

(CON)TEMPORARY FASHION SHOWCASE:

Mit Texten von

Lara Steinhäuser (DE: S.1, EN: S.2)
Anna-Sophie Berger (DE: S.4, EN: S.13)
Matthew Linde (DE: S.22, EN: P.23)

With texts by

Lara Steinhäuser (DE: P.1, EN: P.2)
Anna-Sophie Berger (DE: P.4, EN: P.13)
Matthew Linde (DE: P.22, EN: P.23)

Anna-Sophie Berger. The Years

13.5.–20.8.2023

MAK Geymüllerschloß
Pötzleinsdorfer Straße 102,
1180 Wien, Österreich

**Kuratorin: Lara Steinhäuser,
Kustodin MAK Sammlung Textilien
und Teppiche**

MAK Geymüllerschloß
Pötzleinsdorfer Straße 102,
1180 Vienna, Austria

Curator: Lara Steinhäuser, Curator,
MAK Textiles and Carpets Collection

(Con)temporary Fashion Showcase: Anna-Sophie Berger. The Years

Zum Auftakt der Reihe (CON)TEMPORARY FASHION SHOWCASE zeigt das MAK 2023 die Ausstellung *The Years* der Künstlerin Anna-Sophie Berger (* 1989). Die ortsspezifisch auf das Biedermeierensemble zugeschnittene Schau widmet sich dem Verhältnis von Mode und Zeit und lädt dazu ein, die Gattungsgrenzen von Kunst und Design zu hinterfragen. Den Titel hat Berger aus Virginia Woolfs gleichnamiger Publikation (1937) entlehnt, in der die Autorin sozialkritische Essays mit der Fiktion eines Romans paart und dabei eine Familiengeschichte über ein halbes Jahrhundert verfolgt.

Bergers künstlerische Praxis ist transmedial: Sie zeichnet sich durch die eklektische Kombination von skulpturalen Dimensionen, filmischen, fotografischen und Found-Footage-Techniken sowie die kuratorische Inszenierung eigener und „fremder“ Objekte aus – hier beispielsweise aus den Sammlungen des Theaternuseums und des MAK. In den Räumlichkeiten des Biedermeierjuwels inszeniert Berger Kleidungsstücke aus ihrer Diplomkollektion *Fashion is Fast*, die sowohl im Referenzsystem von Design als auch auf der Bedeutungsebene der Kunst verortet sind. Auch vier in *The Years* präsentierte Sitzmöbel, die 2018 für das Modehaus Balenciaga produziert wurden, und für die Berger auf Stoffe des französischen Modelabels zurückgriff, verstoßen vermeintlich gegen die klaren Gattungsgrenzen und -hierarchien. Diese im Geymüllerschlüssel rechteckig arrangierten Möbel beziehen sich formal auf eine zuvor entstandene künstlerische Arbeit Bergers, für die sie textile Bezüge aus internationalen öffentlichen Verkehrsmitteln mit *dead stock*-Materialien kombiniert hatte.

In Bergers komplexem künstlerischem

Werk kommt der Auseinandersetzung mit Mode und Bekleidung und deren Konsum seit Jahren ein hoher Stellenwert zu. Neben transmedialer Kunst studierte sie auch Modedesign an der Universität für angewandte Kunst in Wien. So hat auch die Reflexion sozialwissenschaftlich geprägter Modetheorie von Georg Simmel oder Thorstein Veblen mit den bereits von Thomas Carlyle in *Sartor Resartus* (1831) beschriebenen Funktionen von Mode – Schutz, Schmuck und Sittsamkeit – Einzug in ihre Arbeit genommen.

Als theoretisches Fundament für *The Years* dient Berger der Geschichtsbegriff Walter Benjamins, der auf dessen Beobachtungen zur zeitgenössischen Mode fußt, sowie Elizabeth Wilsons Auseinandersetzung mit Mode und Modernität in *Adorned in Dreams* (1985) und Roland Barthes' Klassiker *Die Sprache der Mode* (1967). Darauf basierend, hinterfragt die Künstlerin das generelle menschliche Bedürfnis, Kleidung zu dechiffrieren bzw. ihr gemeinhin eine Lesbarkeit zu unterstellen, wenn beispielsweise Rauchverbotssymbole die Oberfläche eines Kleides zieren (*Don't Smoke Dress*, 2023) oder Ziffern von Schuhgrößen die Slipper ihrer Kollektion *Fashion is Fast* (2013) vollständig bedecken.

Auch ein starker persönlicher Zugang durch Elemente ihrer eigenen (Familien-) Geschichte wird augenscheinlich: Überbleibsel aus dem 2004 in Konkurs gegangenen Familienbetrieb für Modeschmuck, die sie im Keller ihrer Großmutter fand, oder ein Moschino-Kostüm aus dem Kleiderschrank ihrer Mutter mit der provokanten, in Gold gestickten Aufschrift „Waist of Money“ auf Taillenhöhe verbinden intime poetische Sphären mit rationalen Analysen.

Berger scheint ihre eigene(n) Geschichte(n) regelrecht in das Biedermeierschlüssel einzuschreiben, das nach der Erbauerfamilie Geymüller benannt ist und vom 19. bis ins 20. Jahrhundert mehrere Generatio-

nen der Textilhersteller Mautner beherbergte. Auch das Hauptthema der Ausstellung – das Verhältnis von Mode und Zeit – steht in direktem Zusammenhang mit dem historischen Ort, an dem auch die Uhrensammlung des letzten Besitzers Franz Sobek gezeigt wird, der wie auch die Vorbewohner*innen ein Liebhaber des bürgerlich konnotierten Biedermeierstils war. Während sich vieles harmonisch in das Ambiente einfügt, arbeitet Berger aber auch stark mit Brüchen und einem Spiel mit Ambivalenzen. Es mag also nicht verwundern, dass eine Künstlerin, die sich so stark mit sozialen (Wert-)Systemen und Hierarchien, deren Regelwerken und Codes sowie Kommunikationsstrukturen auseinandersetzt, den kostümierten Narren zu den immer wiederkehrenden Lieblingsfiguren bzw. Leitmotiven in ihrem Werk zählt.

Im Herbst 2023 wird Anna-Sophie Berger das Schindler-Stipendium des MAK in dessen Dependence in Los Angeles, dem MAK Center for Art and Architecture, antreten. Ihre Arbeiten wurden u. a. im MACRO Museum in Rom (2021), im Bonner Kunstverein (2020), im Cell Project Space in London (2019) sowie im mumok in Wien (2016) gezeigt.

(Con)temporary Fashion Showcase: Anna-Sophie Berger. *The Years*

To begin the *(CON)TEMPORARY FASHION SHOWCASE* series in 2023, the MAK is showing the exhibition *The Years* by the artist Anna-Sophie Berger (* 1989). The site-specific show, tailored to the Biedermeier ensemble, addresses the relationship of fashion and time and invites visitors to question the genre boundaries of art and design. Berger borrows the title from Virginia Woolf's publication of the same name (1937), in which the author combines sociocritical essays with fiction while tracking the history of one family over a half a century.

Berger's artistic practice is transmedial: it is distinguished by the eclectic combination of sculptural features, cinematic, photographic, and found footage techniques as well as the curatorial staging of her own and "external" objects—here, for example, from the collections of the Theatermuseum and the MAK. In the rooms of the Biedermeier gem, Berger presents garment pieces from her *Fashion is Fast* diploma collection, which are located both within the reference system of design and the semantics of art. Four sofas presented in *The Years*, which were produced in 2018 for the couture house Balenciaga, and for which the artist used archival fabrics of the French fashion label, can also be seen to represent an alleged breach of clear genre boundaries and hierarchies. This furniture, arranged in a rectangular layout in the Geymüllerschloss, refers in formal terms to an earlier artwork of Berger, which combined textile coverings from international public transport vehicles with *dead stock* materials.

The investigation of fashion, clothing, and its consumption is of great importance in Berger's complex artistic work. In addition to transmedia art, she also studied fashion design at the University of Applied Arts Vienna.

Thus, reflection on the fashion theories of Georg Simmel or Thorstein Veblen, with their social-scientific character, has found its way into her work, as have the functions of fashion already described by Thomas Carlyle in *Sartor Resartus* (1831)—protection, decoration, and modesty.

Berger draws upon Walter Benjamin's concept of history, which is based on his observations of contemporary fashion, as well as Elizabeth Wilson's engagement with fashion and modernity in *Adorned in Dreams* (1985), and Roland Barthes' classic *The Language of Fashion* (1967) for the theoretical foundation of *The Years*. Based on this, the artist questions the basic human desire to decipher fashion or to impute readability when, for example, no-smoking symbols adorn the surface of a dress (*Don't Smoke Dress*, 2023) or numbers indicating shoe sizes completely cover the slippers of her *Fashion is Fast* (2013) collection.

A distinctly personal approach in the form of elements of her own (family) history also becomes apparent: vestiges from the family business for costume jewelry, which went bankrupt in 2004—retrieved from her grandmother's basement, or a Moschino suit from her mother's wardrobe with the provocative caption "Waist of Money embroidered in gold at waist height link intimate poetic spheres with rational analysis.

Berger appears to be well and truly inscribing her own history into the small Biedermeier palace building, which is named after the Geymüller family, which built it, and was home to two generations of the Mautner textile manufacturer family from the 19th into the 20th centuries. The main theme of the exhibition—the relationship between fashion and time—also exists in a direct relationship with the historic location, at which is shown the collection of clocks of the last owner, Franz Sobek, who, like the previous residents, was also an aficionado of the Biedermeier

style with its bourgeois connotations. While much integrates harmoniously into the ambience, Berger also works intensively with friction and plays with ambivalences. It is thus not surprising that an artist who so consistently examines social (value) systems and hierarchies, their sets of rules and codes as well as their communication structures counts the dressed up fool among the favorite recurring figures or leitmotifs in her work.

In the fall of 2023, Anna-Sophie Berger will begin her MAK Schindler Scholarship at its Los Angeles branch, the MAK Center for Art and Architecture. Her works have been shown at the MACRO Museum in Rome (2021), at the Bonner Kunstverein (2020), at Cell Project Space in London (2019), and at the mumok in Vienna (2016), among other institutions.

The Years

Die Steinesammlerin

Zwei Jahre lang verbrachte Katarina Šoškić ihre Wochenenden in kleinen niederösterreichischen Städten und Dörfern in der Nähe von Wien, wo sie auf Hügeln und in alten Steinbrüchen nach Mineralien suchte und diese ausgrub. Diese quasi heimliche Aktivität war zunächst einmal reines Vergnügen – eine Art Hobby. Allerdings ist es wohl schwierig, eine so symbolträchtige Tätigkeit als einfaches Hobby zu akzeptieren. Katarina hatte zu diesem Zeitpunkt schon viele Jahre in Wien gelebt, sie hatte jedoch Österreich aus Gründen, die so vielschichtig sind wie die Böden, unter deren Oberfläche sich die Mineralien ansammelten, nie zu ihrem Zuhause gemacht. Wie auch immer wir sie in ihrer Rolle als Wochenendarchäologin nennen – faule Künstlerin, vergebliche Liebhaberin, eigensinnige Migrantin, anhaltende Touristin, ewiger Gast –, das Bild, das bleibt, zeigt sie in staubigen Jeans, Pullover und Wanderschuhen in Dörfern, die für die meisten Städter*innen bedeutungslos sind. Es ist entscheidend, dass ihre Ausgrabungen nicht in der Stadt stattfanden, sondern in diesen Dörfern in der österreichischen Provinz, in einer Gegend, die im doppelten Sinn entfernt ist von ihrer eigentlichen Heimat: Das Fremde der Stadt sticht in der Provinz einerseits offensichtlich hervor, als es andererseits in der rohen Natur oder in der post-industriellen Brache an Bedeutung verliert.

Sowohl der europäische Entdecker der Kolonialzeit auf der Suche nach Gold als auch sein scheinbar harmloseres Pendant, der Archäologe – wenngleich er auch nur harmloser scheint, weil er eher wieder geneigt ist, in sein eigenes Land zurückzukehren –, teilen mit Katarina Prozess und psychologischen Antrieb: die „Haut“ der Erde mit Händen und Werkzeugen aufzubrechen, um nach spezifischen Elementen zu suchen, die sich von der losen Erde des Bodens unterscheiden. Dieses Buddeln im provinziellen Boden kann man psychoanalytisch als Eindringen in vormals Verstelltes/Unterdrücktes interpretieren und den Prozess somit in schöner Umkehrung als eine symbolische „Landnahme“ der Künstlerin, der Liebhaberin, der eigensinnigen Migrantin. Anstatt nun eben echtes Gold in der Fremde zu finden, läßt die Fremde diese materiell beinahe wertlosen Mineralien mit ihrer Zeit und Aufmerksamkeit auf und schafft dadurch eine affektive Taxonomie, die eher zufällig auch geologisch ist. Die relative Wertlosigkeit gewöhnlicher Mineralien schützt ihre Auswahl von 21 Steinen auch vor einer forensischen Untersuchung. Jeder Stein ist ein Tag, oder vielleicht Tränen oder nicht gesprochene Wörter in der Fremdsprache, die sie aber dennoch durchdringen, während eine fremde Grammatik entsteht, die nur der Liebenden bekannt ist.

Auf so unerklärliche Weise werden Juwelen und Menschen, sowie überhaupt alle irdischen Dinge zusammengeworfen und auseinandergerissen und diesem unerklärlichen Chaos von einer Welt hin und her geschaufelt und geschleudert.¹

Der gärtnernde Reaktionär

Sey nur nicht eitel, Sey kein Windbeutel;
Leb' nicht auf großen Fuß, Sonst hast nicht viel Genuss.

Fast zweihundert Jahre früher entsteht ein anderes Porträt: Die Bilderuhr *Kaiser Franz II./I. in seinem Arbeitszimmer* (1831) zeigt den Kaiser als bescheidenen Bürokraten von scheinbar nüchterner Zurückhaltung.² Zu dieser Zeit zog man Komfort und Funktionalität, die kulturellen Ideale der Bourgeoisie, dem repräsentativen Prunk der vorherigen höfischen Generation vor, um dadurch jeder Form von revolutionärem Eifer vorzugreifen. Daher wurde Franz in zeitgenössischen Repräsentationen anstelle in der Amtstracht meist im Frack dargestellt. Die überlieferten Direktiven des Kaisers betreffend die Einrichtung des Hofes fordern zu Schicklichkeit ohne unnötigen Überschwang auf.

Er herrschte während einer Periode, die mehr mit ihrem berühmten Staatskanzler Klemens Wenzel Lothar von Metternich in Verbindung gebracht wird, nach dem sie auch benannt ist: Die Ära Metternich ist die österreichische Zeitspanne der reaktionären Restitution nach der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen, unterbrochen vom Wiener Kongress – eine Zeit der vollständigen Neuorganisation der Ancien Régimes des feudalen Europa –, bis zu den erneuten Revolutionen ab 1830.

Als Zivilberuf, den jeder Habsburger erlernen musste, hatte der Biedermeier-Kaiser allerdings Gärtner gewählt. Franz wird oft in ruhiger Pose dargestellt. Das Bild des *Blumenkaisers*, versunken in Naturstudien, spiegelt sich in der Ästhetik des Geymüllerschlössels. Die *Hindustan*-Tapete des Blauen Salons ist ein gutes Beispiel dafür: Sie zeigt eine idealisierte – wenn auch naturalistische –, von Rousseau inspirierte Darstellung eines exotischen Landes, in dem Konflikte keinen Platz zu haben scheinen:

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts verwendeten die EntwerferInnen und MalerInnen bei Zuber kleine Zeichnungen und Malereien der EntdeckerInnen sowie deren Beschreibungen und mitgebrachte Gegenstände als Vorlagen. Die Forderung nach realistischeren, genaueren Darstellungen führte zudem zu einem verstärkten Interesse der GestalterInnen an wissenschaftlichen Erkenntnissen aus Biologie, Botanik und sogar Geologie. Der komplexe Prozess von der wissenschaftlichen Erforschung bis zur bemalten Holztafel und schließlich bedruckten Tapete war darauf ausgerichtet, eine überzeugende Illusion zu liefern. Obwohl die meisten EntwerferInnen niemals ihren Heimatort verließen, waren sie geschickt darin, mit künstlichen Mitteln ein geistiges Gesamterlebnis zu schaffen. Die Erwartung, dass die Tapete zu Tagträumereien einladen und die Fantasie anregen sollte, setzte voraus, dass Darstellungen von Konflikten, Leid oder Gewalt vermieden wurden.³

Die Biedermeier-Stoffkarte eines Webpelzes, die im angrenzenden Raum ausgestellt ist, kommt sehr wahrscheinlich aus dem sogenannte Fabriksprodukten-Kabinett – einer Sammlung von

Industrieprodukten, die von Kaiser Franz II./I. angelegt wurde und die die Grundlage für die Sammlung des heutigen Technischen Museums in Wien darstellt. Franz' Interesse am Sammeln und an der Erstellung von Taxonomien ging daher über die Welt der Natur hinaus und reicht bis in den Bereich der industriellen Produktion.

In Kontrast zu dem in Blüten und Bäume vertieften Kaiser sehen wir ihn im Erdgeschoss ein zweites Mal, nun in Militäruniform, mit Zar Alexander I. von Russland und König Friedrich Wilhelm III. von Preußen auf einer dekorativen Stutzuhr mit dem Titel *Apotheose auf den Wiener Kongress*. Wir können hierzu eine passende Tapete heraufbeschwören – eine, auf der die napoleonischen Schlachtfelder von Aspern, Wagram und dem Marchfeld abgebildet sein könnten: Schauplätze grauenhafter Kämpfe zwischen der französischen und der österreichischen Armee, die den französischen Theoretiker Louis Madelin den Begriff „The Century of Bloodbaths“ prägen ließen. Die Schlachten waren humanitäre Fiascos, in denen Tausende starben, und noch immer kann man die Schauplätze, darunter auch die bei den Wiener*innen als Naherholungsgebiet beliebte Lobau, als Stadt der Toten bezeichnen. Bei jüngsten Ausgrabungen fand man Überreste von Soldaten und Pferden, die sich nicht tiefer als dreißig bis fünfzig Zentimeter unter der Erde befanden. Zeitzeug*innenberichte aus den Tagen nach der Schlacht berichten von entsetzlichem Gestank und von den Gliedmaßen von Männern und Pferden, die aus dem Boden ragten, wo sie nur behelfsmäßig von den ansässigen Bauern verscharrt worden waren.

Biedermeier-Hezen

Die Biedermeierzeit bezeichnet bestimmte Stile in Kunst, Design, Musik und Kultur während einer Periode relativer Stabilität in Österreich: nach dem Wiener Kongress von 1815 bis zur Märzrevolution 1848. Während man das Biedermeier zumeist oberflächlich mit dem politisch uninteressierten Geschmack eines selbstbewussten Bürgertums und einer Vorliebe für einfache Formen assoziiert, entstand der Stil aus turbulenten sozialen Entwicklungen, die durch die Auswirkungen der industriellen Revolution verstärkt wurden.

Moralistische kleinbürgerliche Spießigkeit und fromme Sparsamkeit sind in einer kleinen Biedermeier-Glückwunschkarte erkennbar: Zwei Kinder in Trachtenkleidung und mit rosigen Wangen halten jeweils einen Hut und einen Teller mit zwei kleinen Herzen in der Hand. Die kursive Bildunterschrift lautete: „Nehmen Sie das Bissel, / Hier auf dieser Schüssel, / Hätten wir mehr, / Geben wir's her.“ Im Vergleich dazu kombiniert das sogenannte *Flötenkanapee*, wie so viele andere technologisch eindrucksvolle Möbel im Geymüllerschloss, herausragendes Handwerk mit dem Effekt kurioser Neuheit: Ein voll funktionales Sofa enthält einen Flötenmechanismus, der Kompositionen von Mozart, Bizet oder Rossini abspielen kann, wenn man ihn aufzieht. Wie bei jeder guten Spielerei (auch bei einer, die man wohl in späterer Zeit als Kitsch bezeichnen würde) wird der praktische Nutzen des Möbels durch

die auffällige Darbietung der Maschine ersetzt.

Die Geschichte des Geymüllerschlüssels spiegelt auch die Transformationen wider, die durch die industrielle Revolution und die daraus folgenden ökonomischen Veränderungen, wie beispielsweise den Anstieg der Baumwollproduktion, angestoßen wurden. Errichtet 1808 als Sommerresidenz für den Schweizer Bankkaufmann Johann Jakob Geymüller und seine Familie, wurde es schlussendlich 1888 an den Textilindustriellen Isidor Mautner verkauft, der mit seiner Familie bis zur Verpfändung des Schlüssels an die Nationalbank 1929 dort lebte.

Das Gemälde der Baronin Klara (Claire) Geymüller – der Tochter von Johann Jakob Geymüllers Bruder, mit dem er die Bankgesellschaft führte, die unter anderem die Tributzahlungen an Napoleon finanzierte – zeigt sie in klassischer Biedermeier-Garderobe: Ein Kleid mit enger Korsage wird von weit pludernden sogenannten Hammelkeulärmeln komplementiert. In Anlehnung an den Klassizismus versuchen sich die unter dem Begriff Biedermeier zusammengefassten Stile von der formalen Künstlichkeit der höfisch barocken Kultur abzugrenzen und zu einem natürlicheren Zustand der Gesellschaft zurückzukehren. Als ausgesprochene politische Aktivistin während der Märzrevolution von 1848 propagierte Klara Geymüller protektionistische Initiativen unter Frauen der Mittelklasse: Um die Löhne der an der Armutsgrenze stehenden Arbeiter*innen in der Textilindustrie zu stabilisieren, wurde beispielsweise zum Boykott von ausländischen Textilien aufgerufen. Diese Maßnahme erinnert an eines der berühmtesten britischen Aufwandsgesetze vom Beginn des 18. Jahrhunderts, die sogenannten Calico Acts, die jeglichen Baumwollimport von Indien nach Großbritannien untersagten. Auch dieses Beispiel verdeutlicht die immer komplexer werdende Verflechtung von ursprünglich sozial progressiven, revolutionären Ideen mit nationalen und im weiteren Sinne nationalistischen Bestrebungen nach 1848.

Das rote *Don't Smoke Kleid* aus Samt, das im von mir als „Vogelzimmer“ bezeichneten Salon ausgestellt wird und auf einem mittelalterlichen Cotehardie-Kleid basiert, kann unter dem Gesichtspunkt der moralisierenden, bürgerlichen Konsumentin und ihrer selbst auferlegten Abstinenz gelesen werden. Es teilt sich den Raum mit einem ikonischen selbstironischen Designstück des italienischen Modeschöpfers Franco Moschino, dem „*Waist of Money Suit*“. Der Anzug aus knallrotem Rayonstoff mit goldgestickten Buchstaben lenkt die Aufmerksamkeit auf die weibliche Taille – und damit auf einen Körperteil, der in den verschiedenen historischen Stilen der Mode für Frauen formal umkämpft ist. In dieser Anspielung auf die Taille, die mal mehr, mal weniger die genähten Grenzen eines Kleidungsstückes sprengt, macht er sich über den Konsum von Luxuskleidung lustig. Ich stelle mir den „*Waist of Money Suit*“ und das *Don't Smoke Kleid* gerne in Konversation mit Albrecht Dürers Zeichnung *Nürnbergerin und Venezianerin* von 1495 vor. Die Venezianerin ist mit einem Kleid, das schlampig und weit um die Taille fällt, der ordentlichen, sittsamen, protestantischen Nürnbergerin gegenübergestellt. Ulinka Rublack argumentiert in *Die Geburt der Mode*,⁴ dass Dürers Zeichnung nicht als rein realistische Studie von Trachten aufgefasst werden kann, sondern als ein von nationaler Befangenheit gefärbtes Porträt.

Tollwut und Asche und Kometen

Ich empfinde Solidarität gegenüber krankhafter Hypochondrie. Der tragische verfrühte Tod durch Selbstmord des österreichischen Dramatikers Ferdinand Raimund (1790–1836) wurde durch seine lebenslange pathologische Angststörung ausgelöst, deren größte Befürchtung Tollwut aufgrund von Hundebissen war. Hineingeboren in eine Handwerkerfamilie überschritt Raimund die Grenzen des Alt-Wiener Volkstheaters, indem er die barocken Vanitaselemente einer immer schon im Verfall begriffenen Welt durch bürgerliche Vitalität ersetzte. Selbstbewusste Handwerker spielen häufig eine tragende Rolle in seinen Stücken, in denen ihre Berufsbezeichnungen gleichsam als Rufnamen dienen. Raimunds *Hobellied* beispielsweise steht in der Tradition des Besserungsstückes; in diesem Fall wird die religiöse Bescheidenheit eines Charakters, der sein Schicksal akzeptieren muss, mit der Handlungsfähigkeit eines geschickten Arbeiters und dessen Berufsstolz ersetzt: ein Handwerker zu sein und sein Leben im Einklang mit seinem Stand und seiner Ausbildung zu leben, wird als anständig dargestellt. Handwerker werden als eine nicht-kapitalistische Gemeinschaft von Produzenten präsentiert – und damit als Gegenpol zur städtischen Unzufriedenheit des gerade durch die industrielle Revolution im Entstehen begriffenen Lumpenproletariats.

Das Schicksal setzt den Hobel an und hobelt alle gleich.

Raimunds *Aschenlied* ist ebenso berühmt. Zu Asche, dem sprichwörtlichen Ende alles menschlichen Strebens, werden wir (oder kehren wir dazu zurück?). Dieselbe Asche, die wir beim Rauchen fallen lassen, sammelt der Aschensammler als Letzter in der Hierarchie der Berufe wieder auf: Die Asche wird mit heißem Wasser zu einer Lauge vermischt; die Lauge wird verdampft und in die Glasproduktion zurückgeführt („Ein Aschen! Ein Aschen!“).

Ein besonders interessantes Detail dieses Liedes betrifft aber einmal mehr den konservativen Rückgriff auf mittelalterliche Aufwandsgesetze als Maßstab für sittsames Verhalten und angemessene Kleidung:

Ein Mädchen kommt daher,
Voll Brüss'ler Spitzen schwer.
Ich frag gleich, wer sie wär:
Die Köchin vom Traiteur!

Zum Glück gibt es aber ein Happy End! „Kein Aschen! Kein Aschen!“

Johann Nestroy (1801–1862) war, ähnlich wie Klara Geymüller, an sozialer Revolte interessiert, allerdings wohl mit aufwieglerischerem Geist: Er wurde oftmals wegen unziemlichen Verhaltens auf der Bühne festgenommen, wobei er die Zensur durch das Extemporieren – improvisierte Monologe im Theater – umging. Die klassische Handlung des Besserungsstückes

folgt einer Person, der ein Unglück passiert, weil sie zu anmaßend ist oder sich nicht Gottes Willen fügt. Besserung wird normalerweise durch beschwerliche Prüfungen erreicht, wobei die Person von Feenwesen und Geistern unterstützt werden kann; das Stück endet immer gut. Nestroy war sich der harten sozio-ökonomischen Situation der Handwerker*innen und der Armut der Arbeiter*innen Mitte des 19. Jahrhunderts bewusst und macht sich daher über das Besserungsstück lustig, speziell in der Zauberposse *Der Böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*.

Typisch für die Zeit spielte Nestroy viele seiner Charaktere selbst und war auch als Schauspieler in Produktionen von Zeitgenossen zu sehen. Ein Charakter aus dem *Lumpazivagabundus* ist Knieriem, ein Schuster und wandernder Geselle. In dem Rollenportrait aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums von 1855 trägt Nestroy schwarze Stiefel über engen Lederhosen, einen grotesk ausgebeulten Hut und einen Wanderrucksack und er hält einen Wanderstab – der Handwerker als Vagabund und nicht als aufstrebender Bürger. Man kann die Kastanienbräterin, den Uhrenverkäufer und den Aschensammler in Georg Emanuel Opiz' *Figuren und Szenen aus dem Wiener Volksleben aus den Jahren 1805–1812* sowohl aus der Perspektive von Raimunds Bescheidenheit betrachten als auch als Repräsentation von Nestroys desillusionierter Not.

Knieriem singt das berühmte *Kometenlied*, das wie kein anderes Nestroys satirische Überwindung von Raimunds Stil symbolisiert. Das Lied spielt komödienhaft mit dem Phänomen der weitverbreiteten Angst vor der Zerstörung der Welt durch Kometen. Nestroys barsche Realismus wurde als starker Kontrast zur sentimental Romantik von Raimund wahrgenommen:

Es is kein' Ordnung mehr jetzt in die Stern',
 D' Kometen müßten sonst verboten wer'n;
 Ein Komet reist ohne Unterlaß
 Um am Firmament und hat kein' Paß;
 Und jetzt richt' a so a Vagabund
 Uns die Welt bei Butz und Stingel z'grund;
 Aber lass'n ma das, wie's oben steht,
 Auch unt' sieht man, dass 's auf 'n Ruin losgeht.⁵

Die abergläubische Furcht vor dem unvermeidbaren nahenden Weltuntergang als Resultat einer Naturkatastrophe wird von einem einfachen Mann gespielt und dadurch in Bezug zu seiner Lebensrealität als Arbeiter zwischen Armut und Rechtlosigkeit gesetzt. Das Schicksal, das zuvor in der Theatertradition als gerecht und gottgegeben anerkannt wurde, wird hier als verheerend dargestellt und Besserung unter den gegebenen Umständen als illusorisch. Kometenfurcht kann vielleicht als Urverschwörungstheorie angesehen werden und Nestroy verstand wohl das psychologische Potenzial des Symbols. Alenka Zupančič schreibt in *Conspiracy Theory Without Theory* über Adam McKays Film *Don't Look Up* von 2021 (über

einen Kometen, der Kurs zur Erde nimmt):

As Freud taught us in his theory of fetishist disavowal, it would be wrong to portray the situation along following lines: while I rationally know how things really stand, I unconsciously keep believing something else (e.g. that there is no deadly comet), and I act accordingly. The point is that the *fetish* (in this case, making deals and profits) *believes it for me*, whereas I appear as “rational”, “cultured” and entirely liberated from the “stupid”, “irrational” belief (according to which there is no danger). What sustains for me the belief that there is no mortal danger is, on the one hand, my socio-economic activity/practice and, on the other, the conspiracy theorists, from whom I can conveniently distance myself and laugh at their “obvious craziness,” even though by and through my practical activity I unambiguously share the same “crazy” belief or disbelief (in the real danger).⁶

Während Nestroy die Angst vor dem Kometen noch als Metapher für die wirkliche Bedrohung des Lebens der Menschen verwendet, untersucht Zupančič die psychologische Ähnlichkeit zwischen dem, was wir gewöhnlich als Fake News oder Verschwörungstheorien verstehen, und dem scheinbar objektiven Verhalten – zum Beispiel Finanzspekulationen auf zukünftigen Ruin – von reichen Eliten angesichts humanitärer Katastrophenszenarien wie beispielsweise des Klimawandels. Die Verleugnung von unerträglichen Tatsachen steht im Zentrum beider Bewältigungsstrategien.

Da wird einem halt angst und bang,
Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang.⁷

Zeit, ein schrecklicher Kristall

Wenn man über Zeit spricht, taugt das Geymüllerschlüssel beinahe als Karikatur. Den größten Teil der permanent ausgestellten Objekte machen dekorative Uhren aus – eine Schenkung des letzten Besitzers Franz Sobek. Eine sehr schöne Pendeluhr zeigt Chronos in seiner Gestalt als Vater Zeit, der das Firmament als Kugel über seinem Kopf hält und von den Personifikationen der Liebe und der Freundschaft flankiert wird. Vielleicht bitten sie ihn um einen Aufschub des Todes oder eine Verlängerung des Lebens, oder nur um Verzögerung.

Ich verweise mit Philipp Ekardts großartigem Buch *Benjamin on Fashion*⁸ auf Walter Benjamins Modebegriff als Chronotechnik. Weit davon entfernt, Mode durch die Linse abwertender Tendenzen zu beschreiben, wie die der religiösen Leibfeindlichkeit oder die der marxistischen Kritik der entfremdeten Arbeit, weist Benjamin der Mode einen viel seltsameren und gleichsam machtvolleren Platz zu. Mode operiert für Benjamin durch nicht-zyklische Zeit, indem sie Dinge gewaltsam – berühmterweise „springend“ – aus der Vergangenheit in die Gegenwart reißt, während sie „gemeinschaftlich verwirklicht“ wird. Wie Ekardt schreibt: „Fashion, in this sense, is a qualifier. Partly due to this quality of fashion, and its

operationalization of time, this could provide Benjamin with a counter-model to the spatial medium of empty and homogeneous time in which progressivist and positivist vectors are deployed.“⁹ Es ist dieser fast gewaltsame Prozess, der Benjamin so weit gehen lässt, die Mode in Bezug zur Revolution zu setzen.

Eine Referenz bei Benjamin, die vielleicht besser poetisch als streng logisch zu verstehen ist, bezieht sich auf die sogenannte Weierstraß-Funktion, um die „kontinuierliche, aber niemals differenzierbare“ Eigenschaft von Mode zu illustrieren: „In der Mathematik bezeichnet man als Weierstraß-Funktion ein pathologisches Beispiel einer Funktion, die die Eigenschaft hat, überall stetig, aber nirgends differenzierbar zu sein.“¹⁰ Eine Animation der Funktion zeigt, wie die Glattheit der Achsen graduell immer zackiger wird, bis jeder nicht lineare Punkt eine Fraktalstruktur aufweist – wie eine Art schrecklicher Kristall.

Meine Kollektion *Fashion is Fast* habe ich vor zehn Jahren als Studie von und als Persiflage auf die Existenz von Mode angelegt: Sie ist an ihrem Anfang immer schon auch in Berührung mit ihrem Ende. Schnell wie Madame Tod ihrer Schwester Mode in Giacomo Leopardis *Dialogo della Morte e della Moda* davonläuft: „Mode: Oh nicht doch! Bei deiner Liebe zu den sieben Todsünden, bleib ein wenig stehen und sieh mich an.“¹¹

Die siebgedruckten Details auf handgefärbten Lodenröcken (*4 Skirts von Fashion is Fast*), die den Umfang jedes Rockes angeben, sowie die Maße von Hüft-, Tailen- und Brustumfang, gedruckt auf lächerlich bunten Tafettakleidern, die wie Fußballtrikots aussehen (*4 Dresses von Fashion is Fast*), bezeugen diesen ewigen *Escape Act* der Mode: Formen, die schon während sie bezeichnet werden, die schon während sie gemessen werden, andere sind.

Schließlich mussten sowohl die Geymüllers als auch die Mautners aufgrund Bankrotts das Geymüllerschlüssel verkaufen oder dem Staat verpfänden. Ein Konkurs unterbricht auch die Geschichte der Modeschmuckfabrik meiner Familie, die 2003 Konkurs anmeldete. In drei Aluminiumschalen, die wie stilisierte unentschlossene Emojigesichter aussehen (Schmuckbox von Benjamin Hirte), findet sich eine Auswahl von Schmuckstücken aus der Berla-Modeschmuckfabrik in Kremsmünster; die Objekte reichen von den 1960ern bis in die erste Dekade des 21. Jahrhunderts. In ihrer Unterschiedlichkeit verweisen sie auf verschiedene mehr oder weniger wiedererkennbare Trends, so wie sie von der Couture kopiert und für den kommerziellen Massenmarkt adaptiert wurden. Die Mode des 20. Jahrhunderts und kommerzieller Schmuck im Besonderen speisen sich aus dem historischen Depot widersprüchlicher Formen, einige davon sind hier zu sehen: Trachtenmotive (vor allem das Edelweiß), Designerkopien (von Burberry oder Chanel), Engel, Kristalltropfen, romantische Anhänger, Bettelarmbänder mit historischen Porträts, Wappen, Raveculture, ein Segelausflug, Strasssteine, Wachsperlen und, noch einmal, billige Kristalle.

- 1 Carlyle, Thomas, *Das Diamantenhalsband*, München 1920, 18.
- 2 Vgl. Friehst, Julia Theresa, „Kaiser Franz an seinem Schreibtisch,“ in: Thun-Hohenstein, Christoph/Vischer, Bärbel (Hg.): *Clegg & Guttman: Biedermeier Reanimated*, Wien 2016, 36.
- 3 Guttman, Martin/Mayer, Christian Kosmas, „Die Zuber-Tapete: Ein Gespräch“, in: Thun-Hohenstein, Christoph/Vischer, Bärbel (Hg.): *Clegg & Guttman: Biedermeier Reanimated*, Wien 2016, 37.
- 4 Rublack, Ulinka: *Die Geburt der Mode: Eine Kulturgeschichte der Renaissance*, Stuttgart 2022, 203.
- 5 Nestroy, Johann: *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, Stuttgart 1972, 59.
- 6 Zupančič, Alenka: „Conspiracy Theory without Theory: On Don't Look Up“, *e-flux Notes*, 16. 12 2022, <https://www.e-flux.com/notes/509069/conspiracy-theory-without-theory-on-don-t-look-up> [14.4.2023].
- 7 Nestroy, Johann: *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, Stuttgart 1972, 59.
- 8 Ekardt, Philipp: *Benjamin on Fashion*, London 2020, E-Book.
- 9 Ekardt, Philipp: *Benjamin on Fashion*, 173
- 10 Wikipedia, s.v. „Weierstraß-Funktion“, <https://de.wikipedia.org/wiki/Weierstra%C3%9F-Funktion> [23.3.2023].
- 11 Leopardi, Giacomo: *Opuscula moralia, Oder vom Lernen über unsere Leiden zu lachen*, Berlin 2017, 20.

The Years

The Stone Collector

For a period of two years, Katarina Šoškić spent the better part of her weekends in the small towns and villages of Lower Austria, close to Vienna, searching for and excavating stones and minerals from hillsides and quarries. This quasi-clandestine action originally had no concrete purpose other than the pleasure of it as an activity, a hobby. However, an activity so symbolically charged can perhaps never be accepted as simply a hobby. Katarina had lived in Austria for many years, yet for reasons as layered as the ground in which minerals piled up underneath the surface of hills, she had not technically made it her home. Whatever we choose to call her in her capacity as a weekend archaeologist—idle artist, forlorn lover, obstinate migrant, prolonged tourist, perpetual visitor—the image that persists is that of dusty jeans, sweatshirts, and hiking boots in villages irrelevant to most city dwellers. It is crucial, somehow, that the excavation took place not in the city but in these villages, the Austrian provinces—an area twice removed from her home country and an area in which the foreignness of the city is rendered both more perplexingly obvious and less relevant in crude nature or in postindustrial waste land.

Both the European colonial explorer in search of gold and their seemingly more benign—if only because they are more likely to eventually return to their homeland—counterpart the archaeologist likely share with Katarina a basic process and psychological drive: to break open the skin of the earth with hands and tools and to search for discrete elements in it, distinguishable from crude soil. It is her burrowing into the provincial soil that evokes the psychoanalytical penetration of that which is covered—and in a beautiful reversal, it transforms the process into one of “land-taking” by the artist, the lover, and the obstinate migrant. But rather than discovering the proverbial gold in the foreign land, the foreigner imbues the materially non-precious minerals with her time and attention, generating an affective, if incidentally also geological, taxonomy. The relative worthlessness of common minerals renders her selection of twenty-one stones safe from forensic scrutiny. Each stone is a day, or tears, perhaps, or hours, or words not spoken in the foreign tongue but penetrating nonetheless—all the while composing a foreign grammar familiar to the lover.

In such inexplicable wise are Jewels, and Men also, and indeed all earthly things, jumbled together and asunder, and shoveled and wafted to and fro, in our inexplicable chaos of a World.¹

The Gardening Reactionary

“Sey nur nicht eitel, Sey kein Windbeutel;
Leb’ nicht auf großen Fuß, Sonst hast nicht viel Genuss.”

["Don't be vain, don't be a bag in the wind;
don't live too big, or else you won't have pleasure"]

Almost two hundred years before, a different kind of portrait was made: *The painting Emperor Francis II (I) at His Desk in His Study in the Vienna Hofburg* (1826) depicts the emperor as a modest bureaucrat displaying seemingly sober restraint.² At the time, comfort and functionality, cultural ideals of the bourgeoisie, were favored over the pomp of the previous royal generation—part of a political attempt to fend off revolutionary zeal. Thus, instead of donning stately attire or uniform, the emperor is most often depicted wearing a tailcoat in imagery of the time. Concerning the furnishing of the court, the emperor issued a directive calling for propriety without undue excess.

He ruled during a period that became more associated, and was named after, his famous state chancellor, Klemens Wenzel Lothar von Metternich; this was the Austrian period of reactionary restitution after the French Revolution and the Napoleonic Wars, punctuated by the Vienna Congress—a time of complete reorganization of the ancient regimes of feudal Europe—until the renewed Revolutions beginning in 1830.

And yet, the Biedermeier emperor chose gardening as his civic profession—each Habsburg trained in a trade. Francis is often portrayed in a tranquil manner: as the *Blumenkaiser* (flower emperor) involved in the study of nature, an image that is recast throughout the aesthetics of the Geymüllerschloss. The Hindustan wallpaper of the Blue Parlor is an apt example; it stages an idealized—albeit naturalistic—depiction of a Rousseau-inspired, exoticized foreign land in which conflict seems to have no place:

At the beginning of the nineteenth century though, the designers and painters of Zuber worked on the basis of small drawings and paintings by the explorers, their verbal descriptions and the objects they brought back with them. The demand for increased accuracy and precision made the designers become interested in scientific observations as well—in biology, botany and even geology. The complex process that led from scientific research to painting to woodblocks and then printing was at the service of creating a convincing phantasmagoria. The expectation that the wallpaper would become a source of daydream or reverie mandated avoiding any depiction of conflict, suffering or violence.³

The Biedermeier fur fabric swatch, exhibited in the adjacent room, most likely derives from a collection of industrial goods initiated by Emperor Francis. This collection is called the *Fabriksprodukten-Kabinet* (factory product cabinet), and it forms the foundation of what later became the Vienna Museum of Science and Technology's collection. Francis's effort to collect and to establish taxonomies, thus, extended well beyond the natural world and into the realm of industrial production.

In contrast to the image of the emperor lost in a reverie of petals and trees is that of him in full military attire—with Tsar Alexander I of Russia and King Friedrich Wilhelm III

of Prussia—as seen in a decorative clock titled *Apotheosis of the Vienna Congress*. From this, we can conjure a different type of wallpaper—one depicting the Napoleonic battlefields of Aspern, Wagram, and the Marchfeld, all locations of some of the bloodiest battles between the French and Austrian Army, giving rise to the term “The Century of Great Bloodbaths” (coined by Louis Madelin). The battles were humanitarian fiascos, leaving thousands dead; the areas that include the beloved Viennese recreational area of the Lobau can still be considered cities of the dead. Recent excavations found the remains of soldiers and horses no deeper than thirty to fifty centimeters underground. Contemporary accounts of the days after the battles speak of the abysmal stench, with the arms and legs of men and beast alike protruding from the soil in which they were haphazardly buried by the local farmers.

Biedermeier Hearts

The Biedermeier era denotes particular styles in art, design, music, and culture during a period of relative stability in Austria: after the Vienna Congress of 1814 and until the revolutions of 1848. Although superficially associated with the politically disinterested tastes of a self-conscious bourgeoisie and a proclivity for simple forms, the Biedermeier style emerged from turbulent societal developments intensified by the ramifications of the Industrial Revolution.

Moralist petit bourgeois *Spießigkeit* (smugness) and pious thriftiness are palpable in a Biedermeier greetings card: two small children in folk attire with rosy cheeks hold out a hat and plate bearing two small hearts. The cursive inscription reads: “Nehmen Sie das Bissel, / Hier auf dieser Schüssel, / Hätten wir mehr, / Geben wir’s her.” (Take the little, / Here in this bowl, / Had we any more, / We’d give it away.) By contrast, the so-called Flute Canapé, like so much of the technologically formidable furniture in the Geymüllerschloss, combines the excellence of handicraft with the curiosity sparked by novelty: a fully functional sofa has the mechanics to play Mozart, Bizet, or Rossini compositions via a flute machine that can be cranked by hand. As in any good gimmick (including one that would later be called kitsch), the practical use value is supplanted by the conspicuous performance of the machine in action.

The history of the Geymüllerschloss reflects these transformations wrought by the Industrial Revolution and related economic shifts, such as the rise of cotton manufacturing. Built as a summer residence for the Swiss Protestant merchant banker Johann Jakob Geymüller and his family in 1808, it was sold to the textile manufacturer Isidor Mautner in 1888, who lived there with his family until mortgaging it to the Austrian National Bank in 1929.

The portrait of Baroness Klara (Claire) Geymüller—the daughter of Johann Jakob’s brother, with whom he ran the banking institution that funded Napoleon’s tribute payments—shows her in classic *Biedermeier* attire: a dress with a tight bodice, complemented by wide billowing gigot sleeves. Alluding to classicism, the styles subsumed under the term Biedermeier seek to differentiate themselves from the formal artificiality of the feudal courts and return to a more natural state of society. An outspoken political activist during the March

Revolution of 1948, Klara Geymüller spearheaded protectionist initiatives among middle class women: for instance, they vowed to protect the wages of the laboring poor in the textile industry by abstaining from purchasing foreign fabric. This recalls one of the most famous British sumptuary laws from the beginning of the eighteenth century, the Calico Acts, which banned all imports of cotton textiles from India to Great Britain. This example, too, highlights the increasingly complicated intertwinement of what originally was socially progressive bourgeois revolutionary sentiment with national and nationalist interests after 1848.

The red velvet *Don't Smoke Dress*, exhibited in what I call the Bird Parlor and based on a medieval cotehardie dress, can be read against this backdrop of a moralist bourgeois consumer and her self-imposed abstinence. It shares a room with one of Franco Moschino's iconic self-referential designs, the "Waist of Money Suit." Fashioned from red rayon with gold embroidered letters, the suit draws the focus to the female waist—a much-contested body part in the various historical styles of female fashion. Making a reference to the human waist's more or less exceeding the sewn constraints of a garment, it pokes fun at the conspicuous consumption of luxury garments. I like to imagine "Waist of Money Suit" and the *Don't Smoke Dress* in conversation with Albrecht Dürer's drawing *Nürnberggerin und Venezianerin* (A lady from Nuremberg and a lady from Venice; 1495). The loose- and high-waisted and altogether more sloppy-appearing Venetian woman is juxtaposed with more tightly corseted and well-kept Protestant Nurnbergian. As Ulinka Rublack argues, the work is not a purely realistic study of dress but a portrait tinged by national bias.⁴

Rabies and Ash and Comets

I feel a kinship with those who suffer from illness anxiety disorder. The tragic and untimely death by suicide of Austrian dramatist Ferdinand Raimund (1790–1836) was triggered by a lifelong pathological panic disorder that took as its prime object a fear of dog bites as a source of rabies. Born to a family of craftspeople, he transcended the genre of the old Viennese folk theater by replacing the baroque vanitas sentiment of a world always already in decay with bourgeois vitality, and the self-consciousness of a craftsman often featured prominently in his plays, with their trades as monikers. In the tradition of the so called *Besserungsstück* (improvement play), Raimund's "*Hobellied*" (Planer [as in a carpenter's smoothing plane] song), for instance, replaces the religious humility of a character who accepts their fate with the agency of a skilled worker and the pride of a tradesperson: to be a craftsperson and to live a life according to one's class and training is cast as proper; craftspeople are presented as a noncapitalist community of makers, an antidote to the urban discontent of the looming lumpen proletariat ushered in by the Industrial Revolution.

Das Schicksal setzt den Hobel an und hobelt alle gleich
[Fate, like a plane [or slicer], makes everyone equal].

Raimund's "*Aschenlied*" (Ash song) is equally famous. Ash, the prime detritus of all idle human striving, is what we become, what we return to. It is the same ash we leave behind when we smoke—and here enters the ash collector as the last in line of human enterprise: they collect ash; the ash is mixed with hot water to form a lye; it then gets vaporized and reenters glass production ("Ein Aschen! Ein Aschen!" [An ash! An ash!]). A particularly interesting detail of this song is its conservative recourse to medieval sumptuary laws as markers for decent behavior and class appropriate attire:

Ein Mädchen kommt daher,
Voll Brüss'ler Spitzen schwer.
Ich frag gleich, wer sie wär:
Die Köchin vom Traiteur!

[A girl comes along,
Heavy from Brussel's lace.
I ask her, who she is:
The cook of the innkeeper]

But, alas: happy ending! Kein Aschen! Kein Aschen!

Johann Nestroy (1801–62), much like Klara Geymüller, was given to social revolt, although arguably with more incendiary zest than Geymüller: he avoided censorship through the practice of extemporization (improvised monologues in the theater), and he was arrested multiple times for offensive behavior onstage. The classic plot of an improvement play, which were popular at the time, sees a person fall into misfortune because of their presumptuousness and unwillingness to conform to God's order; improvement is achieved through trials and tribulations, assisted at times by fairies or spirits; there is always a happy ending. Nestroy, aware of the socioeconomic situation of craftspeople and the working poor in the mid-1800s ridiculed the improvement play, most notably in his play *Der Böse Geist Lumpazivagabundus* (The evil spirit Lumpacivagabundus). As was common in this period, he played many of the characters in his plays himself, in addition to acting in the productions of his contemporaries. One such character in *Lumpazivagabundus* is Knieriem, a cobbler and traveling journeyman. In a 1855 portrait of him in character, held in the collection of the Austrian Theater Museum, Nestroy wears black boots over tight leather pants, an exaggeratedly baggy hat, and a backpack, and he holds a walking stick—the artisan as vagabond rather than aspiring burgher. We can view the Chestnut Roaster, the Clock Vendor, and the Ash Collector in Georg Emanuel Opiz's various *Depictions of Viennese Folk Life of 1805–1812* through the lens of both Raimund's humility and Nestroy's disillusioned destitution.

Knieriem sings the famous "Kometenlied" (Comet song)—a song that epitomizes Nestroy's satirical departure from Raimund's style. The song humorously explores the phenomenon of the popular fear about the destruction of the world by comets. His coarse realism

was perceived in stark contrast to the sentimental romanticism of Raimund:

Es is kein' Ordnung mehr jetzt in die Stern',
 D' Kometen müßten sonst verboten wer'n;
 Ein Komet reist ohne Unterlaß
 Um am Firmament und hat kein' Paß;
 Und jetzt richt' a so a Vagabund
 Uns die Welt bei Butz und Stingel z'grund;
 Aber lass'n ma das, wie's oben steht,
 Auch unt' sieht man, dass 's auf 'n Ruin losgeht.⁵

[There is no more order in the stars,
 otherwise comets would have to be prohibited;
 a comet travels incessantly
 on the firmament without a passport;
 and now a vagabond like that
 will wreck the world for us to the core;
 but let's leave what's going on above,
 down here we too are headed toward ruin.]

In this work, the superstitious fear of the world's imminent end in the form of a natural disaster, which is seen as unpreventable by the working man, is played against the backdrop of the reality of poverty and disenfranchisement. Fate—previously cast, in the tradition of the theater, as just and God ordained—is here revealed to be unjust and seemingly random, and improvement under the given conditions is revealed to be illusory. Kometenangst (fear of comets) could be seen as a type of proto-conspiracy, and Nestroy arguably understood its psychological potential. Alenka Zupančič, in her essay “Conspiracy Theory Without Theory,” discusses Adam McKay's 2021 film *Don't Look Up* (about a comet on course to destroy the planet):

As Freud taught us in his theory of fetishist disavowal, it would be wrong to portray the situation along following lines: while I rationally know how things really stand, I unconsciously keep believing something else (e.g. that there is no deadly comet), and I act accordingly. The point is that the fetish (in this case, making deals and profits) believes it for me, whereas I appear as 'rational', 'cultured' and entirely liberated from the 'stupid', 'irrational' belief (according to which there is no danger). What sustains for me the belief that there is no mortal danger is, on the one hand, my socioeconomic activity/practice and, on the other, the conspiracy theorists, from whom I can conveniently distance myself and laugh at their 'obvious craziness,' even though by and through my practical activity I unambiguously share the same 'crazy' belief or disbelief (in the real danger).⁶

Whereas Nestroy uses the fear of the comet as a metaphor for the actual peril experienced by people, Zupančič investigates the psychological similarity between what is commonly assumed to be fake knowledge or conspiracy and the quasi-objective behavior—for example, investing money in future ruin—of elites in light of humanitarian catastrophes such as climate change. Disavowal of unbearable facts is at the core of both strategies.

Da wird einem halt angst und bang,
Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang.⁷

[The heart sinks to the boot,
The world will not stand much longer.]

Time, a Terrible Crystal

When it comes to time, the Geymüllerschloß is almost a caricature. Decorative clocks comprise the biggest part of its permanently exhibited objects, donated by its last owner, Franz Sobek. A beautiful pendulum clock features Chronos in his representation as Father Time, holding the firmament above his head and flanked by the personifications of Love and Friendship, begging, perhaps, for a postponement of death, a prolongation of life, or simple delay.

For Walter Benjamin, fashion was what he called a chronotechnic (here, I am deeply indebted to Philipp Ekardt's book *Benjamin on Fashion*).⁸ Far from giving fashion the traditional derogatory treatment—for instance, in terms of religious morality or a Marxist critique of alienated labor—Benjamin reserves for it a place much stranger and, if obliquely, much more potent. Fashion, for him, operates through noncyclic time, jerking—famously leaping—things violently from the past into the present while being “collectively actualized.” As Ekardt writes, “Fashion, in this sense, is a qualifier. Partly due to this quality of fashion, and its operationalization of time, this could provide Benjamin with a counter-model to the spatial medium of empty and homogeneous time in which progressivist and positivist vectors are deployed.”⁹ It is this rather violent procedure that leads Benjamin to go so far as to compare fashion to revolution.

In a poetic rather than strictly logical reference, Benjamin uses the concept of the so-called Weierstrass function to illustrate the “continuous yet nowhere differentiable” quality of fashion: “The Weierstrass function has historically served the role of a pathological function, being the first published example (1872) specifically concocted to challenge the notion that every continuous function is differentiable except on a set of isolated points.”¹⁰ An animation of the function shows the smoothness of the graph gradually turn jagged until each of its nonlinear points represents a fractal-like structure—a terrible crystal of sorts.

My collection, *Fashion is Fast*, was conceived ten years ago as a study of and a joke on the very existence of fashion: that which is at its beginning is always already in touch with

its end. Fast as Madam Death runs from her sister Fashion in Giacomo Leopardi's "Dialogue between Fashion and Death": "Fashion: Stay! For the love you bear to the seven cardinal sins, stop a moment and look at me."¹¹

The silk-screened details on hand-dyed loden skirts (*4 Skirts from Fashion is Fast*) indicating the width of each skirt's circumference as well as the waist, hip, and bust measurements printed on ridiculously colored taffeta dresses that look like soccer jerseys (*4 Dresses from Fashion is Fast*) all testify to the permanent escape act of fashion—shapes that, even when named, even when measured, are already always different.

Ultimately, both the Geymüllers and the Mautners sold or mortgaged Geymüllerschloss because of bankruptcy. It is also what punctuates the history of my family's jewelry factory, which declared bankruptcy in 2003. Three aluminum trays that look like stylized, undecided emoji faces (*Schmuckbox*, by Benjamin Hirte) hold a selection of jewelry produced in the Berla factory in Kremsmünster; the objects span the 1960s to the first decade of the twenty-first century, thus highlighting a variety of more or less obvious trends in fashion, since they were copied from couture to be sold commercially on the mass market. Twentieth-century fashion and commercial jewelry, in particular, feed from the historical repository of opposing forms, some of which are represented here: folk culture (specifically the Edelweiss), stylistic replicas (such as exact Burberry or Chanel rip-offs), angels, droplets, romantic medallions, charms with historical portraits, coats of arms, rave culture, a trip on a sailboat, rhinestones, wax pearls, and, once again, cheap crystals.

- 1 Thomas Carlyle, "The Diamond Necklace Affair," in *Critical and Miscellaneous Essays Vol IV* (London: Chapman and Hall, 1867), 8.
- 2 See Julia Theresa Frieht, "Kaiser Franz at His Desk," in *Clegg & Guttman: Biedermeier Reanimated*, ed. Christoph Thun-Hohenstein and Bärbel Vischer (Vienna: Verlag für moderne Kunst, MAK, 2016), 35.
- 3 Martin Guttman and Christian Kosmas Mayer, "The Zuber Wallpaper: A Conversation," in *Clegg & Guttman*, 71.
- 4 Ulinka Rublack, *Die Geburt der Mode: Eine Kulturgeschichte der Renaissance* (Stuttgart: Klett Cotta, 2022), 203.
- 5 Johann Nestroy, *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* (Stuttgart: P. Reclam, 1972), 59.
- 6 Alenka Zupančič, "Conspiracy Theory without Theory: *On Don't Look Up*," e-flux, December 16, 2022, <https://www.e-flux.com/notes/509069/conspiracy-theory-without-theory-on-don-t-look-up>.
- 7 Nestroy, *Der böse Geist Lumpazivagabundus*, 59.
- 8 Philipp Ekardt, *Benjamin on Fashion* (London: Bloomsbury Academic, 2020), ebook.
- 9 Ekardt, *Benjamin on Fashion*, 173.
- 10 Wikipedia, s.v. "Weierstrass function," last modified March 23, 2023, https://en.wikipedia.org/wiki/Weierstrass_function.
- 11 Giacomo Leopardi, *Essays and Dialogues*, trans. Charles Edwardes (Project Gutenberg, 2016), ebook, p. 158.

Anna-Sophie Berger: Fashion is Fast

An einigen Orten ist sie konstant und sicher; wie in ganz Asien und in Spanien; aber in Frankreich, England und an anderen Orten ändert sich die Tracht; Mode oder die Veränderung der Kleidung befördert den Handel in hohem Maße, weil sie Ausgaben für Stoffe verursacht, bevor die alten abgenutzt sind: Sie ist der Geist und das Leben des Handels; sie löst Zirkulation aus und verleiht durch Abwechslung allen Arten von Waren einen Wert; sie hält den großen Handelskörper in Bewegung. Es ist ihre Erfindung, einen Mann zu kleiden, als ob er im ewigen Frühling lebte; den Herbst seiner Kleider sieht er nie.

– Nicholas Barbon, 1690¹

Für ihre Diplomarbeit 2013 *Fashion is fast* beschäftigte sich Anna-Sophie Berger mit dem organisatorischen Überbau von Modekollektionen. Ihre Kollektion umfasste eine Reihe einfacher, modulartiger Kleidungsstücke wie Röcke mit Bodys, Jeans, Anzüge, die mit Halstüchern kombiniert werden, Pullover mit Jogginghosen und rudimentär ausgeführte Ballkleider. Sie wurden sowohl in RGB- als auch in CMYK-Primärfarben angefertigt, den beiden optimierten Modi zum Mischen von Farben für digitale beziehungsweise gedruckte Produkte. Segmente der Kleidungsstücke wurden mit schwarzen, fett gedruckten Ziffern versehen, die den veränderten Maßen des modulartigen Schnittmusters entsprachen: An den Röcken wurden die erhöhten Schwunggrade notiert; die Maße von Brust, Taille und Hüfte prangten auf Ballkleidern; Schuhgrößen wurden auf der gesamten Vorderseite von Sandalen aufgedruckt. *Fashion is fast* sollte die rhythmische „Poiesis“ einer Kollektion, die gerade von einem Designer-Debüt erwartet wird, als Aneinanderreihung streng kalkulierter Messgrößen verdinglichen. Auch das

NATO-Buchstabieralphabet wurde vertikal auf Hosenbeine und Strumpfhosen gedruckt. Kleider als semiotische Codesysteme.

Fashion is fast – wie ein Algorithmus, der uns entsprechend programmiert. Dieses Phänomen ist heute aus der Perspektive globaler Lieferketten und der titelgebenden Fast-Fashion-Industrie am auffälligsten, in der sich Asien mit seiner Marktmacht die Reproduktion von Designs und deren Verbreitung angeeignet hat. Die Shenzhen-Kopie verdeutlicht die Geschwindigkeit der Mode auf erstaunliche Weise. Es ist keine Überraschung, dass Shein, der chinesische Online-Fast-Fashion-Händler, von einem Spezialisten für Suchmaschinenoptimierung gegründet wurde. Die Mikrotrends der Mode werden hier auf ökonomische Weise für maximalen Konsum optimiert. Aber die algorithmische Schnelligkeit der Mode ist nicht einzigartig für das virtuelle 21. Jahrhundert. In den 1860er-Jahren führte Charles Frederick Worth das Design-Label mit seinem Namen als sein Markenzeichen in seine Couture-Kleider ein, um die Söldner der Designpiraterie einzudämmen. Er scheiterte kläglich, als sich ein globaler Markt für Prêt-à-porter-Stile, die die Pariser Couture imitierten, ausbreitete. Ab den 1910er-Jahren unterzeichneten Couturiers Verträge für billigere Vertriebslinien für amerikanische Hersteller. Die „Originalität“ der Designs wurde paradoxerweise durch seine industrielle Reproduktion garantiert. Es war die Kopie, nicht das Original, die die finanziellen und ästhetischen Motoren der modernen westlichen Mode befeuerte.

Schon vor der industriellen Erneuerung der Kleidung durch die Couture durchdrang den Modediskurs eine Dynamik des schnellen Kopierens und der ständigen Wiederverwertung. Fast 100 Jahre vor Worths Designerlabel fasste Rose Bertin, die persönliche Modistin von Marie Antoinette, diese Stimmung in ihrer Erklärung zusammen: „Es

gibt nichts Neues außer dem, was vergessen wurde.“ Das deutet auf eine fast postmoderne Auffassung von Mode hin, die sich so schnell entwickelt hat, dass sie die Ziellinie bereits erreicht hat. Die ersten Modezeitschriften der 1670er-Jahre ähneln mit ihrer Berichterstattung über die neusten flüchtigen Details in Mützen oder Saumbrokaten gespenstisch den TikTok-Videos über zeitgenössische Mikrotrends. Der englische Ökonom und Finanzspekulant Nicholas Barbon lobte schon damals das Geheimnis der kapriziösen Veränderung der Mode, denn er verstand, wie Schein heute, dass sie den Handel am meisten beförderte.

Das heißt, Mode wird nicht von uns gemacht, sondern sie macht uns, wie eine Art Proto-Algorithmus, der von außen auftaucht.

Dass diese Dynamik in Bergers methodischer Kollektion lebendig werden kann, ist sowohl Zeugnis für den Algorithmus als auch für die Künstlerin.

Anna-Sophie Berger, *Fashion is Fast*

In some places, it is fixt and certain; as all over Asia, and in Spain; but in France, England, and other places, the Dress alters; Fashion or the alteration of Dress, is a great Promoter of Trade, because it occasions the Expence of Cloaths, before the Old ones are worn out: It is the Spirit and Life of Trade; It makes a Circulation, and gives a Value by Turns, to all sorts of Commodities; keeps the great Body of Trade in Motion; it is an Invention to Dress a Man, as if he lived in a perpetual Spring; he never sees the Autum of his Cloaths.

— Nicholas Barbon, 1690¹

For her 2013 graduate collection, titled *Fashion is Fast*, Anna-Sophie Berger's work dealt with the organizational superstructure of fashion collections. Her collection comprised a series of basic block garments, such as skirts with bodices, jeans, suits with scarves, jumpers with sweatpants and rudimentary ballgowns. They were made in both primary RGB and CMYK colors, the two optimized modes for mixing color for digital and printed products respectively. Segments of the garments featured black, bold-printed numbers that corresponded to the altered measurements of its pattern block: the increased degrees of swing were recorded on skirts; the inches of bust, waist, and hip emblazoned on ballgowns; or shoe sizes printed across the entire face of pairs of slippers. *Fashion is Fast* was to reify the rhythmic “poiesis” of a collection, which is especially expected from a designer's debut, as a series of austere, calculated measured variables. NATO phonetic alphabets were also printed vertically down the legs of pants and tights. Clothes as semiotic code systems.

Fashion is fast—like an algorithm, which

1. Barbon, Nicholas, *Discourse of Trades*, 1690, (The Lord Baltimore Press, 1903), 32.

programs us accordingly. This phenomenon is most glaring today from the perspective of global supply chains and its titular fast fashion industry, in which the might of Asia has commandeered design reproduction and dispersal. The Shenzhen copy instantiates fashion's speed to astonishing effect. It is no surprise that Shein, the Chinese online fast fashion retailer, was founded by a search engine optimization (SEO) specialist. Here, fashion's microtrends are economically optimized for maximum consumption. However, fashion's algorithmic fastness is not unique to the virtual 21st century. In the 1860s, Charles Frederick Worth introduced the signatory designer label into his couture gowns in an attempt to curb the mercenaries of design piracy. He failed miserably, as a global market for ready-to-wear styles mimicking Parisian couture proliferated. By the 1910s, couturiers were signing off on cheaper diffusion lines for American manufacturers. Design "originality" was paradoxically guaranteed by its industrial reproduction. It was the copy, not the original, that fueled the financial and aesthetic engines of modern Western dress.

Even before couture's industrial innovation of fashion, the dynamics of rapid copying and perpetual recycling pervaded discourses on fashion. Nearly 100 years before Worth's label, Rose Bertin, the personal modiste to Marie Antoinette, captured this spirit in her declaration, "There is nothing new except what has been forgotten," suggesting an almost postmodernist conception of fashion, which has accelerated so rapidly that it has already reached the finish line. In the 1670s, the first fashion magazines can read eerily similar to TikTok videos on contemporary microtrends in their reportage on the latest, fleeting details in bonnets or hem brocades. The English economist and financial speculator Nicholas Barbon of the same period

praised the mystery of fashion's capricious change, as he understood, like Shein today, how it was the great promoter of trade.

This is all to say, fashion is not authored by us, but rather authors us, as a kind of proto-algorithm that emerges from the outside.

That this dynamic can be vivified in Berger's methodological collection is a testament to both the algorithm and the artist.

1. Barbon, Nicholas, *Discourse of Trades*, 1690, (The Lord Baltimore Press, 1903), 32.

Impressum.

Anna-Sophie Berger
The Years, 2023

Erschienen im Rahmen der Ausstellung
(CON)TEMPORARY FASHION SHOWCASE:
Anna-Sophie Berger. The Years
13.5.–20.8.2023

MAK Geymüllerschlüssel
Pötzleinsdorfer Straße 102,
1180 Wien, Österreich

Kuratorin: Lara Steinhäuser,
Kustodin MAK Sammlung Textilien
und Teppiche

Texte: Anna-Sophie Berger,
Matthew Linde, Lara Steinhäuser

Lektorat: Teresa Profanter (DE),
Kenneth Friend (EN: S.2 und S.23),
Elisabeth H. Stern (EN: S.13)

Übersetzungen: Anna-Sophie Berger
(EN—DE: S.4 und S.22), Kenneth Friend
(DE—EN: S.2)

Grafische Gestaltung: Katarina Šoškić
Druck und Bindung: Šprint Belgrad

Anna-Sophie Berger dankt:
Lara Steinhäuser, Benjamin Hirte,
Katarina Šoškić, Astrid Böhacker, Claudia
Berger, Alexander Berger, Teresa Berger,
Aleksandra Drozdowska, Bruno Zhu,
Timea Kovacs, Matthew Linde, Teak
Ramos, Philipp Ekardt, Maria Ziegelböck.

Colophon.

Anna-Sophie Berger
The Years, 2023

Published as part of the exhibition:
(CON)TEMPORARY FASHION SHOWCASE:
Anna-Sophie Berger. The Years
13.5.–20.8.2023

MAK Geymüllerschlüssel
Pötzleinsdorfer Straße 102,
1180 Vienna, Austria

Curator: Lara Steinhäuser,
Curator, MAK Textiles and Carpets
Collection

Texts: Anna-Sophie Berger,
Matthew Linde, Lara Steinhäuser

Lektorat: Teresa Profanter (DE),
Kenneth Friend (EN: P.2 und P.23),
Elisabeth H. Stern (EN: P.13)

Übersetzungen: Anna-Sophie Berger
(EN—DE: P.4 und P.22), Kenneth Friend
(DE—EN: P.2)

Graphic design: Katarina Šoškić
Printing and binding: Šprint Belgrade

Anna-Sophie Berger thanks:
Lara Steinhäuser, Benjamin Hirte,
Katarina Šoškić, Astrid Böhacker, Claudia
Berger, Alexander Berger, Teresa Berger,
Aleksandra Drozdowska, Bruno Zhu, Timea
Kovacs, Matthew Linde, Teak Ramos,
Philipp Ekardt, Maria Ziegelböck.