 2001 (Abb. 6), beispielsweise hätte deren Hautfarbe die Absicht, ein „monochromes weißes Bild“<sup>42</sup> zu schaffen, vereitelt. Mit einer gewissen Verstimmung stellt die Künstlerin fest, der Hautton der Gecasteten wäre nicht trotz, sondern gerade wegen der weiß gefärbten Frisuren und der vollständigen Körperrasur rosa und die Wesen keineswegs asexuell erschienen. Was sich jedoch eigentlich zeigt – und ich komme nicht umhin, das kritisch zu vermerken –, ist weniger eine individualpsychologische, als vielmehr eine kulturtheoretische Verkennung der Regisseurin. Wie könnten Frauen jemals, wenn schon gewiss nicht in der Form jener „übertriebene[n] Weiblichkeit“<sup>43</sup> der älteren Performances, derer die Künstlerin, wie sie freimütig bekennt, irgendwann „überdrüssig war“<sup>44</sup>, so doch in der Auswahl „androgyn[e]r“ Frauen, deren Geschlechtsmerkmale weniger ausgeprägt<sup>45</sup> seien, als „leer, flach, unbeschriebenes Material“<sup>46</sup> gelten? Welch ein Phantasma darüber hinaus, dass die strenge, ja militärische Aufstellung nackter Frauen eine neutrale Einschreibfläche für eine überaus kodierte Kunstform, die Monochromie, darstellen könnte? Das hehre Ziel – Kunst, genauer: Kunst in der Tradition der Abstraktion – zu schaffen, löst sich trotz der noch so kontrollierten Wahl nach Standardeigenschaften des einzelnen Models und uniformen Organisation ihrer Summe nicht ein. Zwar handelt es sich um die formal-ästhetische Disziplinierung von Frauenkörpern, doch

<sup>38</sup> *Kunstforum International*, Bd. 172, September-Oktober 2004, S. 262.

<sup>39</sup> *Kunstforum International*, Bd. 172, September-Oktober 2004, S. 262.

<sup>40</sup> Matt, *Interviews*, S. 40.

<sup>41</sup> Matt, *Interviews*, S. 40.

<sup>42</sup> Kröner, „Wenn eine nackte Frau...“, S. 258.

<sup>43</sup> Kröner, „Wenn eine nackte Frau...“, S. 258.

<sup>44</sup> Kröner, „Wenn eine nackte Frau...“, S. 258.

<sup>45</sup> Kröner, „Wenn eine nackte Frau...“, S. 258.

<sup>46</sup> Kröner, „Wenn eine nackte Frau...“, S. 258.

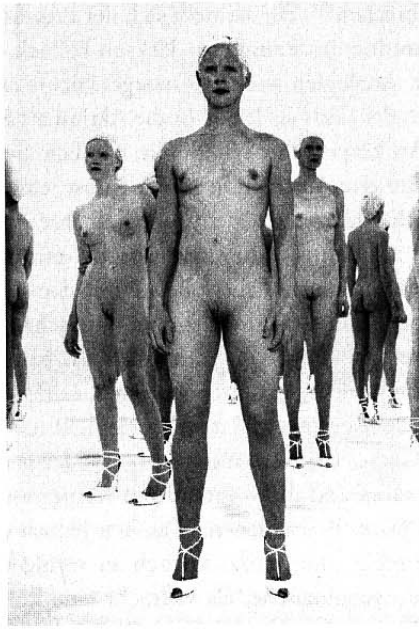


Abb. 6: Vanessa Beecroft, *VB46*, Gagosian Gallery, Los Angeles, 17. März 2001

diese verhalten sich – zu Beecrofts Enttäuschung, wie wir erinnern – im Massenornament wie ein Körper, der samt oder gar wegen maximaler Kontrolle Ausfälle zeitigt. Zwei der zahlreichen Anweisungen an die Models lauten, nicht zu sprechen und sich „wie ein Bild zu fühlen“<sup>47</sup>. Besonders letztere Regel ist bemerkenswert, ist sie doch als Hilfsmaßnahme in der Selbstbehauptung der als Unbekleidete Betrachteten gedacht; an ihrem kontinuierlich aufrecht erhaltenen Bildstatus – und hier wird das Bild zum Anderen der Performance mit ihrer Prozessualität – werde der eindringliche, der penetrante Blick wie an einem Panzer abprallen. Wie das Fleisch von der Haut in Form gehalten wird, so muss die Disziplin der Frauen für jenes Bild sorgen, das sie gleichsam von innen her aufrecht erhält. Das Bild, das inwendig die Einzelne stabilisiert, ist identisch mit der Visualität, die eine schöne, begehrte Frau von außen her standardisiert und stereotypisiert.

<sup>47</sup> Matt, *Interviews*, S. 43.

Noch die allmähliche Deformation des lebenden Bildes zeigt durch die individuelle Erschöpfung der Models hindurch, welche Art von Schönheitsregime die Frau in Form hält: Styling, Shaping und, was nicht sichtbar, aber implizit ist, all die Psychopathologien, die den Abgleich mit dem Ideal zu einer zerstörerischen Geschlechterpraxis werden lassen: Anorexie, Bulimie, Hysterie etc. Andererseits – oder gleichzeitig – könnte der Eindruck entstehen, dass es der regelrecht mitinszenierte Voyeurismus ist – beinahe alle Aufstellungen beginnen systematisch mit der Präsentation von Vorderansichten von Körpern und Gesichtern in Richtung der BetrachterInnen –, dass es das unablässige Angeblicktwerden ist, das zur Erschöpfung führt und schließlich den Frauen ihr ‚optimales‘ Bild entgleiten lässt, indem sie förmlich aus ihm herausrutschen.

Bemerkenswerterweise inszeniert Vanessa Beecroft zwar nach wie vor Performances an Kunstorten, meistens in Museen oder an solchen Orten, die der zeitgenössische Kunstkontext reklamiert. Auch das Setting ist ähnlich geblieben. Wenn freilich Kim Sawchuks Feststellung stimmt, dass sich eine der drei Hauptverbindungen aus Mode und weiblichem Gender aus einer Auffassung von westlicher Kunstgeschichte als der Geschichte des weiblichen Aktes her begründet,<sup>48</sup> ergäbe sich eine interessante Übertragung auf Beecrofts aktuelle Inszenierungen, die sich von dem Thema Nacktheit als Bekleidung gelöst haben. Denn mittlerweile setzt die Künstlerin mit ihren von Kopf bis Fuß bemalten und eben nicht länger nur geschminkten Models auf genau jene Kunstgeschichte, die im Italien der Renaissance mit der Darstellung weiblicher Körperlichkeit begonnen hätte:

They are carefully made-up, painted with body make-up, to alleviate the embarrassment of nakedness, and their behavior is governed by rules of loose movement. But these rules apply to the piece—to the work of art. They don't apply to the women personally because we don't know who they are. That is the part of what interests me: the mystery and opacity of women. With men, I don't think it would work, not in this format. Men are too transparent and abstract.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Vgl. Kim Sawchuk, „A Tale of Inscription/Fashion Statements“, in: *Body Invaders*, hg. von Arthur and Marilouise Kroker, Montréal: New World Perspectives, 1987. Zit. nach: Jennifer Craik, *The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion*, London: Routledge 1994, S. 45.

<sup>49</sup> Vanessa Beecroft, zit. nach: Dave Hickey, „DH. Vanessa Beecroft's Painted Ladies“, in: *VB 08–36, Vanessa Beecroft's Performances*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2000, S. 6–7.

Solche klischeehaften Zuschreibungen an Weiblichkeit – und Männlichkeit, die Beecroft mit Vorliebe in Formationen uniformierter, also bekleideter Marine- oder Armeemitglieder organisiert, – sind ebenso revisionistisch wie die Einbettung der Performances in die klassische Kunsttradition: Aus Make-up als (kritische) kulturelle und gesellschaftliche Geschlechtsmarkierung ist jener Stoff geworden, der Frauen ihre kulturelle Position als begehrend Betrachtete eingebracht hat: die Farbe der Aktmaler. Genau in diesem konservativen Klassizismus, Lesbarkeit inklusive, und gepaart mit einem ausgeprägten Narzissmus liegt die glatte Konsumierbarkeit der Performances.

„Her first solo show in New York, at Deitch Projects in SoHo in 1996, had a downtown focus: performers wearing demure flesh-colored underwear, pantyhose, strappy heels, short blond wigs and almost no makeup resembled a gang of Cindy Shermans getting ready to suit up for one role or another“<sup>50</sup>, kommentiert Roberta Smith eine frühe Performance von Vanessa Beecroft für die *New York Times*. Es ist ein unterhaltsamer Gedanke, in Beecrofts Mädchenversammlung die Basis für Cindy Shermans vielfältige Frauentypisierungen zu sehen. Vor allem aber sagt er etwas über die Popularität der Fotokünstlerin. Buchstäblich spielend hat sie einen vieldiskutierten Standard der Geschlechtertheoriebildung, nämlich die Performativität von Weiblichkeit vorgeführt. Ihr Spektrum von Frauenfiguren hat ihr über die Kunstgemeinde hinaus allgemeine Sichtbarkeit verschafft, so dass dessen buchstäbliche Vorbildlichkeit nun der Rezeption jüngerer Positionen dienen kann. Auch Lady Gagas Absichten und Auftritte wurden mit Shermans Programm in Verbindung gebracht und dieses als Marke der Differenz zum üblichen Popgeschehen eingesetzt: „[B]oth draw our attention to the extent to which being a woman is a matter of artifice, of artful self-presentation. Gaga’s gonzo wigs, her outrageous costumes, and her fondness for dousing herself in what looks like blood, are supposed to complicate what are otherwise conventionally sexualized performances.“<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Roberta Smith, „Critic’s Notebook; Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment“, in: *The New York Times*, 6. Mai 1998. Kaum später, 1999, wird in dem Ausstellungsprojekt *Beauty Now* die Verbindung zwischen den Künstlerinnen über eine beiden gemeinsame Reflektion des kulturell vermittelten allgemeinen Schönheitsbegriffs auch hergestellt. Vgl. Olga M. Viso, „Das Elend mit der Schönheit“, in: *Beauty Now. Die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Kat. Hirschhorn Museum und Sculpture Garden Washington DC und Haus der Kunst München, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 1999, S. 95.

<sup>51</sup> Nancy Bauer, „Lady Power“, in: *The New York Times*, 20. Juni 2010, <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/06/20/lady-power/> (19.01.2011).

Von einem konventionellem Habitus bis zu grotesken Stilisierungen inszeniert Cindy Sherman bekanntermaßen immer sich selbst – und wir klammern thematischer Stringenz halber hier jene wenigen Reihen aus der Diskussion aus, in denen sie nicht mit sich selbst arbeitet – mittels Schminke, Perücken, Kleidern, weniger Accessoires, Posen und räumlicher Settings. Theoretisch im Rahmen der geschlechterbildenden Dimension von Maskerade und der feministischen Kritik am ‚männlichen Blick‘ verankert, sowie im Bezug zur geradezu ideologischen Fixierung der ‚Frau als Bild‘ stehend,<sup>52</sup> ist Mode immer schon wesentlicher Bestandteil dieser spezifischen Kunstposition. Denn Mode ist als zeitgenössisches ‚Totalphänomen‘ längst mehr als eine Summe von saisonal wechselnden Kleiderstilen, Haarschnitten, Make-up-Farben – Mode firmiert als eine Form von Körpertechnik<sup>53</sup>, und *Doing Gender* wird heute soziokulturell in der Hauptsache als Schönheitshandeln<sup>54</sup> verstanden.

Innerhalb der Logik solcher Kontexte hat Sherman neben den unterschiedlichen medialen Bezügen, beispielsweise von B-Pictures für die *Untitled Film Stills* (1977–80), kommerzielle Aufträge für Modelabels und Modemagazine in Kontinuität mit ihrer Methode übernommen. Am Spektakulärsten dürfte die Zusammenarbeit mit Rei Kawakubos *Comme des Garçons* wahrgenommen worden sein. 1993 und 1994 entwarf Sherman sich mit Kleidern der Marke, oder manche ihrer vorhandenen Motive wurden mit dem entsprechenden Logo gelayoutet. Voraussetzung war hier wie bei allen anderen Aufträgen im Fashionbereich die Autonomie der künstlerischen Produktion und ihres Formats. Der Werbeeffect besteht also nicht darin, notwendigerweise ein konkretes Kleidungsstück zu lancieren, sondern in der inhaltlichen Nähe zwischen zwei ästhetischen Ausdrucksformen, die mittels der Differenz der Sparten und ihrer primären Rezeptionszusammenhänge ein kulturelles Verweissystem aufmachen, das den kommerziellen Aspekt zunächst diskret in den Hintergrund stellt. Und wenn wir Kawakubos Titel der damaligen Kollektion „Body becomes dress becomes body becomes dress“ rekapitulieren, so ist ein Körper-Kleid/Mode-Kontinuum auf dem Feld der Sichtbarkeit (weiblicher) Subjektivität formuliert (*Untitled #296*, 1994).

<sup>52</sup> Ausführlich dazu Hanne Loreck, *Geschlechterbilder und Körpermodelle. Cindy Sherman*, München: Verlag Silke Schreiber, 2002.

<sup>53</sup> Vgl. Craik, *The Face of Fashion*, vor allem S. 1–16.

<sup>54</sup> Den Begriff führt Nina Degele ein. Vgl. Nina Degele, *Sich schön machen. Zur Soziologie von Geschlecht und Schönheitshandeln*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, S. 9–10.

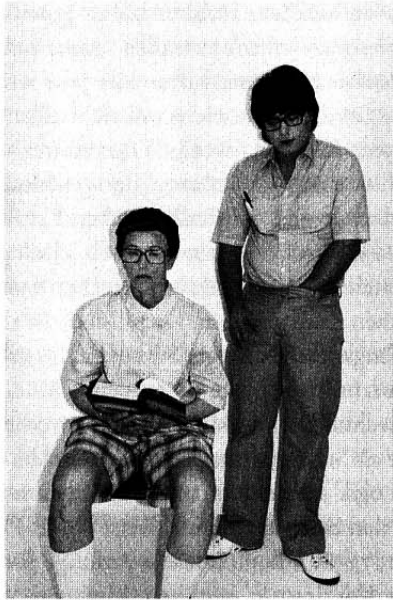


Abb. 7: Cindy Sherman und Jürgen Teller posieren für Marc Jacobs, Fotografie Jürgen Teller 2005.

Jüngerer Datums ist die weniger bemerkte und doch für die vielfältigen Änderungen im Spektrum kultureller Wahrnehmung symptomatische Zusammenarbeit mit Marc Jacobs für sein Lookbook 2005.<sup>55</sup> Fotografiert hat der deutsche, in England lebende Fotograf Jürgen Teller und nicht sie selbst, was vielleicht erklärt, warum diese Aktivität Shermans weniger Resonanz erfuhr. Schließlich arbeitet die Künstlerin üblicherweise alleine und nimmt alle Positionen ein, die zu einem Bild führen: Model, Kostümbildnerin, Visagistin, Coiffeuse, Regisseurin, Fotografin. Deutlich wird, die meistdiskutierten Designer haben sich geändert – so schätzte Cindy Sherman Jean Paul Gaultier in den 1980er Jahren für seine „geschlechtsunspezifische Mode“. Jetzt beteiligt sie sich mit dem weiblichen Part an Inszenierungen von Momentaufnahmen aus dem Leben exzentrischer Paare, schwanger, mit Kleinkind, als Mutter oder Schwiegermutter, als Nanny. Freilich werden die Beziehungs- oder familiären Verhältnisse eher offen gehalten und fallen dabei, durchaus im bekannten

<sup>55</sup> Als Buchpublikation: Jürgen Teller, Cindy Sherman, Marc Jacobs, *Ohne Titel*, Göttingen: Steidl Publishers, 2005.

Register Shermans, skurril, beinahe karikaturistisch aus (Abb. 7). Stärker als Schminken im Sinn einer effektiven Alltags- und Theaterpraxis steht nun ein Transvestismus im Vordergrund. Dieser Transvestismus vermag die klassischen Geschlechterpräsentationen, wie sie sich dem visuellen Feld eingepägt haben und von dort her reproduziert werden, temporär zu überspielen und daraus eine Erotik herzuleiten, die selbstverständlich den Fetischcharakter von Mode unterstreicht, nicht ohne jedoch kulturelle Parameter von Geschlecht und Sexualität mit zu evozieren: „Boys Love Marc Jacobs“ und „Girls Love Marc Jacobs“ war für dieselbe Kollektion als Werbeanzeige geschaltet worden und ließ hetero- und homosexuell fantasieren.

Heben wir aus Shermans Modezeitschriften-Arbeiten zwei für die französische *Vogue* heraus, die mit einem Abstand von 23 Jahren produziert wurden, ein Abstand, der mehrere Verschiebungen zwischen Mode und einer individuellen künstlerischen Intervention im kulturtheoretischen Kontext deutlich macht. 1984 spielte Cindy Sherman mittels Narbenmake-up mutmaßlich von einem Unfall, vielleicht auch einem Freitodversuch verunstaltete Gesichter durch (*Untitled #132*, *Untitled #133*, 1984), rezipierbar als klägliches, peinliches, hilflos-optimistisches Scheitern der Bemühungen von Frauen, sich (trotz allem) in den Augen der anderen schön zu machen. Sherman stilisierte ihre Models, mithin sich, zum Klischee von Opfern, aber auch die Version einer durchgeknallten Hysterikerin mit blutropfenden Händen, die Täterin (*Untitled #138*, 1984; Abb. 8), lässt die Blockstreifen-Strickmode nicht besser aussehen, welche die Künstlerin als Vorgabe hatte. Bei aller vorab garantierten, sogenannten Freiheit der Kunst müssen sich wohl die Kleider und Gesichter in den Augen der Redaktion gegenseitig derart disqualifiziert haben, dass sie nicht gedruckt wurden. Momente von Ironie und Provokation kamen erst mit den 1990er Jahren in die Mode; für die möglicherweise kritischen Implikationen solcher ‚Modefotografien‘ wie die Shermans für das öffentliche Frauenbild waren zu dem Zeitpunkt die Kunst und die Kulturwissenschaft zuständig.

Auf eine gewisse Weise ähneln die jüngeren Inszenierungen im Auftrag derselben Zeitschrift den früher entstandenen, nur sind aus den tragischen ‚Unfällen‘ der jungen Mädchen in Strickmode die alltäglichen ‚Unfälle‘ gealterter Frauen geworden. Einmal mehr schaut Sherman in sehr verschiedenen Aufmachungen direkt in die Kamera. Sie blinzelt, reißt ihre Augen wirkungsvoll auf; ihr Mund zeigt die Bemühung um ein attraktives



Merci CINDY!  
 Ses *autoportraits* s'imposent  
 à la manière de *radiographies*  
 du monde. Cindy Sherman,  
 l'une des artistes *les plus cotées*  
 d'aujourd'hui, se DÉGUISÉ,  
 se *transforme*, se métamorphose  
 depuis *plus de vingt ans*, mises  
 en SCÈNE, sans retenue d'elle-  
 même qui, *toutes*, nous renvoient  
 à ce que NOUS sommes: des  
 êtres *monstrueusement* humains.  
 Pour *VOGUE*, la photographie  
 a accédé de *raiser le «ce»* et de  
 LIBREMENT *s'approprier*  
 le vestiaire *BALenciAGA*,  
 imaginé par Nicolas Ghesquière.  
 Par Catherine Millet. Photographie  
 et réalisation Cindy Sherman.



Texte de Catherine Millet, paru dans le numéro 879 de Vogue Paris, août 2007. Photographie et réalisation de Cindy Sherman.

"Cindy Sherman est pour moi le plus grand ARTISTE vivant. Je suis admiratif de son don pour la transformation, de l'ACTE au second degré, de sa capacité à se déguiser: ce qui, dans le jeu de l'acteur, est le thème de sa vie. Elle passe du déguisement au travestissement pas la limite, elle affirmer, et puis il y a même par la suite, c'est le regard des plus grands artistes." André Ghesquière



Abb. 8: *MERCY CINDY*,  
*Vogue Paris*, August 2007,  
 Fotografie und Realisation  
 Cindy Sherman

Cheese-Lächeln, und noch ihre physische Statur kann sie unterschiedlich erscheinen lassen. Alle sechs in *Vogue Paris* im August 2007<sup>56</sup> (Abb. 9) abgebildeten Figuren teilen dick aufgetragenes Make-up, Perücken und Kleidungsstücke, auf dem Cover angekündigt mit „Exclusif. Cindy Sherman transforme Balenciaga“. Für die *Vogue*-Veröffentlichung sind sie digital vor einen Hintergrund montiert, der diffus ‚Bar‘ signalisiert. Mit gewissen Veränderungen fanden die Motive später Aufnahme in das Gesamtverzeichnis. Dafür montierte die Künstlerin sie vor einen weniger erzählerischen Hintergrund (*Untitled #458*, *Untitled #459*, 2007/2008) oder ergänzt sie zum Gruppenportrait (*Untitled #463*, 2007/2008). Im Gegensatz zur kurz danach entstehenden Reihe der höchst distinktiert stilisierten Kunstsammlerinnen<sup>57</sup> sieht der *Vogue*-Typus geradezu alltäglich aus, ja normal. Unterschiedlich geschickter Umgang mit Make-up und damit, wie viel nackte Haut ab einem bestimmten Alter zu sehen sein darf, lässt die Frauen so erscheinen, als seien sie jederzeit darauf gefasst, fotografiert zu werden, aber als sei es gleichzeitig doch niemals der richtige Moment, in dem das Bild entsteht.

Nun ist es überhaupt schon einmal bemerkenswert, dass ältere Frauen und offensichtlich keine Ex-Models als Mode-Demonstrantinnen in einem Modemagazin sichtbar werden, und man weiß, ja soll sehen, eine professionelle Visagistin hätte diskreter gearbeitet und, anders als Sherman, ihre Protagonistinnen nicht all den dick aufgetragenen Ambivalenzen zwischen Körper, Kleid und innerer Verfassung ausgesetzt. Aber es handelt sich um eine von einer Künstlerin ausgeführte Bildstrecke, die von zweierlei gestützt wie entkräftet wird, davon, dass eine weltberühmte Autorin – für den Designer „la plus grande artiste vivante“<sup>58</sup> – sie gemacht hat und dass es Kunst ist, die da unter die Claudia Schiffers und Heidi Klums dieser Welt gemischt wurde. Mit anderen Worten, nach wie vor steht der Bildstatus der Frau zur Debatte, verschärft um die Anerkennung der Sichtbarkeit gelebter Zeit.

<sup>56</sup> *MERCY CINDY*, Text Catherine Millet, Fotografie und Realisation Cindy Sherman, in: *Vogue Paris*, Heft 879, August 2007, S. 158–165.

<sup>57</sup> Schon 2000 wird für Cindy Shermans damals jüngste Serie von Westküstentypen vorgeschlagen, sie als Sammlerinnen ihrer eigenen Fotos in Betracht zu ziehen. Vgl. Wayne Koestenbaum, „Fall Gals. Cindy Sherman: New Photographs, 2000,“ in: *Artforum International*, September 2000, S. 148–151.

<sup>58</sup> *MERCY CINDY*, 163.



Abb. 9: Cindy Sherman, *Untitled #138*, 1984. Farbfotografie, Auflage 5, 180,3 x 123,2 cm.

Sherman hat zahlreiche solcher Mode-Aufträge im Register ihrer Metamorphosen umgesetzt, mal von einer Firma erteilt, mal von einem Geschäft oder einer Modezeitschrift.<sup>59</sup> Gleich geblieben ist auch für diese jüngste Einlassung mit dem Modebetrieb die Freiheit im Umgang mit dem Stoff: „Dann haben sie gesagt, ich soll machen, was ich will.“<sup>60</sup> Trotz der Kommerzialität des Auftrags wird von Anfang an also der Standard künstlerischer Freiheit hochgehalten; die drohende Usurpation von Kunst durch Mode und vor allem durch ihre gewerblichen Aspekte erscheint abgewehrt und die differenten Ethiken in Funktion. In der eher parasitären Teilhabe der Kunst am Reich der Mode kann nun das faszinierende Spiel

<sup>59</sup> Ausführlich zu allen Aufträgen der 1980er und 90er Jahre Hanne Loreck, „De/constructing Fashion/Fashions of Deconstruction: Cindy Sherman's Fashion Photographs“, in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, New York, Vol. 6, 3–2002, S. 255–275.

<sup>60</sup> Cindy Sherman, zit. nach: Deike Dienia im Gespräch mit Cindy Sherman, „Ich habe versucht, meine Lippen aufzublasen“, in: *Der Tagesspiegel*, 08.06.2007. [http://www.tagesspiegel.de/zeitung/ich-habe-versucht-meine-lippen-aufzublasen/v\\_default,866116.html](http://www.tagesspiegel.de/zeitung/ich-habe-versucht-meine-lippen-aufzublasen/v_default,866116.html) (19.01.2011).

losgehen, die kulturelle Differenz in Bezug auf das Frauenbild über den Zeitraum eines halben Lebens herauszuschälen. An diesem Spiel arbeitet Mode wesentlich mit, aber auch das individuelle Alter der Performerin und die sich über die Jahrzehnte verändernden Schönheitstechniken. So hebt Sherman hervor, sie hätte sich für die *Vogue Paris*-Serie bemüht, ihre Lippen wie mit Botox aufgeblasen darzustellen – was allerdings nicht einfach sei, da die Fotografie bereits als Medium der momentan angehaltenen, stillgestellten Szene die reduzierte Beweglichkeit durch eine Miniaturnervenlähmung nicht erfassen kann. In diesem Sinn muss die Künstlerin dick auftragen: vornehmlich Make-up, das, anstatt Falten oder kleinere Narben abzudecken, Risse bildet und die Mimik erstarren lässt. Auch gelingen ihr Portraits, die im Schwanken zwischen weiblichen und männlichen Gesichtszügen dem Begehren nach ‚absoluter‘ Weiblichkeit eine melancholische, ja bittere Note geben. Bei allem Sampling von Beobachtungen an Menschen, die einem an einem frühen Abend in einer Bar begegnen können oder begegnet sind, ist Sherman in ihrer Mimesis bis ins Detail grausam realistisch; noch die geröteten Augenränder manch einer älteren Dame werden simuliert und die Hände – Altersanzeiger schlechthin – entweder versteckt, oder sie halten sich als ‚gepflegte Hände‘ am Verlegenheitsglas fest. Sherman dreht Mode als Methode<sup>61</sup> so lange hin und her, bis das Schönheitshandeln seine zwanghafte und prekäre Seite herauskehrt.

## Literatur

- Angerer, Marie-Luise, „Beauty Cuts. Von Klemmstellen und Querstreifen“, in: *Schönheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur*, hg. von Lydia Haustein und Petra Stegmann, Göttingen: Wallstein Verlag, 2006, S. 165–176.
- Angerer, Marie-Luise, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Berlin: Diaphanes Verlag, 2007.
- Bauer, Nancy, „Lady Power“, in: *The New York Times*, 20. Juni 2010, <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/06/20/lady-power/> (19.01.2011).
- <sup>61</sup> Vgl. Annette Geiger, „Die Klugheit des Schönen – Mode als Methode“, in: *Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft*, hg. von Annette Geiger, Köln: Böhlau Verlag 2008, S. 11–28.

- Bell, Quentin, *On Human Finery*, London: Hogarth Press, 1947.
- Bieger, Laura, „Schöne Körper, hungriges Selbst – Über die moderne Wunschökonomie der Anerkennung“, in: *Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft*, hg. von Annette Geiger, Köln: Böhlau Verlag, 2008, S. 53–68.
- Bonik, Manuel, „Im Auftrag: Art Goes Fashion“, in: *Schnittpunkt. Magazin anlässlich der Ausstellungen „Akris“ (Textilmuseum), „Lifestyle“ (Kunstmuseum), „Dresscode“ (Historisches Museum) und „Modus“ (Neue Kunst Halle)*, hg. von Christoph Doswald, St. Gallen, 2006, S. 30–38.
- Celant, Germano, „To Cut is to Think“, in: *Art/Fashion*, hg. von Germano Celant, Kat. Guggenheim Museum Soho, New York: Distributed Art Publishers und Mailand: Skira Editore, 1997, S. 21–26.
- Clott, Sharon, „Was Lady Gaga's VMA Meat Dress Real?“, 13.09.2010, <http://style.mtv.com/2010/09/13/2010-vmas-was-lady-gagas-meat-dress-real/> (21.01.2011).
- Craik, Jennifer, *The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion*, London: Routledge, 1994.
- Degele, Nina, *Sich schön machen. Zur Soziologie von Geschlecht und Schönheitshandeln*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, S. 9–10.
- Diening, Deike im Gespräch mit Cindy Sherman, „Ich habe versucht, meine Lippen aufzublasen.“, in: *Der Tagesspiegel*, 08.06.2007. [http://www.tagesspiegel.de/zeitung/ich-habe-versucht-meine-lippen-aufzublasen/v\\_default,866116.html](http://www.tagesspiegel.de/zeitung/ich-habe-versucht-meine-lippen-aufzublasen/v_default,866116.html) (19.01.2011).
- Doswald, Christoph, „Double-Face. The Story About Fashion and Art“, in: *Double-Face. The Story About Fashion and Art From Mohammed to Warhol*, hg. von Christoph Doswald, Zürich: JPR/Ringier, 2006, S. 17–19.
- Dwyer, Angela, „Disorder or Delight? Towards a New Account of the Fashion Model Body“, in: *Fashion Theory*, Jg. 8, Heft 4, London: Berg, 2004, S. 405–424.
- Entwistle, Joanne und Elizabeth Wilson, „The Body Clothed“, in: *Addressing the Century. 100 years of Art and Fashion/Avantgarderobe: Kunst & Mode im 20. Jahrhundert*, hg. von Peter Wollen, Kat. Hayward Gallery London/Kunstmuseum Wolfsburg, Berkeley: University of California Press, 1999, S. 107–111.
- Ettl, Thomas, *Geschönte Körper – geschmähte Leiber. Psychoanalyse des Schönheitskultes*, Tübingen: Edition Diskord, 2006.
- Falkenhausen, Susanne von, „Klassische Reglements. Vanessa Beecrofts Anordnungen“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 42, Juni 2001, S. 70–78.
- Ganz, Caryn, „Meet the Mystery Meat Dress: Lady Gaga Explains Rare VMAs Outfit“, 13.09.2011, <http://new.music.yahoo.com/blogs/stopthepresses/279379/meet-the-mystery-meat-dress-lady-gaga-explains-rare-vmas-outfit/> (20.01.2011)
- Geiger, Annette, „Die Klugheit des Schönen – Mode als Methode“, in: *Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft*, hg. von Annette Geiger, Köln: Böhlau Verlag, 2008, S. 11–28.
- „KÜSS MICH, KÜSS MICH, BEDECKE MEINEN KÖRPER MIT LIEBE.“ 189
- Gilman, Sander L., *Making the Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery*, Princeton NJ: Princeton University Press, 1999.
- Hickey, Dave, „DH. Vanessa Beecroft's Painted Ladies“, in: *VB 08–36, Vanessa Beecroft's Performances*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2000, S. 5–8.
- Hollander, Anne, *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*, übers. von Nele Löw-Beer, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.
- Koestenbaum, Wayne, „Fall Gals. Cindy Sherman: New Photographs, 2000“, in: *Artforum International*, September 2000, S. 148–151.
- Kröner, Magdalena, „Wenn eine nackte Frau der Auslöser des Chaos ist, nehme ich sie und stelle sie ins Auge des Sturms“, in: *Kunstforum International*, Bd. 172, September–Oktober 2004, S. 256–267.
- „Lady Gaga. The Naked Truth“, Plakatinser, Fotografie Terry Richardson, in: *Vogue Hommes Japan*, A/W 2010–2011, Vol. 5.
- Link-Heer, Ursula, „Die Mode im Museum oder Manier und Stil (mit einem Blick auf Versace)“, in: *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, hg. von Gertrud Lehnert, Dortmund: Edition Ebersbach, 1998, S. 140–164.
- Loreck, Hanne, „De/constructing Fashion/Fashions of Deconstruction: Cindy Sherman's Fashion Photographs“, in: *Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture*, New York, Vol. 6, 3–2002, S. 255–275.
- , *Geschlechterbilder und Körpermodelle. Cindy Sherman*, München: Verlag Silke Schreiber, 2002.
- , „Metamaskerade: Autobiographie. Madonna und Cindy Sherman“, in: *Fragmente einer Kunst des Lebens. Kunst- und kulturwissenschaftliche Beiträge zur Biografie, den Künsten und Medien*, hg. von Linda Hentschel, Anja Herrmann, Carola Muysers, Freiburg: fwpf-Verlag, 2008, S. 139–169.
- Matt, Gerald, „Vanessa Beecroft“, in: *Interviews*, hg. von Gerald Matt, Wien: Kunsthalle Wien und Triton Verlag, 2003, S. 39–46.
- Menkes, Suzy, „Fashion as Art ...“, in: *Art Review. International Art & Style*, volume LIV, September 2003: *Mirror, Mirror. Art and Fashion Reflected*, S. 44–49.
- MERCY CINDY!*, Text Catherine Millet, Fotografie und Realisation Cindy Sherman, in: *Vogue Paris*, Heft 879, August 2007, S. 158–165.
- Petersens, Magnus af, „Fashion art“, in: *Fashionation*, Kat. Moderna Museet Stockholm, 2004, o.S.
- Powers, Ann, „Why Lady Gaga calls herself a feminist“, in: *Los Angeles Times*, 13.12.2009, wieder in: *The Feminist Press at the University of New York*, 15.12.2009.
- Purves, Miranda, „Body of Work. Vanessa Beecroft's boundary-pushing tableaux vivant [sic] made her a star“, in: *ELLE*, 1.05.2008. <http://www.elle.com/Life-Love/Society-Career-Power/Body-Of-Work/Vanessa-Beecroft-ELLE-Profile> (4.2.2011).
- Rüger, Lydia, *Biographien, die unter die Haut gehen. Tätowierung als Ausdruck und Spiegel sozialer Entwicklungen*, München: Grin Verlag, 2009.

- Sawchuk, Kim, „A Tale of Inscription/Fashion Statements“, in: *Body Invaders*, hg. von Arthur und Marilouise Kroker, Montréal: New World Perspectives, 1987, S. 61–77.
- Smith, Roberta, „Critic's Notebook; Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment“, in: *The New York Times*, 6. Mai 1998.
- Spector, Nancy, „Flesh and Bones“, in: *Artforum International*, Vol. 30, Heft 3, März 1992, S. 95–99.
- Streeruwitz, Marlene, „Da gibt es keinen Ausweg“, in: *Untragbar, Mode als Skulptur*, hg. von Susanne Anna und Markus Heinzelmänn, Kat. Museum für Angewandte Kunst Köln, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2001, S. 76–79.
- Sykora, Katharina, „Subtraktion – Addition. Von abgetragenen Hüllen und Stoffen, die auftragen“, in: *Untragbar, Mode als Skulptur*, hg. von Susanne Anna und Markus Heinzelmänn, Kat. Museum für Angewandte Kunst Köln, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2001, S. 90–98.
- Teller, Juergen, Cindy Sherman, Marc Jacobs, *Ohne Titel*, Göttingen: Steidl Publishers, 2005.
- Townsend, Chris, *Rapture. Art's Seduction by Fashion Since 1970*, Kat.buch Barbican Art Gallery London, London: Thames & Hudson, 2002.
- Viso, Olga M., „Das Elend mit der Schönheit“, in: *Beauty Now. Die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Kat. Hirschhorn Museum und Sculpture Garden Washington DC und Haus der Kunst München, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 1999, S. 86–133.

### Abbildungsnachweise

- Abb. 1: <http://www.dailygloss.com/wp-content/uploads/2011/01/Lady-Gaga-arrives-at-the-2010-MTV-Video-Music-Awards-at-Nokia-LA-Live-on-September-12-2010-in-Los-Angeles-CA-2.jpg> (04.07.11)
- Abb. 2: [http://24.media.tumblr.com/tumblr\\_l8c862wKhU1qa4h6so1\\_500.png](http://24.media.tumblr.com/tumblr_l8c862wKhU1qa4h6so1_500.png) (04.07.11)
- Abb. 3: Sterbak, Jana, *The Conceptual Object*, Katalog, Malmö: Malmö Kunsthall und München: Haus der Kunst, 2002, S. 35.
- Abb. 4: <http://trendwatching.com/newsletters/MAR06/louisVuitton.jpg> (05.07.2011)
- Abb. 5: [http://i85.photobucket.com/albums/k55/bullard18/VanessaBeecroft\\_SouthSudan.jpg](http://i85.photobucket.com/albums/k55/bullard18/VanessaBeecroft_SouthSudan.jpg) (17.07.2011)
- Abb. 6: Beecroft, Vanessa, *Fotografien, Filme, Zeichnungen*, hg. von Thomas Kellein, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, S. 183.
- Abb. 7: Juergen Teller, Cindy Sherman, Marc Jacobs, *Ohne Titel*, Göttingen: Steidl Publishers 2005, S. 24.

„KÜSS MICH, KÜSS MICH, BEDECKE MEINEN KÖRPER MIT LIEBE.“ 191

- Abb. 8: *MERCY CINDY!*, Text Catherine Millet, Fotografie und Realisation Cindy Sherman, in: *Vogue Paris*, Heft 879, August 2007, S. 158–165.
- Abb. 9: Cindy Sherman, Kat. Jeu de Paume, Kunsthaus Bregenz et al, Paris: Éditions Flammarion, 2006, S. 252.