



Michel de Montaigne

»Gewiß handelt es sich hierbei nur um oberflächliche Verirrungen, aber sie verheißen nichts Gutes: Wenn wir in Putz und Anstrich Risse bemerken, sind wir vorgewarnt, daß das Mauerwerk zu zerfallen droht.«

Dieses Zitat von Michel DE MONTAIGNE aus seinem Essay »Über die Gesetze gegen den Luxus« (veröffentlicht 1580) zeigt zweierlei an: Einerseits hält MONTAIGNE Gebräuche, die modischen Veränderungen unterliegen für »oberflächliche Verirrungen« – er spricht vorher im gleichen Essay von »Gold und Seide als nichtswürdiger und unnützer Dinge« – andererseits betont er, daß »Putz und Anstrich«, also die (Ver-) Kleidung von außerordentlicher Wichtigkeit für das Bestehen des Inneren und Ganzen sind. MONTAIGNE spricht sich in Bezug auf Mode, die er hier weitgehend mit der Nachahmung dessen, was bei Hofe vorgelebt wird, gleichsetzt, eindeutig für den Erhalt des Althergebrachten aus. Er beruft sich in seiner konservativen Haltung auf PLATON, der in seinen Gesetzen schreibe,

»... daß es auf der Welt keine gefährlichere Pest für seinen Staat gebe, als wenn man der Jugend die Freiheit lasse, in der Kleidung, den Gebärden, den Tänzen, den Leibesübungen und den Liedern immer wieder von einer Form zur andren zu wechseln, bald dieses, bald jenes Urteil zu übernehmen, der jeweils letzten Mode hinterherzulaufen und deren Erfinder zu verehren; das führe zur Sittenverderbnis, und alle althergebrachten Institutionen würden der Geringschätzung und Verachtung preisgegeben.«

Anlaß zu MONTAIGNES Gedanken und seinem gewichtigen PLATON-Zitat sind die damals in Frankreich erlassenen »Gesetze gegen den Luxus«, mit denen offensichtlich der Versuch unternommen wurde, von staatlicher Seite »die törichten und eitlen Ausgaben für Tafel

Benedikt Geulen

Täuschung oder Stilisierung

Mode in der europäischen Literatur

und Kleidung zu begrenzen«. MONTAIGNE wertet dieses Verfahren als kontraproduktiv, da seiner Meinung nach eben durch die Sanktionierung das Sanktionierte nur an Rang und Wert gewinne. Dem Adel spricht er statt dessen die Verpflichtung zu, konsequent das vorzuleben, was an Habitus für das Wohl aller angemessen sei, denn »ganz Frankreich macht sich zur Regel, was am Hof die Regel ist«. Zwar spricht sich MONTAIGNE gegen die Wechselhaftigkeit und Oberflächlichkeit modischen Verhaltens aus, aber er ist sich ganz eindeutig auch darüber im klaren, wie wichtig und unausweichlich eine verbindliche Kleider- und Verhaltensordnung ist. Mode ist an sich nichts schlechtes, es muß eben nur die richtige Mode sein.

Frankreich gilt nicht erst seit dem 20. Jahrhundert als das Land der Mode. Höfische Sitten und Gebräuche, die in erster Linie für den Begriff der Mode prägend waren, haben sich wohl in keinem europäischen Land so früh und so explizit luxuriös herausgebildet wie hier. Unser heutiger Gebrauch des Wortes »Mode« geht laut etymologischem Wörterbuch auf das französische »mode«, das im 15. Jahrhundert die Bedeutung »zeitgemäße Kleidertracht« erlangte, zurück. Im 17. Jahrhundert hält auch im deutschen Sprachgebrauch die Wendung »à la mode« Einzug. Die Übernahme der französischen Tracht als zeitgemäße Kleidung geht damit einher (vgl. KLUGE 1975).

Denis Diderot

Lange vor der Einführung der Haute Couture (Mitte des 19. Jahrhunderts ebenfalls in Frankreich), also der bürgerlichen Variante, Kleidungsgewohnheiten zeitgemäß zu stilisieren, machte sich auch einer der wichtigsten Autoren der französischen Aufklärung über die private Kleiderwahl seine Gedanken. Denis DIDEROT schrieb 1768 über »Gründe, meinem alten Hausrock nachzutruern«. Wie sein

berühmter Vorgänger MONTAIGNE bediente er sich der Form des Essays. In seinem Text trauert er vordergründig einem alten liebgewonnenen und im täglichen Gebrauch praktischen Kleidungsstück nach:

»Er paßte zu mir, ich paßte zu ihm. Er schmiegte sich jeder Wendung meines Körpers an; er hat mich nie gestört; er stand mir so gut, daß ich mich ausnahm wie von Künstlerhand gemalt. Der neue, steif und förmlich, macht mich zur Schneiderpuppe.«

Der Untertitel seines Essays »Eine Warnung an alle, die mehr Geld als Geschmack haben«, weist bereits die eigentliche Zielrichtung des Textes. Es geht ihm natürlich nicht um die banale Feststellung, daß ihm ein lästiger Fehler in seiner Kleiderwahl unterlaufen ist, sondern er warnt davor, sich, sei man auch im Besitz der notwendigen Mittel, allzu leichtfertig dem Diktat einer Mode zu unterwerfen.

»Verdammt soll er sein, der Kerl, der auf die Idee gekommen ist, aus einem Stück gewöhnlichen Stoffs eine Kostbarkeit zu machen, indem er ihn scharlachrot färbte! Verfluchtes Luxuskleid, dem ich meine Reverenz erweise! Wo ist er hin, mein bescheidener, mein bequemer Wollfetzen?«

Im weiteren führt DIDEROT andere modische Neuerungen auf, denen er erlegen ist. Er hat die Tapete gegen einen Damast-Behang gewechselt, die beiden Stiche von POUSSIN weichen zeitgemäßerer Darstellungen, der bequeme Rohrstuhl wird durch einen protzigen Maroquin-Sessel ersetzt und sein einfaches, aber zweckmäßiges Bücherbrett hat zugunsten eines aufwendigen Intarsien-Schranks ausgedient. Weit entfernt davon, sich über diese zeit- und standesgemäße Einrichtung, die neuen Statussymbole, zu freuen, kommt den Autor ein großer Zweifel an: »Jetzt ist alles aus den Fugen. Die Übereinstimmung ist dahin, und mit ihr das richtige Maß, die Schönheit.«

Er geht noch weiter in seinem vernichtenden Urteil gegenüber der eigenen modischen Schwachheit: »Das ist der unselige Hang zur Konvention. Es ist das Zartgefühl, das alles ruiniert, der anspruchsvolle Geschmack, der alles verändert, ausraniert, verschönert, das Oberste zuunterst kehrt«, um im folgenden vernichtenden Statement zu gipfeln:

»Und auf diese Weise hat sich die bescheidene Dachstube des Aufklärers in das auftrumpfende Kabinett eines Steuerpächters verwandelt. Das ist ein Hohn auf die miserable Verfassung meines Landes, und ich habe meinen Teil daran.«

Mit dieser vehement vorgebrachten Selbstbezeichnung gelingen DIDEROT zwei Dinge: Erstens bringt er seinen vollen Abscheu gegen den sogenannten »anspruchsvollen Geschmack« (Mode) und dessen verderblichen Einfluß auf das geistige Wohlbefinden, bzw. dessen vernichtende Kraft der »eigentlichen Schönheit« gegenüber zum Ausdruck; und zweitens macht er seine These rhetorisch unangreifbar, da er ja niemand anderen, der sich möglicherweise verteidigen könnte, eines Vergehens bezichtigt.

Ähnlich wie MONTAIGNE nimmt auch der Aufklärer DIDEROT zum Thema »Mit-der-Mode-Gehen« eine ablehnende und eindeutig konservative Haltung ein. Der »unselige Hang zur Konvention« birgt für ihn nicht nur die Gefahr, unlauteren Luxus anzuhäufen, der Philosoph DIDEROT erkennt darin vielmehr die Gefahr der geistigen Korruptierbarkeit. Geschmack beweist für ihn nicht derjenige, der sich einfach nach der neuesten Mode richtet, sondern der, den »nicht die Sucht ergreift, schöne Gegenstände anzuhäufen«, der sich jenseits modischer Konvention auf das Wesentliche, seinen Intellekt konzentriert.

Est es für MONTAIGNE noch der Adel, der die richtigen Trends vorzuleben hat, so stellt für DIDEROT die nüchterne und zweckmäßige Aus-

stattung des aufgeklärten Denkers die Richtschnur dar, die er allenfalls als nachzuahmende »Mode« akzeptiert.

Encyclopédie

Zusammen mit Jean LE ROND D'ALEMBERT gab DIDEROT zwischen 1751 und 1772 in Paris die berühmte *Encyclopédie* heraus. Darin findet sich natürlich auch ein Eintrag zum Stichwort »Mode«. Den Haupttext hierzu schrieb JAUCOURT, und er enthält, wie fast alle Einträge, nicht nur sachliche Information. Für ihn entspringt »das Verlangen, mehr zu gefallen, als man an sich gefällt« explizit dem »Leichtsinn« (SELG/WIELAND 2001, 262f). Er zitiert ausführlich MONTAIGNE und folgt diesem in seiner Ansicht, es handle sich bei der Mode offensichtlich »um eine Art Massenwahn, der den Leuten den Verstand raubt«. Allerdings spricht aus dem Text JAUCOURTS auch ein gewisser Stolz darüber, daß schließlich Frankreich und kein anderes Land den Ton in Dingen der Mode seiner Zeit angibt. Immerhin konstatiert er, daß dank ihrer »ein den Luxus fördernder Staat die Zweige seines Handels unaufhörlich erweitern kann. Diesen Vorteil haben die Franzosen gegenüber mehreren anderen Völkern«. Und mit eindeutiger Ironie bemerkt er: »Ich lobe die Betriebsamkeit eines Volkes, das darauf ausgeht, für seine Sitten & seinen Zierrat andere zahlen zu lassen.«

Ein anonymes Nachtrag zu JAUCOURTS Abriß zum Stichwort »Mode« geht außerordentlich polemisch mit dem Modebewußtsein der französischen Damen seiner Zeit ins Gericht: »Erscheint bei uns ein scheußliches Tier, so lassen die Frauen es sogleich aus seinem Stall auf ihre Köpfe befördern.« Für die Enzyklopädisten gehörte zur Vermittlung des »Wissens der Zeit« durchaus auch eine gute Portion Meinungsäußerung. Die Mode entgeht auch hier nicht der Pejoration.

Georg Christoph Lichtenberg

In den Sudelbüchern Georg Christoph LICHTENBERGS findet sich im Teil der Jahre 1775/76 folgender knapper Eintrag: »Wer zwei Paar Hosen hat, mache eins zu Geld und schaffe sich dieses Buch an« (MAUTNER 1984, E 78). Ähnlich den oben zitierten französischen Denkern kann man auch aus dieser pointierten Aufforderung folgern, daß für LICHTENBERG die Ausstattung mit mehr als dem nötigsten an Kleidung weit hinter den Belangen des Intellekts zurück zu stehen hatte.

Allerdings mochte sich LICHTENBERG nach vielen eigenen Äußerungen auch nicht auf die alleinige Heilkraft der Bücher verlassen. Nur einige Eintragungen weiter heißt es: »Es hatte die Wirkung, die gemeiniglich gute Bücher haben. Es machte die Einfältigen einfältiger, die Klugen klüger und die übrigen Tausende blieben unverändert« (a.a.O., E 128).

LICHTENBERG war nicht nur ein genauer Beobachter, Vielleser und scharfzüngiger Aphoristiker, er kritisierte, wenn es darauf ankam, ohne Unterschied jede Art modischer Oberflächlichkeit, auch die literarische: »Oden, wenn man sie liest, so gehen einem mit Respekt zu sagen Nasenlöcher und Zehen auseinander« (a.a.O., E 97).

Allerdings räumte er auch folgendes ein: »Die lächerlichsten Moden können ein Übergang zu etwas sein, was wir auf keinem anderen [Wege] gefunden hätten. Es können die Vorurteile, sagt Feder*, zuweilen vernünftige Vermutungs-Regeln sein« (a.a.O., F 863). Einerseits macht dies deutlich, daß LICHTENBERG nicht einfach die Moden und ihre Wirkungen ignorierte, andererseits zeigt sich, daß er durchaus geneigt war, sie im allgemeinen mit Vorurteilen gleichzusetzen.

*J.G.H. FEDER (1740-1821) war Professor für Philosophie in Göttingen.

Johann Wolfgang Goethe

Ein literarisches Modephänomen besonderer Art wurde J.W. GOETHES Briefroman von 1774 »Die Leiden des jungen Werthers«. GOETHE schuf sein Sturm-und-Drang-Werk in nur vier Wochen. So kurz die Entstehungsgeschichte des Buches ist, so epochal seine Wirkung. Seinen tragischen Selbstmord inszeniert Werther nach allen Regeln der dramatischen Kunst. In den Kleidern, die er in der ersten Ballnacht mit seiner geliebten Lotte trug, erschießt er sich am Ende des Buchs über seinem Abschiedsbrief an die unglücklich Angebetete. Blauer Frack mit Messingknöpfen, gelbe Weste, braune Stulpenstiefel, runder Filzhut und ungepudertes Haar. Mit diesem Aufzug stilisiert GOETHE Werther zum typischen, bürgerlich-empfindsamen Jugendlichen seiner Zeit. Zwar gebildet, jedoch noch weitgehend dilettierend, wählt dieser eine auffällige Kleidung, die seinen individuellen Status unterstreichen soll, ihn jedoch nicht vollends zum Außenseiter macht, da sie den wichtigsten gesellschaftlichen Konventionen durchaus entspricht. Neben einer »stilechten« Selbstmordwelle löste das Buch auch eine bemerkenswerte Werther-Modewelle aus. GOETHE hatte offensichtlich eine Befindlichkeit der gebildeten, oder besser gesagt sich bildenden Jugend seiner Zeit so genau und unmittelbar dramatisch wirkend in Worte gefaßt, daß der eindeutig nur literarische Held seines Buches zum realen Verhaltens- und Mode-Vorbild – heute würde man sagen: Trendsetter – seiner Leser wurde.

Oscar Wilde

Was die dramatische Wirkung der Mode, die sie im wahren Wortsinn auf der Theaterbühne entfaltet, angeht, darüber gibt ein bemerkenswerter Essay Aufschluß, den Oscar WILDE im Mai 1885 in der Zeitschrift »The Nineteenth Century« veröffentlichte. »The Truth of Masks

–Die Wahrheit der Masken« mit dem Untertitel »Eine Bemerkung über die Illusion« fand als ein für WILDE wichtiger Text unter seinen zahlreichen Beiträgen und Rezensionen dieser Zeit Aufnahme in seinen Essayband »Intentions« (1891). WILDE legt detailliert die Rolle des historischen Kostüms für die Bühnenstücke William SHAKESPEARES dar und setzt sich vehement für eine geradezu »archäologische« Genauigkeit in der Kostümierung der einzelnen Rollen ein. Anlaß für seine engagierten Auslassungen war eine Bühnengepflogenheit, die Edward BULWER-LYTTON in einem Beitrag in der gleichen Zeitschrift, für die auch WILDE schrieb, auf den Punkt brachte, indem er, wie WILDE es zusammenfaßt, das »Kunstdogma erlassen« habe, archäologische Genauigkeit sei bei der Aufführung eines SHAKESPEARE-Stücks »eine der dümmsten Pedanterien eines spießigen Zeitalters« (WILDE 1999, Bd. 4, 197). WILDE nimmt hierzu direkt Stellung:

»Lord Lyttons Vorschlag, die Kostüme sollten in erster Linie schön statt historisch genau sein, beruht auf einem falschen Bild von der Eigenart des Kostüms und seiner Bedeutung für die Bühne. Sein Wert ist zweifacher Natur, nämlich ein malerischer und ein dramatischer ... Beide sind jedoch so eng miteinander verwoben, daß wo immer in unseren Tagen die historische Genauigkeit vernachlässigt und in einem Stück Gewänder aus verschiedenen Epochen verwendet wurden, die Bühne sich unversehens in ein buntes Chaos der Kostüme, in eine Karikatur der Jahrhunderte und in einen Maskenball verwandelte ..., was ihren dramatischen Wert betrifft, heißt die Kleider verwirren das ganze Stück verwirren. Kleider sind etwas Gewachsenes, sich langsam Entwickelndes und eins der bedeutendsten, vielleicht sogar das bedeutendste Merkmal für die Sitten, Gebräuche und Gewohnheiten der einzelnen Jahrhunderte« (a.a.O., 225).

WILDES Standpunkt in der Frage der Auführungs-Praxis mag auf den ersten Blick konservativ wirken, er räumt in diesem Essay jedoch dem Thema »Kleidung und Mode« einen so dezidiert positiven Wert ein, daß seine Argumentation als für seine Zeit beinahe bahnbrechend progressiv und ebenso provokant gelten kann. WILDE selbst war sicherlich auch



einer der bestgekleideten Intellektuellen seiner Zeit, und noch bevor er in späteren Jahren Herausgeber des Magazins WOMAN'S WORLD wurde, setzte er sich für eine Kleidungsreform ein. Das britische Dandytum, als dessen Vertreter sich Oscar WILDE durchaus selbst ver-

stand, emanzipierte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts von der rein aristokratischen Exzentrik hin zu einem auch bürgerlichen Habitus, der den Fragen der Mode einen in jeder Hinsicht hohen Stellenwert zumaß. Oscar WILDE geht in seinem Essay über »Die Wahrheit der Masken« allerdings wesentlich weiter, als zu einer bloß für den mode- und kulturbe-

der jeweiligen Mode der Zeit für die Wirksamkeit einer Theaterinszenierung hat.

»Häufigere Kostümprouben wären auch deshalb von Nutzen, um den Schauspielern zu zeigen, daß es gewisse Gesten und Bewegungen gibt, die nicht nur dem Stil einzelner Kostüme angemessen sind, sondern durch ihn bedingt werden. Der übertriebene Einsatz der Arme im 18. Jahrhundert beispielsweise ergab sich zwangsläufig aus den weiten Reifröcken ... Im übrigen hat sich ein Schauspieler erst dann in seine Rolle eingelebt, wenn er sich auch in seine Kleidung eingelebt hat« (a.a.O., 233).

Über die ausgeprägte Kostümbegeisterung SHAKESPEARES sagt er zusammenfassend:

»... er erkannte, daß das Kostüm sowohl einen bestimmten Eindruck beim Publikum hervorrufen wie auch Ausdruck eines bestimmten Charakters sein kann und deshalb zu den wesentlichen Mitteln gehört, die dem wahren Illusionisten zu Gebote stehen. ... er stellt die Serge des Radikalen gleich neben die Seide des Lords und weiß um die Bühnenwirkung, die sich aus beiden gewinnen läßt; er begeistert sich für Caliban genauso wie für Ariel, für Lumpen wie für goldene Gewänder« (a.a.O., 207).

Die oft sehr genauen Kostüm-Anweisungen, die den Stücken SHAKESPEARES zu entnehmen seien, sind für Oscar WILDE bei der Inszenierung auf keinen Fall ad libitum zu behandeln, sondern im Gegenteil ein klares Indiz für die große Bedeutung, die im ernsthafte Theater der (historischen) Mode- und Stilgenauigkeit zukommt. Sie ist für ihn absolute Voraussetzung dafür, daß ein Theaterstück überhaupt seine intendierte Wirkung auf den Zuschauer entfalten kann. Er geht über die Frage des Kostüms hinaus noch einen Schritt weiter, und fordert Stil- und Detailgenauigkeit für die gesamte Einrichtung der Bühne:

wußten Dandy relevanten Argumentation in Sachen Kostüm und Mode zu kommen. Er findet dutzendfach historische Belege, so z.B. in den Texten William SHAKESPEARES selbst, für den außerordentlichen Stellenwert, den seiner Meinung nach eine genaue Wiedergabe

»Es genügt aber auch nicht, daß ein Kostüm historisch getreu, angemessen und in prächtigen Farben gehalten ist; die ganze Bühne muß Farbschönheit besitzen Für jede einzelne Szene sollte das Farbschema so sorgfältig abgestimmt werden wie bei der Einrichtung eines Zimmers« (a.a.O., 229f).

Auch in Fragen der Innendekoration – übrigens nicht nur in bezug auf das Theater – ist Oscar WILDE ein klarer Befürworter des Stil- und Modebewußtseins, das für ihn überhaupt nichts rein äußerliches, sondern für die Botschaft des Stücks in hohem Maße bedeutungsvoll ist. Die Ausstattung bietet nicht nur den im Zweifelsfall zu vernachlässigenden Rahmen einer dramatischen Handlung, sie bedeutet für WILDE vielmehr die oft alles entscheidende Erscheinungsform einer (theatralischen) Idee. Pointiert bringt Oscar WILDE etwa zur gleichen Zeit sein Votum für einen im ganzen modischen und durchaus artifiziellen Lebensstil in den folgenden zwei Aphorismen zum Ausdruck:

»Das einzig Verbindende zwischen Kunst und Natur ist eine sauber gestickte Knopflochblume« (a.a.O., 483).

»Man sollte entweder ein Kunstwerk sein oder ein Kunstwerk tragen« (a.a.O., 485).

Thomas Carlyle

Zwei der als ebenso exzentrisch wie wortgewandt geltenden literarischen Vorläufer Oscar WILDES, die sich dem Thema »Kleidung und Mode« an exponierter Stelle in ihrem Werk angenommen haben, seien hier erwähnt. Der Schotte Thomas CARLYLE veröffentlichte 1833/34 in FRASER'S MAGAZINE, London in Fortsetzung seinen in vieler Hinsicht skurrilen Roman »Sartor Resartus. Leben und Meinungen des Herrn Teufelsdröckh«. An den von ihm bewunderten satirischen Romanen Jean PAULS und dem epochalen »Tristram Shandy«

Laurence STERNES orientiert, treibt CARLYLE ein literarisches Versteckspiel. Seinen Erzähler läßt er als Herausgeber der bahnbrechenden Schrift »Die Kleider, ihr Werden und Wirken« des deutschen Gelehrten Diogenes Teufelsdröckh aus Weißnichtwo auftreten. Obwohl so gut wie alle Erscheinungen der Natur und Hervorbringungen der Kultur hinlänglich erforscht seien, gebe es ein Gebiet von zentraler Wichtigkeit, das sträflich vernachlässigt werde, behauptet der Erzähler in seiner Vorrede, und fragt sich:

»Wie aber ... erklärt es sich dann, daß das vornehmste Gewebe aller Gewebe, das einzig wirkliche Gewebe überhaupt, von der Wissenschaft fast gänzlich übersehen werden konnte – das Kleidergewebe nämlich, das, ob aus Wolle oder anderem Stoff, von der menschlichen Seele als äußerste Verpackung und Überzug getragen wird, in dem alle anderen Gewebe des Menschen eingeschlossen und geborgen sind, in dem all seine Vermögen wirken, sein ganzes Ich lebt, webt und ist?« (CARLYLE 1991, 11).

Diogenes Teufelsdröckh habe nun, so berichtet der Herausgeber freudig, endlich die nötigen Antworten auf diese (womöglich letzte) noch offene Frage bezüglich des menschlichen Wesens formuliert, und er kommt in seiner Studie u.a. zu folgender Aussage: »Kleider gaben uns Individualität, Unterscheidungsmerkmale, eine gesellige Staatsform; Kleider haben Menschen aus uns gemacht; nun drohen sie, Kleidergestelle aus uns zu machen« (a.a.O., 59). CARLYLE läßt seinen »sartor resartus« (wiedergeschneiderter Schneider), den fiktiven Geistes-Heroen Teufelsdröckh zwar vordergründig »wissenschaftlich« das Thema Kleidung erörtern, kommt allerdings nach einigen Abschweifungen zu einem ähnlich mode-kritischen Schluß wie die bereits zitierten Autoren vor ihm. Symbolisch setzt er die sai-

sonbedingte Kleidung mit den wandelbaren Weltanschauungen und Theorien der Epochen gleich. Er nutzt die vermeintlichen »Meinungen des Herrn Teufelsdröckh« im großen und ganzen dazu, die Launen- und Wechselhaftigkeit der allgemeinen Ansichten zu ironisieren und zu kritisieren, denn »bei Kleidern wie auch bei allen anderen Äußerlichkeiten hat keine Mode je Bestand« (a.a.O., 66). Zwar haben die Kleider erst »Menschen aus uns gemacht«, aber zugleich kann »unsere durch Kleidung möglich gewordene Erbärmlichkeit« (a.a.O., 71) konstatiert werden. CARLYLE recurriert in ausladendem Maße auf ein Kernstück eines berühmten Textes des Iren Jonathan SWIFT, der 1704 (ebenfalls in London) seine satirische »Erzählung von einer Tonne. Zur allgemeinen Besserung der Menschheit geschrieben« veröffentlichte. Das schwierige Verhältnis der drei christlichen Richtungen Katholizismus, lutherischer Protestantismus und Calvinismus schildert SWIFT mit beißendem Spott anhand der seit BOCCACCIO geläufigen Parabel von den drei Brüdern mit gleichem Erbe. Ihnen fällt je ein Exemplar des gleichen schlichten Rockes zu. Aufgrund modischer Zeitströmungen setzen sie sich über die testamentarische Bestimmung, die ursprüngliche Schlichtheit der Röcke zu bewahren, hinweg, und zerstreiten sich heillos. SWIFT nimmt – ähnlich MONTAIGNE und DIDEROT – eine konservative Haltung ein. Modische (= absurde) Neuerungen der ursprünglich schlichten und damit praktikablen Kleidung (sprich: Religion, Sitte, Gemeinleben) werden auf groteske Weise durchgeführt und eben so verurteilt. SWIFTS Wahl der Kleider- und Mode-Metapher ist natürlich nicht zufällig. Sie erweist sich als allgemein verständlich und effizient, um bei der Leserschaft die gewünschten Einsichten zu erzielen. Mit anderen Worten kann SWIFT, wie später auch CARLYLE, davon ausgehen, daß die Intel-

lektuellen seiner Zeit Kritik an seinen Meinungen wohl kaum zur Ehrenrettung der Mode üben würden. In Hinsicht auf die Belanglosigkeit – weil geistiger Inhaltslosigkeit – der Mode herrschte offensichtlich weitgehend Konsens.

Charles Baudelaire

So wie in Großbritannien erst mit Oscar WILDE ein Autor von Rang den Stil- und Modefragen weitgehend positive Aspekte abgewinnen konnte, ist auch in Frankreich erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Verschiebung der Vorzeichen in dieser Thematik zu verzeichnen. Charles BAUDELAIRE war es vor allem, der in seinem Werk eine »programmatische Poetisierung des Modischen« (DROST 1997, 153) betrieb. In seinem bedeutendsten Gedichtzyklus »Les Fleurs du Mal«, der 1857 erschien, äußert er bereits zu Beginn, in den »Correspondances«, daß die goldenen, klassischen Zeiten, als der menschliche Körper in seiner ursprünglichen Nacktheit die reine Schönheit verkörperte, jetzt nurmehr Erinnerung sind. Der Dichter ruft nun beim Anblick nackter Körper aus: »O mißgeformte Glieder, die nach ihren Kleidern weinen!« (BAUDELAIRE 1986, 25). Ex negativo richtet BAUDELAIRE den Blick auf die Kleidung, die in erster Linie zu nichts anderem zu dienen scheint, als die schon lange verlorene Naturschönheit durch modisch artifizielle Schönheit zu ersetzen. Im Gedicht »A une passante« aus dem gleichen Zyklus wird die plötzliche Epiphanie der Schönheit aus dem flüchtigen Anblick einer Trauerkleidung tragenden Passantin beschrieben. Sicherlich thematisiert BAUDELAIRE nicht vordergründig ein anerkanntes und temporär herrschendes Mode-Ideal, aber er spricht immer wieder der Kleidung als solcher höchste Bedeutung zu, wenn es darum geht, die in seinen Augen moderne Form der Schönheit zu

erleben. In seinem Essay »Der Maler des modernen Lebens« von 1863 führt er aus:

»Alles, was die Frau schmückt, alles, was ihrer Schönheit einen höheren Glanz verleiht, ist ein Teil ihrer selbst ... Welcher Dichter wagte es, in der Schilderung der Lust, die ihn beim Erscheinen einer Schönheit ergreift, die Frau von ihrer Kleidung und ihrem Putz zu trennen?« (BAUDELAIRE, zit. nach DROST 1997, 151).

Ralf DROST weist in seiner »Diskursstudie zum Wandel der Schmückungs- und Modekritik« darauf hin, daß BAUDELAIRE (und seine Zeitgenossen) in der Wahl der Mode als Paradigma der modernité die Umwertungsbewegung eines der Denkbilder »der bis zur theologischen Kritik zurückreichenden Diskursgeschichte« (a.a.O., 149) zum Abschluß bringen. Das heißt im Denken der Autoren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird sozusagen die bis dahin vorherrschende, weithin durch moralisch-theologische Vorstellungen bestimmte Geringschätzung der Mode ins Gegenteil gewendet. Mode und Modebewußtsein werden nun mitunter zur Meßlatte modernen Denkens und Handelns stilisiert.

Joris Karl Huysmans

Aus dem Kreis der Dichter, die stark von BAUDELAIRE beeinflusst waren, ging auch der französische Autor Joris Karl HUYSMANS hervor. 1884 veröffentlichte er seinen vermutlich wichtigsten Roman »A Rebours« (deutsch »Gegen den Strich«), der später z.B. von Egon FRIEDEL als klassischer Roman der Décadence bezeichnet wurde. Oscar WILDE gab im Queensbury Prozeß (1895) an, daß es dieses Buch sei, daß seinen Helden Dorian Gray (und damit wohl auch den Autor selbst) so nachhaltig fasziniert habe. HUYSMANS Protagonist ist Jean Florissac des Esseintes, der letzte Sproß eines hochadligen Geschlechts, dessen Stammbaum be-

reits seit mehreren Jahrhunderten durch fortschreitende Inzucht gekennzeichnet ist. Des Esseintes entwickelt sich schon in seiner Jugend zum Misanthropen, der sich schließlich in einem wenig frequentierten Vorort von Paris allein in ein Häuschen ohne Nachbarn zurückzieht. Zuvor, als er es noch »für nötig fand, den Sonderling zu spielen«, ließ er sich ausgesprochen extravagant einkleiden, und

»... er ermahnte seine Schuhmacher und Schneider, sich auf das unbedingteste an seine Vorschriften über den Zuschnitt zu halten und drohte ihnen mit pekuniärer Exkommunikation, falls sie nicht bis auf den Buchstaben die in seinen Monitorien und Bullen enthaltenen Anweisungen befolgten« (HUYSMANS 1981, 68).

Nun, da ihm auch diese Extravaganzen nichts mehr geben, beginnt er in seinem grenzenlosen Ennui, der gepaart ist mit Haß auf alles Bürgerlich-Durchschnittliche, sich seine einsiedlerische Klausur einzurichten. Was ihn dabei treibt, ist ein in allem so übersteigertes ästhetisches Empfinden, eine so ausgeprägte Sehnsucht nach synästhetischer Harmonie, daß alles nur von ihm höchstselbst ausgesucht, erdacht und nach genauesten Anweisungen zur Ausführung gebracht werden kann. Weder sein Empfindungs-, noch sein Erfindungsreichtum kennen dabei Grenzen. Er läßt sich »seine Wände wie Bücher mit grobkörnigem Maroquin und südafrikanischem Leder bekleiden« (a.a.O., 74), in seinem Aquarium können mittels Farbensenzen »nach Belieben grüne oder lachsfarbene, opalartige oder silberschimmernde Färbungen, wie wirkliche Flüsse sie haben, je nach der Himmelsfarbe« (a.a.O., 79f) erzeugt werden, und er betrachtet darin »sonderbare mechanische Fische, die wie Uhren aufgezogen werden« (a.a.O., 80). Um die Farbwirkung seiner kostbaren Orientteppiche zu verfeinern, läßt er in den Panzer einer lebendigen Riesenschildkröte ein Blu-

menrelief aus Edelsteinen einsetzen. Wenn sie sich langsam über den Boden bewegt, bereichert ihr Anblick durch die Lichtreflexe auf ihrem Rücken die Farbskala des Raumes zur Freude ihres Besitzers. Des Esseintes ist sich sicher, daß das Künstliche »das kennzeichnende Merkmal des menschlichen Geistes« ist. »Er pflegte zu sagen, die Natur sei überholt; durch die abstoßende Einförmigkeit ihrer Landschaften und ihrer Himmel habe sie endgültig die aufmerksame Geduld der Raffinierten ermüdet« (a.a.O., 83f). Seine exzentrische Verkehrung aller üblichen Vorstellungen des Schönen treibt er so weit, daß er eines Tages beschließt, seine bemerkenswerte Sammlung vollendet nachempfunderer künstlicher Blumen durch natürliche Pflanzen zu ersetzen, die aussehen, als würden sie ihrerseits die künstlichen Gewächse nachahmen. Auch auf dem Gebiet der Literatur findet sein anspruchsvoller Geschmack nur noch Gefallen an einigen spätantiken römischen Dichtern, wie PETRONIUS oder APULEJUS, deren Werke allesamt nicht zum anerkannten Kanon des Klassischen gezählt werden. Nur bei ihrer Lektüre und bei einigen wenigen Autoren seiner Zeit wie z.B. BAUDELAIRE und POE, findet Des Esseintes das nötige Raffinement des Stils, scharfsinnige Beobachtung der (dekadenten) Zeitläufte und methodische Geschlossenheit. HUYSMANS führt uns einen Helden vor, der in der Kulisse jedes klassischen Denkgebäudes, sowohl des theologisch traditionellen wie des aufgeklärt weltoffenen, nur als Antiheld fungieren kann. Einerseits steht der Roman, was die Anlage des kunstsinnigen und sensiblen Protagonisten angeht, sicherlich in einer romantischen Tradition, andererseits verkehrt HUYSMANS alle Ideale einer klassischen oder romantischen Schönheitslehre in ihr Gegenteil. Ganz im Sinne der ästhetischen Vorstellungen eines Charles BAUDELAIRE ersetzt HUYSMANS in sei-

nem Buch eine verloren gegangene, oder zumindest den ästhetischen Ansprüchen nicht mehr genügende Naturschönheit konsequent durch eine äußerst laborierte artifizielle Ausstattung. Damit stellt Jean Florissac des Esseintes einen Prototyp für das Dilemma des modernen Kulturmenschen dar, für den es bei stetig steigenden ästhetischen Ansprüchen in letzter Konsequenz nur noch die Auflösung in modischer Verfeinerung gibt.

Die »oberflächlichen Verirrungen«, von denen MONTAIGNE sprach, haben sich hier zu einem in jeder Hinsicht lebensentscheidenden Begehren entwickelt.

Marcel Proust

So artifizuell und ausgedacht die Figur Des Esseintes im Roman Joris Karl HUYSMANS auch wirkt, es gab für den Dichter durchaus ein lebendes Vorbild für seinen überaus kunstsinnigen Helden. Robert GRAF VON MONTESQUIOU-FEZENSAC war einer der bekanntesten Dandys der französischen Belle Époque. Die Einrichtung von MONTESQUIOUS Wohnung am Quai d'Orsay diente HUYSMANS bis ins Detail als Vorbild für die extravaganten Ausstattungs-ideen Des Esseintes'. Selbst die mit Gold und Edelsteinintarsien versehene Schildkröte nannte MONTESQUIOU tatsächlich sein eigen (vgl. ERBE 2002). Ähnlich dem Protagonisten in »Gegen den Strich« unterstanden für MONTESQUIOU »alle Bereiche des Lebens dem Zwang zur Dekoration« (ERBE 2002, 263).

Anders als HUYSMANS, der MONTESQUIOU und seinen Kreis nur aus der Ferne kannte und seine detailreichen Kenntnisse der Ausstattung dieses Parade-Dandys aus zweiter Hand (etwa aus den Erzählungen MALLARMÉS) bezog, lernte der 23 Jahre jüngere Marcel PROUST den Grafen 1893 persönlich kennen und wurde schnell zu einem seiner engen Freunde und Bewunderer. PROUST war von MONTESQUIOU

so beeindruckt, daß er ihn sogar auf Gesellschaften imitierte. Er »identifizierte sich in der ersten Phase seiner Bewunderung so sehr mit dem Grafen, daß er seine Gesten, seine Art zu sprechen und zu schreiben nachahmte« (a.a.O., 271).

In seinem siebenteiligen Romanzyklus »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit«, der zwischen 1913 und 1927 erschien, läßt PROUST seinen Erzähler Marcel die Erinnerungen an die große Gesellschaft der Belle Époque zwischen dem Zusammenbruch des Zweiten Kaiserreichs im deutsch-französischen Krieg 1870/71 und dem Ersten Weltkrieg in einem monumentalen Bogen ausbreiten. In mancher Hinsicht kann die »Recherche« (und wurde es schon bei Erscheinen) auch als Schlüsselroman gelesen werden. Vor allem im dritten Teil des Zyklus, in der »Welt der Guermites« wird die um die Jahrhundertwende langsam untergehende außerordentlich modebewußte Welt der Aristokratie von Marcel minutiös und ebenso fasziniert beschrieben. In der Figur des Baron de Charlus finden sich viele Züge des Grafen MONTESQUIOU. Aus seinem unmittelbaren Umfeld lassen sich etliche Mitglieder der »großen Welt« in Figuren des Romans wiederfinden, so z.B. MONTESQUIOUS Cousine, die Gräfin GREFFULHE und ihre Freundin Laure DE CHEVIGNÉ, die uns als Herzogin und Prinzessin von Guermites begegnen.

In ihrem jüngst publizierten Essay »Kleider wie Kunstwerke. Marcel Proust und die Mode« geht Ursula VOSS detailliert auf die Vorbild-Funktion vieler Damen der Gesellschaft für PROUSTS Werk ein. »Marcel Proust liebte die Frauen um der Mode willen, die sie trugen. Mode, die ihm den gleichen ästhetischen Genuß bereitete wie Meisterwerke der bildenden Kunst« (VOSS 2002, 7). Allerdings geht es PROUST in seinem Roman natürlich nicht um bloße Mode- oder Kunstkritik, sondern in sei-

ner Dichtung legt sich, wie es VOSS ausdrückt, »über jedes der wie abgemalten, wie abphotographierten Kleider ... gleichsam ein zweites wie ein verschönerndes Gespinnst, gewoben aus der Poesie von Empfindung und Sprache« (a.a.O., 8).

PROUST gelangen also zweierlei Dinge, er zeichnet aus der Erinnerung genaue Bilder der prachtvollen und ausgesprochen vielfältigen Mode der Belle Époque, und er gewinnt der gerade in der Moderne vielbeschworenen Doppelfunktion sprachlicher Textualität eben an den Stellen, wo er ausgedehnte Schilderungen modischer Details unternimmt, die Qualität einer sozusagen überzeitlichen zweiten Kleidung für das Erinnernte ab. An das Diktum BAUDELAIRES, daß der (moderne) Dichter es in seiner Beschreibung nicht wage, »die Frau von ihrer Kleidung und ihrem Putz zu trennen«, erinnert das Verfahren PROUSTS, »den Toilettenluxus seiner Gastgeberinnen so studierte wie ihre Stammbäume« (VOSS 2002, 17), die Mode und ihre in erster Linie wegen dieser bewunderten Trägerin zu einer Einheit zu modellieren.

Eine Trennung zwischen Mensch und Mode, zwischen Natur und Kunst ist nicht das Anliegen der Literatur Marcel PROUSTS. Vielmehr scheint er in seiner Faszination für modebewußte Auftritte der mondänen Elite seiner Zeit den Vorstellungen seines Mentors und Vorbilds zu folgen, von dem es heißt: »Montesquious Feste demonstrierten die Verschmelzung von Kunst und Leben, das Flüchtige sollte sich mit dem Ewigen verbinden, der außergewöhnliche Moment zum historischen Ereignis werden« (ERBE 2002, 273). Sowohl als Freund und Wegbegleiter im realen Leben, als auch in der Funktion des Vorbilds für literarische Figuren verkörpern Personen wie Robert DE MONTESQUIOU die Synthese von modebewußtem Lebensstil und höchster Kulturentfal-

tung, von Kunst und Lebenskunst. Günter ERBE weist in seiner ›Geschichte des mondänen Lebens‹ darauf hin, daß Protagonisten des Fin de siècle wie MONTESQUIOU in ihrem alles umfassenden Stilisierungsbemühen eine Entwicklung vorwegnehmen, »die erst im 20. Jahrhundert zur vollen Entfaltung gelangen sollte, indem die Avantgarde die Unterschiede zwischen hoher und niedriger Kunst in Frage stellte.

MONTESQUIOU war ein eigenwilliger Vorbote des camp, jener Kunstrichtung, die Kitsch und Kunst verbindet« (ERBE 2002, 278). Die wichtigen Kunst- und Kulturbewegungen des 20. Jahrhunderts von DADA über POP-ART bis zu den neuesten Entwicklungen der künstlerischen Fotografie brechen die Kluft zwischen ›hoher Kunst‹ und ›niedriger Konsumwelt‹ auf.

Als jüngstes Beispiel in der bildenden Kunst für die fortwirkende Bedeutsamkeit des forcierten und umfassenden Stilisierungsdrangs der beschriebenen Kulturprotagonisten des Fin de siècle mag das Werk des Amerikaners Matthew BARNEY gelten, das in diesem Jahr in einer großen Ausstellung in Köln gezeigt wird. BARNEY bezieht nicht wenige Anregungen für seine auffällig maniert-modischen Kulissen, Versatzstücke und Staffagen aus dem reichen Fundus der sogenannten Décadence des 19. Jahrhunderts.

In der Literatur sei als prominentes Beispiel aus jüngerer Zeit der vieldiskutierte und umstrittene Roman »American Psycho« (1991) von Bret Easton ELLIS genannt. Dessen Held Patrick Bateman verkörpert u.a. einen bis ins Äußerste gesteigerten Mode- und Markenfetischismus. ELLIS späterer Roman »Glamorama« (1999) führt dieses Thema in der ambivalenten Atmosphäre der zeitgenössischen Modewelt zwischen Laufsteg und Designer-Atelier pointiert fort.

Literatur

- BAUDELAIRE, C. (1986): Sämtliche Werke/ Briefe in acht Bänden. München
- DE MONTAIGNE, M. (1580): Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett, Frankfurt/M 1998
- CARLYLE, T. (1795-1881): Sartor Resartus. Zürich 1991
- DROST, R. (1997): Pandora, Eva, Tod und Mädchen, Passante. Diss., Köln
- ENZENSBERGER, H.M. (1994): Diderots Schatzen. Frankfurt/M (Erstdruck dieser Diderot-Übersetzung ENZENSBERGERS: Berlin, Friedenaue Presse 1992)
- ERBE, G. (2002): Dandys. Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens. Köln/Weimar/Wien
- HUYSMANS, J.K. (1884): Gegen den Strich. Zürich 1981
- KLUGE, F. (1975): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin
- MAUTNER, F.H. (Hg) (1984): G.C. LICHTENBERG »Sudelbücher«. Frankfurt/M
- SELG, A./WIELAND, R. (Ed) (2001): Die Welt der Encyclopédie. Frankfurt/M
- VOSS, U. (2002): Kleider wie Kunstwerke. Marcel Proust und die Mode. Frankfurt/M/Leipzig
- WILDE, O. (1999): Werke in fünf Bänden. Zürich



**Spleen der Mode:
Die Kunst, das Untragbare, der Dandy
und das Perizonium**

Daß wir uns kleiden, erscheint uns genauso selbstverständlich wie der Sachverhalt, daß wir nachts schlafen, daß wir frühstücken, uns waschen und pflegen und zur Arbeit gehen, daß wir in einer Wohnung leben, daß wir Musik hören oder durch die Stadt bummeln. Schneider kann jeder, wenn er sich Mühe gibt, und in Zeiten der Not tut sie das auch. Entwürfe auf Papier, Schnittmuster, Nadel, Faden, Stoff

– und das Werk kann beginnen. Zwischen zweckmäßig/praktisch/strapazierfähig und artifizuell/verrückt/einmalig sind alle Übergänge möglich, je nach Vision.

Bei den Entwürfen der professionellen Modeschöpfer oder -Designer spitzt sich das zu. Ihre Visionen bilden sich aus dem Wissen um die Geschichte der Kleidung wie aus dem Gespür für die latenten Wünsche der Zeitgenossen. Kreationen vergangener Zeiten bilden eine Art ›Stock‹, aus dem sie Einzelnes herausnehmen und in einem neuen Gebilde so platzieren, daß es sich in ungewohnter Weise neu konfiguriert.

›Neu‹ sollen die ›Schöpfungen‹ sein, das erwarten wir von den Modemachern. Sie sollen hinaus-träumen über das pragma-

tisch Vertraute, über Gewohnheit und Routine, die bekanntlich blind machen. Es ist, als wollten wir uns – in neuen Kleidern – selbst wieder auffällig werden.

Mode belebt den Drehkreis des Anders-Möglichen und bezieht sich zugleich auf den Wunsch nach Richtungs-Bestimmung auf Zeit. Wenn man ihre geschichtlichen Ausprägungen betrachtet, fällt auf, daß sie stets relativ zu den Findungen der Mode vorausliegender Zeiten ist wie zum latenten Überschuß des Aktuellen, der als Zukunft real werden will.

Ein in mancher Hinsicht analoger Prozeß

vollzieht sich, weniger spektakulär vielleicht, auf der Ebene des alltäglichen Kleidens. Ein bestimmter Satz ›geschichtlich‹ auf uns gekommener, verfügbarer Kleidungs-Stücke wird in die Kreation eines jeweiligen Tages-Bildes gefügt, das sich ebenfalls nicht in schlichter Wiederholung gefällt.

Daß es die Haute Couture und die Avantgarde der Mode-Schöpfer gibt, ist eine Folge derselben Grunderfahrung. Die Leistung der Mode-Designer besteht für Männer wie Frauen darin, daß sie diesem Anders-Möglichen eine ver-rückte Fassung geben, die für eine Weile verbindlich wird. Wir müssen nicht täglich die Kleidung neu erfinden, sondern können uns eine zeitlang auf der Linie bestimmter Trends stilisieren.

Haute Couture und Kunst

In besonderen Findungen, überschreiten die Kreationen das Bild, das dem Alltag ›tragbar‹ erscheint. Die französische Schriftstellerin Marguerite DURAS schreibt in einem Essay über Yves SAINT LAURENT, daß der Mode-›Schöpfer‹, wie eigenwillig immer, gleichsam seismografisch vernimmt, was – zur Zeit und überhaupt – in der Luft liegt, um das Latente ins Bild zu rücken, so daß es wirklich und betrachtbar werden kann.

›Yves Saint Laurent macht keinen wesentlichen Unterschied zwischen Dingen, die vom Menschen und denen, die von den Göttern erbaut wurden. Anstatt sie systematisch aufzugliedern, stellt er sie nebeneinander, bringt sie zusammen. Er macht ein Kleid, in dieses Kleid steckt er eine Frau, und das Ganze stellt er mitten in den Wüstensand. Dann springt der Funke einer strahlenden Evidenz, es ist, als hätte die Wüste auf das Kleid gewartet. Genau dieses Kleid habe die Wüste gebraucht.

Wenn auf einer Modenschau oder im Fernsehen ein Kleid von Yves Saint Laurent zu sehen ist, dann schreit man auf vor Glück, weil

das Kleid, das man sich nie vorgestellt hatte, genau dasjenige war, worauf man wartete, und zwar in eben diesem Jahr. Man ist die Wüste, die auf dieses Kleid wartete. ... Jedes Jahr macht er das, worauf man wartete. Ich meine damit, er macht das, wovon man nicht wußte, daß man darauf wartete. Es ist verrückt.«

Wie er das macht? Zum Beispiel so:

›Zu diesem Aufbruch, dieser Bewegung braucht man ein Wort oder zwei Wörter, zum Beispiel das Wort Hüfte und das Wort Hüftschwung. Mit diesen Wörtern beginnt man die Hüften in die Straße zu wickeln, die Bewegung in die Seidenstraße zu wickeln. Ab einem bestimmten Zeitpunkt ist es geschehen. Der übrige Körper ist noch kaum geschmückt. Alles kommt aus dem Einwickeln der Bewegung der Hüfte. Das Einwickeln in Rosa kann zum Beispiel bewirken, daß der Rest des Körpers sich in Schwarz hüllt. ...“ (DURAS 1998, 12).

Mit anderen Worten, die DURAS ordnet die Kreationen des Yves SAINT LAURENT, der 1958 im Alter von einundzwanzig Jahren als Nachfolger von Christian DIOR seine erste Haute-Couture-Kollektion vorstellte, den Werken der Kunst zu. Der Entwurf des Neuen verdankt sich nicht einem Kalkül, sondern – in diesem Beispiel jedenfalls – der Eigenlogik einer Ausdrucks-Bewegung, die sich in dem Werkstück ›Kleid‹ verstofflicht.

Kleider sind, neben anderen Gebrauchsgegenständen, Ausstellungsstücke in den Museen für Angewandte Kunst. Das ist uns vertraut. Yves Saint LAURENT ist es als einem der ersten unter den Mode-Designern gelungen, sein Oeuvre in einem Kunstmuseum auszustellen: 1983 im Museum of Modern Art in New York.

Viele Kreationen der Haute Couture scheinen ›rein‹ für das ästhetische Vergnügen entworfen zu werden. Thierry MUGLER, der in Straßburg aufwuchs, wird nachgesagt, daß die

ragenden Besonderheiten des gotischen Münsters seine Mode-Vision, gleichsam subliminal, mitgeformt hätten.

In anderer Weise spielt die Kunst in der Mode mit, wenn Kleider, Stoffmuster, Schuhe und Accessoires von Malern oder Bildhauern entworfen werden – bei Andy WARHOL zum Beispiel, der als Schaufenster-Dekorateur begann und mit den Schuhen zur freien Kunst übergegangen ist oder bei Henri MATISSE.

Ein weiteres Zusammenspiel findet statt, wenn die zu Ikonen des Zwanzigsten Jahrhunderts aufgestiegenen Werke der Kunst benutzt werden für die Musterung von Stoffen (PICASSO, MONDRIAN, BRAQUE und viele andere).

Das Untragbare

Mode-Designer sind Grenzgänger. Sie bewegen sich – wie andere Produkt-Designer oder auch die Architekten – auf dem schmalen Grat zwischen Kunst und Gebrauch. Der Japaner Issey MIYAKE macht keinen Hehl daraus, daß ihm das Bild der schönen Künstlichkeit über die Erfordernisse der Tragbarkeit geht. Seine Mannequins übernehmen zuweilen die Gebärdensprache des No-Theaters, gänzlich getrennt von den Alltagssituationen des aktuellen Großstadt-Geschehens. So werden den Zuschauern und Fotografen bei Modenschauen Skulpturen präsentiert, die aus Stoffen und integrierter beweglicher Körpersubstanz bestehen.

Eine ähnliche Variante des Untragbaren findet sich in den Kleiderentwürfen der Kostümbildner, die für das Theater arbeiten. Deren Werke können sich, wiederum frei von den Ansprüchen des Alltags, in der Bindung an die Gesamtgestalt eines Bühnen-Bildes ganz anders entfalten. Der Impresario DIAGHILEW hat die Ausstattung der »Ballets Russes«, ab 1909 in Paris, von Künstlern wie BAKST und PICASSO, MATISSE, ROUAULT, DERAINE gestalten lassen.

Der Dandy

Wenn von Mode, spätestens wenn von Haute Couture die Rede ist, denken die meisten ganz selbstverständlich an die Kleidung der Frau. Das mag mit der überflutenden Vielzahl von Modejournalen speziell für das weibliche Geschlecht zusammenhängen. Offenbar ist immer noch das Frauenbild vergangener Generationen in Kraft. Hübsch muß sie sich machen, wenn sie Beachtung finden will. Deshalb gibt sie sich vielleicht mehr Mühe mit ihrem Erscheinungsbild. Man hat ihr von psychoanalytischer Seite auch ein Plus an Narzißmus zugewiesen. Sie braucht einfach das Streicheln der Stoffe auf der Haut, ganz zu schweigen von den Spiegel-Sitzungen. J.C. FLÜGEL geht noch weiter, wenn er in seiner »Psychology of Clothes« mutmaßt, daß die Verborgenheit des weiblichen Genitale die Frau zu einer Art Selbstvergewisserung veranlaßt: Daß da, obwohl verborgen, doch etwas ist. Wenn sie sich mit Kleidern schmückt, gleichsam aus der Not eine Tugend machend, kann jeder (auch sie selbst) sehen, daß es sich lohnt, sie zu betrachten. Ganz abgesehen von den deutlichen Hinweisen, daß es darunter noch mehr zu sehen gibt.

Nun könnte man fragen, woran es denn liegt, daß viele, unverhältnismäßig viele Männer sowohl ihre Unterwäsche, besonders aber ihre Krawatten und häufig auch den ganzen Rest von ihrer Ehe-Frau einkaufen, beziehungsweise auswählen lassen. Vielleicht weil im Kiosk neben mehreren Modejournalen und vielen Zeitschriften für die Frau mit umfänglichem Modeteil nur die MAXIM (Untertitel »Mehr für Männer«) zu finden ist, die neben zahlreichen »Wichsvorlagen« (O-Ton des Kioskverkäufers) eine Rubrik »Männermode special« enthält – aber wir wollen diesen Faden nicht weiterspinnen. Obwohl da gewiß ein gutes Thema liegt.

Selbst Roland BARTHES schreibt noch in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in dem Buch, »Die Sprache der Mode« (1985), es bestehe ein soziales Verdikt der Effeminierung des Mannes. »Die Opposition zwischen Weiblichem und Männlichem ist der Mode wohlvertraut; das Reale selbst zwingt sie zu dieser Unterscheidung (nämlich auf denotativer Ebene), da es in der weiblichen Garderobe nicht selten Züge männlicher Kleidung auftreten läßt (Hose, Krawatte, Weste). Tatsächlich gibt es zwischen beiden Kleidungen nur sehr wenige Unterscheidungszeichen, und sie liegen stets nur auf der Ebene des Details (die Seite, nach der ein Kleidungsstück geschlossen wird). Die weibliche Kleidung vermag fast die gesamte männliche zu absorbieren, während sich letztere damit begnügt, bestimmte Züge der weiblichen Kleidung »zurückzuweisen« (ein Mann kann keinen Rock tragen, eine Frau jedoch sehr wohl Hosen)« (a.a.O., S.302). Welchesletzteres allerdings Ergebnis eines Jahrhundertlang währenden Kampfes ist (vgl. METKEN: »Der Kampf um die Hose. Geschlechterstreit und die Macht im Haus. Die Geschichte eines Symbols«). Die französische Schriftstellerin George SAND, die von kleinauf zum Entsetzen ihrer Zeitgenossen Hosen trug, nicht nur beim Reiten, hat vielleicht den Kampf eröffnet. Aber wer weiß, wie lange es noch gedauert hätte, wenn nicht Marlene DIETRICH diese »Unsitte« in Film und Alltag nach Hollywood gebracht hätte.

In allen geschichtlichen Epochen gab es Männer, die sich a-typisch in dem Sinne verhielten, daß sie ihrer Kleidung besondere Aufmerksamkeit schenkten. ALKIBIADES zum Beispiel, der »bezaubernde Neffe des Perikles, ein ganzer Mann: fünfmal olympischer Sieger und bedeutender Feldherr, ließ blasiert seine kostbaren Mäntel nach persischer Sitte im Staub nachschleppen und schritt auf Sandalen

mit goldenen Bändern einher« (SCHAEFER 1964, 7).

Nach einigen Zwischenformen folgte der Dandy, eine auch in Frankreich geschätzte englische Erscheinung der ersten Jahre des 19. Jahrhunderts. Der Dandy wird zum Gewährsmann dafür, daß es auch dem Manne zur Zierde gereicht, wenn er seine Kleidung mit besonders liebevoller Achtsamkeit bedenkt.

»Ob diese Leute sich »Raffinés«, »Incroyables«, »Beaux«, »Löwen« oder »Dandies« nennen: alle entstammen dem gleichen Ursprung, haben Anteil an dem gleichen Charakter der Widersetzlichkeit und Auflehnung, sind Vertreter des besten Teils vom menschlichen Stolze, des heute allzu selten gewordenen Bedürfnisses, wider das Alltägliche zu kämpfen und es zu zerstören«, berichtet Charles BAUDELAIRE (o.J., 189).

Der Dandy George Bryan BRUMMEL, bekannt als BEAU BRUMMEL, hat nichts stärker verachtet als Männer, die Kleidung als bürgerliche Uniform mißverstanden. BEAU BRUMMEL war nicht einfachhin ein Geck der Mode, weshalb er auch mit seiner bewußt stilisierten Erscheinung und seinem erlesenen Geschmack in allen Disziplinen der Geselligkeit zum Vorbild wurde, zumindest für die englischen Romantiker, insonderheit für den Dichter LORD BYRON. (vgl. Artikel von Benedikt GEULEN, in diesem Heft S. 180) Nicht die Zweckmäßigkeit, sondern die Ästhetisierung aller Lebensgestaltung, auch der Kleidung, war für sie höchstes Gebot, und sollten die hautengen Knie-Bundhosen noch so untragbar sein.

Trotz der verpönten Weiblichkeit des Mannes, meint Roland BARTHES, würden doch »gewisse Formen des modernen Dandyismus dazu neigen, die männliche Mode zu effeminieren (Pullover auf der Haut, Kettchen am Hals)« (a.a.O., 308) Im übrigen, meint BARTHES, würde männlich – weiblich in der zeit-

genössischen Mode kein wesentlicher Gliederungsgesichtspunkt mehr sein, sondern das Verhältnis von traditionell und jugendlich. Für manchen älteren Menschen ist auch dieses »untragbar«.

Das Perizonium

Es mag befremden, wenn man das Stück Stoff, mit dem die Kunstgeschichte CHRISTUS am Kreuz versehen hat, zum Gegenstand der Betrachtung im Kontext »Kleidung« macht. Und gewiß wäre die Kleidung in der Geschichte von Malerei und Bildhauerei ein Thema, das eigene Koordinaten brauchte. Hier sollen Hinweise genügen.

Am »Perizonium« oder »Lendentuch« des Gekreuzigten, einer Art Sonderkleidung, läßt sich beobachten, daß die modische Gestaltung und Auslegung vor rein gar nichts Halt macht. In einer Darstellung aus dem 6. Jahrhundert trägt CHRISTUS ein armfreies Kleid mit langem Rock, der den Körper bis zu den Füßen verdeckt. Von der Romanik an findet sich in den folgenden Epochen, zumeist ein zum Rock gewundenes Tuch, das sogenannte Lendentuch. Es wird im Lauf der Jahrhunderte immer kürzer, erinnert manchmal an eine gewundene Windel, erstreckt sich gelegentlich voluminös nach vorne oder in die Breite, wird aufgebaut, in Voluten verschlungen, geht dann über »mini« hinaus, bis der Lendenbereich, im Rokoko etwa, nur noch mit einer Kordel umwunden erscheint, während die Masse des Tuches, mal links, mal rechts zusammengerafft, mehr oder weniger faltenreich um das Bein geschmiegt herunterfällt. Vergleicht man diese Gebilde mit den wenigen nackten Corpora mit ausgeführtem Geschlechtsteil (bei DONATELLO, MICHELANGELO oder Lambert LOMBARD im 15. und frühen 16. Jahrhundert zum Beispiel), kommt man nicht umhin, im Verdeckenden eine Auslegung des Verdeckten zu mutmaßen.

Ähnliche Gedanken legen sich nahe wenn man eine der frühen Darstellungen der Kreuzigung, ein Holzrelief aus dem Jahr 430, an den Türen der »Santa Sabina« in Rom betrachtet. Das Ende von einer Art Gürtel überlappt den Genitalbereich, tritt gleichsam an die Stelle des Penis und betont auf diese Weise wiederum gerade das, was verdeckt wird. Besonders in der Malerei fällt der Stoff mehr oder weniger dicht aus, bis er, bei SIGNORELLI etwa, fast transparent erscheint.

Auch die Gestaltungsmöglichkeiten der »Kleidung« entfalten sich in den Übergängen zwischen Banalem und Entwickeltem.

Lena VERKADE

Literatur

- BAUDELAIRE, Ch. (o.J.): Ausgewählte Werke. München
- DURAS, M. (1998): Die Stille und der Lärm. In: Yves Saint Laurent und die Modephoto-graphie. München
- BARTHES, R. (1985): Die Sprache der Mode. Frankfurt/M
- METKEN, S. (1996): Der Kampf um die Hose. Geschlechterstreit und die Macht im Haus. Die Geschichte eines Symbols. Frankfurt/M
- SCHAEFER, O. (1964): Die großen Löwen der Gesellschaft. In: SCHAEFER, O. (1964) (Hg): Der Dandy. München

»Reed Thompson kommt rein und trägt einen karierten Vierknopf-Zweireiher aus reiner Wolle, ein gestreiftes Baumwollhemd und eine Seidenkrawatte, alles Armani, leicht affektierte blaue Baumwollsocken von Interwoven und schwarze Schnürschuhe mit gerader Kappe von Ferragamo, die genauso wie meine aussehen; in einer hübsch manikürten Hand hält er eine Ausgabe des Wall Street Journal, ein Bill-Kaisermann-Tweed-Balmacaan-Mantel hängt zwanglos über seinem anderen Arm. Er nickt und setzt sich uns gegenüber an den Tisch. Kurz danach kommt Todd Broderick in einem Sechsknopf-Zweireiher aus reiner Wolle mit Kreidestreifen, einem gestreiften Hemd aus Pinpoint-Oxford und einem Seidenschlips rein, alles von Polo, dazu ein affiges Leinen-Einstecktuch, das ziemlich sicher auch von Polo ist. Als nächstes kommt McDermott, er hat eine Ausgabe des New York-Magazine von dieser Woche und die Financial Times von heute morgen dabei, er trägt eine neue Oliver-Peoples-Brille aus Fensterglas mit Redwood-Rahmen, einen schwarz-weißen Hahnentritt-Sakko mit fallendem Revers, ein Baumwoll-Frackhemd mit Haifischkragen und eine Paisley-Seidenkrawatte, alles maßgeschneiderte Entwürfe von John Reyle.«

Bret Easton ELLIS