

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2004)

Heft: 35: Das Grotleske = Le grotesque = The grotesque

Artikel: Das Schöne und das Grotleske : über Mode

Autor: Lehnert, Gertrud

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006379>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Gertrud Lehnert

Das Schöne und das Groteske

Über Mode

Einleitung

Über die Mode (Kleidermode) unter dem Aspekt des Grotesken zu sprechen, scheint auf den ersten Blick nur im umgangssprachlichen Sinne üblich. Wir sagen, eine Mode sei grotesk oder jemand sehe grotesk aus, wenn wir finden, dass seine bzw. ihre modische Aufmachung uns hässlich oder 'unnatürlich' erscheint. Bei genauem Hinsehen indessen erweist sich die Betrachtung der Mode unter dem Aspekt des Grotesken als durchaus fruchtbar.

(1) Die Wechselwirkung zwischen dem Belebten und dem Unbelebten gilt spätestens seit Michail Bachtins Groteske-Theorie¹ als wesentliches Charakteristikum des Grotesken, und Kleidermode hat stets mit der Beziehung des belebten menschlichen Körpers zur unbelebten Bekleidung zu tun. Der Bezug zwischen Kleidung/Mode und Körper ist indessen nicht so zu fassen, dass Mode, wie man noch immer häufig hören kann, Ausdruck des Körpers wäre. Mode ist vielmehr die Schöpfung eines fiktionalen Körpers mit ganz eigenen Formen. Diese bleiben jedoch stets auf den belebten Körper angewiesen, um sich als mehr oder weniger eigenständige Formen im Raum entfalten zu können.²

1 Michail Bachtin, "Die groteske Gestalt des Leibes", in: Otto F. Best (Hg.), *Das Groteske in der Dichtung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, 195-2002; ders.: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1995, vor allem Kapitel 5 und 6.

2 Vgl. Gertrud Lehnert, "Der modische Körper als Raumsulptur", in: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, hg. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart, Metzler, 2001, 528-549.

(2) Mode nimmt zuweilen die Formen des menschlichen Körpers auf und zeichnet sie nach, öfter aber löst sie einzelne Formen des menschlichen Körpers aus dem Gesamtzusammenhang, übertreibt sie, erweitert sie geradezu prothetisch. Es mag sogar so scheinen, als ignorierte die Mode die menschlichen Formen ganz und gar. Tatsächlich kann Mode als das Schaffen eigenständiger ästhetischer Gebilde begriffen werden. Freilich vermögen diese aber erst im – oft nur unbewusst vollzogenen – Vergleich zu unserem Wissen um den menschlichen Körper “grotesk” zu scheinen. Der menschliche Körper bleibt mithin der Bezugspunkt jeder modischen Formgebung, und sei es in der Ablehnung oder in der Neuerfindung. In der Modegeschichte finden sich unzählige Beispiele dafür. Ich nenne nur einige Beispiele aus der Neuzeit, jener Epoche mithin, in der es Mode im engeren Sinne überhaupt gibt:³ Die ausladenden “coiffures” und Damenhüte des späten 18. Jahrhunderts oder die Krinolinen desselben Jahrhunderts, die in den “paniers à coudes” gipfeln, jenen fiktiven Hüften der grossen Damentoiletten, auf denen man – theoretisch zumindest – die Arme ablegen konnte; oder die kreisrunden Krinolinen und später die Culs de Paris in der Damenmode des 19. Jahrhunderts, die von Vivienne Westwood Ende des 20. Jahrhunderts wieder aufgenommen und ihrem speziellen Stil adaptiert worden sind. Es ist offensichtlich, dass hier von einem mimetischen Nachbilden oder Ausdruck des weiblichen Körpers nicht die Rede sein kann, sondern von einer für spätere Augen geradezu karikaturistischen Übertreibung einzelner Körpertendenzen, die man auch als groteske Überzeichnung von Ausbuchtungen und Unregelmässigkeiten des Körpers im Sinne Bachtins verstehen kann. Visuell thematisiert wird dieses grundsätzliche Verhältnis in einer 1999 entstandenen Diplomarbeit von

3 Vgl. dazu u. a. James Laver, *Costume & Fashion*. London, Thames and Hudson, 1996 (1969); Gertrud Lehnert, *Schnellkurs Mode*, Köln, Dumont, 1998.

Christina Hagmann, "Astral Bags".⁴ Der Körper ist noch sichtbar, aber er ist umhüllt von einem zweiten Körper, der mit ihm nur noch Arme und Beine gemeinsam hat, in gigantische Masse aufgeblasen, grotesk verfremdet.



Abb. 1
Christina Hagmann,
Astral Bags (1999)

Zentral für den Ansatz, Mode als potentiell 'grotesk' zu bezeichnen, ist mithin 1. das Ineinander von Belebtem und Unbelebtem, 2. die prothetische Ausdehnung, ja "Verformung" des anatomischen menschlichen Körpers, wie auch immer dieser vorgestellt werden mag, und hinzu kommt 3. die bislang nicht erwähnte Präponderanz des Dekorativen, Arabesken, Formalen über jede Nützlichkeit. Im Folgenden

⁴ Titelseite der Zeitschrift "Passagen. Schweizerische Kulturzeitschrift" Nr. 29, Winter 2000.

geht es mir nicht darum, Interdependenzen zwischen Mode und anderen kulturellen Bereichen aufzuzeigen und nachzuweisen; "rapports de fait" interessieren mich zunächst einmal weniger als Typologisches, d.h. Analogien. Um es etwas altmodisch auszudrücken: In der Mode scheint mir ein vergleichbarer Stilwille am Werk wie in der Schaffung von grotesker Malerei oder Literatur. Mir geht es darum, diese Analogien aufzuzeigen und eine neue Perspektive auf die Mode zu gewinnen, die umgekehrt das Phänomen des Grotesken in kulturgeschichtlicher Hinsicht zu erweitern vermag. Wenn ich mich dann auf Baudelaires Modetheorie beziehe – eine der frühesten und wichtigsten Aufwertungen der Mode als ernstzunehmendes ästhetisches Phänomen –, rekuriere ich zwar weiterhin auf die konkrete vestimentäre Struktur der jeweiligen historischen Kleidung. Darüber hinaus gerät aber ausserdem die verbale Repräsentation von Mode und deren eigenes Verfahren, Groteskes zu erzeugen, in den Blick – also das Moment der Wahrnehmung, die für das Groteske unerlässlich ist, sowie deren kreative Umwandlung in eigene, u. U. groteske Gebilde. Das könnte durchaus zur Ekphrasis gerechnet werden, der "verbal representation of visual representation".⁵ Abschliessend will ich einige Beispiele von historischen und zeitgenössischen Moden diskutieren, die ganz besonders deutlich groteske Aspekte entfalten, ohne dass sie in der Modekritik oder -theorie als solche bezeichnet würden.

Theorien des Grotesken

Häufig wird das Groteske mit dem Hässlichen in Verbindung gebracht; Otto Best stellt diese Koppelung ins Zentrum seiner Überlegungen und führt darüber hinaus einen quasi-

5 James Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, S. 3; siehe auch W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1994.

moralischen Aspekt ein, indem er das Hässliche als Entstellung des Heilen, ja als Böses versteht. Wichtig, da die scheinbar apodiktischen Aussagen relativierend ist die Erkenntnis, dass sich das Groteske als Abweichung nicht an der Realität, sondern stets an einem *Ideal* von Schönheit orientiere.⁶ Robert Petsch⁷ hebt die Übertreibung hervor, die das Groteske ausmache: Es greife stets Missverhältnisse heraus und übertreibe sie im Kontext von Grössenverhältnissen (während die Karikatur nur einzelne Züge übertreibe). In Bezug auf die Mode wäre hieran anschliessend die These aufzustellen, dass Mode sich an einem historisch wandelbaren Körperbild orientiert, dessen Veränderungen gerade über die jeweils als modisch geltenden grotesken Überzeichnungen verursacht werden. Mode produziert Körperbilder⁸, und das, so meine These, aufgrund eines Verfahrens, das auf groteske Überzeichnung zielt. Das Groteske in der Mode wäre damit nicht Ergebnis, sondern ein fortwährender Prozess. Wie stark dieser Prozess in soziale Prozesse involviert ist und inwieweit Wolfgang Kayser's⁹ Analyse des Grotesken als Ausdruck der kulturellen Orientierungslosigkeit – an die Otto Best anschliesst – auch auf die Mode zutrifft, kann in diesem Kontext nicht verhandelt werden. Zweifellos reagiert Mode seismographisch auf kulturelle Stimmungen und Ereignisse, und möglicherweise ist ihre Neigung zum Grotesken stärker in Umbruchsphasen. Ich gehe aber davon aus, dass Mode grundsätzlich als Prozess der Anpassung an und Abweichung von ästhetische(n) und kulturelle(n) Normen (und damit schliesslich deren Verwandlung) charakterisiert werden kann und es folglich keiner sozialen Umbrüche bedarf, um diese Bewegung in Gang zu setzen.

6 Otto F. Best, "Einleitung", in: ders. (Hg.), *Das Groteske in der Dichtung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, 7.

7 Robert Petsch, in: Best (Hg.), *Das Groteske in der Dichtung*, a.a.O., 25-39.

8 So auch Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1993 (1975).

9 Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg u. a., Gerhard Stalling, 1957.

Das Groteske wäre mithin Bestandteil des spezifisch modischen ästhetischen Verfahrens.

Für Peter Fuß¹⁰ ist eine Theorie des Grotesken notwendig eine Kulturtheorie; es geht ihm um die Funktion des Grotesken bei der Transformation kultureller Formationen. Das Groteske gilt ihm nicht nur als Indikator, sondern als Medium des kulturellen Wandels, als auslösendes Moment, nicht Produkt kultureller Prozesse. Wie die meisten Theoretiker des Grotesken sieht auch er das Groteske im Kontrast zum Klassischen; er beschreibt es als Anamorphose, d. h. als Permutation, Rekombination, Liquidation und Transformation des Realen (Fuß 62); als Grenzüberschreitung und deterritorialisierende Bewegung. Letzteres stimmt auf Moden vor allem im Augenblick ihres Entstehens und in der Retrospektive zu; sobald sie Moden geworden sind, gelten sie als Norm und werden nicht mehr als grotesk erlebt, sondern dann erst wieder in der Retrospektive. Denn Moden implizieren ja immer, dass nicht nur eine einzelne sich so oder so kleidet und damit gänzlich aus dem Rahmen fällt. Mode setzt vielmehr voraus, dass *viele* einem Trend folgen (den sie wiederum für sich zu individualisieren suchen). Das heißt aber, bei genauem Hinsehen, dass das Groteske nicht mehr *als Groteskes* auffällt oder funktioniert, da es in einen Kontext eingebettet ist, der genau jenen Zug zur Übertreibung, jene Formgebung gerade als schön, modern, modisch geltenden erennt.

Das unterscheidet das modische Groteske von anderen Spielarten des Grotesken, die in der Regel deutlicher in einen 'klassischen' Kontext eingebettet sind bzw. als Gegensatz zu einer als klassisch erlebten Norm empfunden werden. Darum scheint es zunächst einmal nicht nahe zu liegen, Mode unter dem Aspekt des Grotesken zu betrachten. Dennoch ist es aber gerade darum sinnvoll. Denn erstens ändern sich die Massstäbe des Modischen, wie gesagt, und zweitens und vor allem ändern auch die wechselnden Moden unsere

10 Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln u. a., Böhlau, 2001.

Körper(vorstellungen) ja doch nur bedingt. Unser wichtigster Massstab bleibt mithin ein in bestimmten fundamentalen Grundzügen unveränderliches (Ideal-)Bild vom nackten menschlichen Körper. In der Wechselwirkung zwischen diesem und den Kleidern entfaltet sich, wie gesagt, das Groteske der Mode. Insofern ist der eigentliche Kontext des Grotesken in der Mode der Körper bzw. Körpervorstellungen.

Der sicherlich bedeutendste Ansatz zu einer Analyse der Mode unter dem Gesichtspunkt des Grotesken ist deshalb derjenige Michail Bachtins, in deren Mittelpunkt der Körper und seine Deformation steht. Der groteske Leib als werdender Leib sei dadurch gekennzeichnet, dass er ständig seine eigenen Grenzen überschreite, "alles, was aus dem Körper herausragt oder herausstrebt, was die Grenzen des Leibes überschreiten will",¹¹ gilt Bachtin als grotesk. Der Leib zeuge einen neuen Leib, den Unterleib zumal und den Phallus. "Berge und Abgründe bilden das Relief des grotesken Leibes."¹² Der neue Leibes-Kanon der Neuzeit hingegen bestehe auf einem einzigen, einem fertigen Leib.

Auf dem Hintergrund dieser Theorie, so meine These, ist die Mode das wichtigste und unerkannte, vielleicht das letzte Residuum des Grotesken in der Moderne. Gibt es überhaupt in unserer bilderüberfluteten Welt noch das Groteske im engeren Sinne ausserhalb der Mode? Die Mode jedenfalls hat es immer mit dem 'doppelten Leib' zu tun, mit dem ständigen Werden und Vergehen, mit der Grenzüberschreitung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Körper und Kleid, Lebendem und Totem, zwischen Betonung von Sexualität und deren Leugnen, zwischen dem ganzen Körper (imaginär) und dem Herauslösen und der Verselbständigung einzelner seiner Elemente, auch zwischen dem vermeintlich Nützlichen und dem nur Dekorativen oder Vergnüglichen.

11 Michail Bachtin: "Die groteske Gestalt des Leibes", in: Best 1980, *a.a.O.*, 195-2002; vgl. M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*. *a.a.O.*, Kap. 5 und 6.

12 M. Bachtin, in O. F. Best, *a.a.O.*, 1980, 197.

Ich löse hier durchaus Aspekte aus Bachtins Theorie heraus – so geht es in der Mode nicht um die Körperausscheidungen, um das Innere und Äussere des Körpers. Aber indirekt vielleicht doch, nämlich durch eine Verschiebung oder, wenn man so will, Veräusserlichung: indem die Mode ein neues Äusseres schafft, zu dem der Leib das Innere darstellt. Dass dieser wiederum ein Inneres hat, spielt für sie dann aber keine Rolle mehr.

Ein wesentlicher Aspekt fehlt in der Beschreibung der Mode als potentiell grotesk vollkommen: Das Groteske der Mode bringt uns selten zum Lachen und noch seltener (wenn überhaupt je) zum Schaudern, aber das ist – so möchte ich behaupten – nur deshalb so, weil wir Mode gewöhnlich nicht unter diesem Blickwinkel betrachten. Tatsächlich prägt sie unsere Alltagswahrnehmung von Menschen und Körpern in einer Weise, die sie uns 'natürlich' scheinen lässt, so wandelbar sie ist und so 'grotesk' im umgangssprachlichen Sinne uns zuweilen die vergangene Moden scheinen mögen. Aber selbst an sie haben wir uns gewöhnt, aufgrund von Gemälden, historischen bzw. Kostümfilmern und nicht zuletzt aufgrund der Anleihen, die alle neuen Moden bei den vergangenen machen. Gerade der permanente Wandel der Mode zeigt indessen, dass sie niemals natürlich, sondern immer fiktionalisierend/fiktional ist.

Eine Theorie des Grotesken der Mode, so dürfte deutlich geworden sein, kann sich nicht nahtlos an bereits bestehende Theorien des Grotesken anschliessen, sondern muss sich auf der Basis dieser teilweise unterschiedlichen – und häufig speziell auf Literatur oder bildende Kunst bezogenen – Theorien als eigene, neue Perspektive auf die Mode konstituieren. Mode als wesentliches alltagskulturelles Phänomen hat am System der Kunst teil, ohne jedoch in ihr aufzugehen, sie ist ein soziales, ein ästhetisches, ein theatrales, ein wirtschaftliches, ein psychologisches, ein semiotisches Phänomen, und aus dieser Mischung ergibt sich die Notwendigkeit eines eigenen, ebenso gemischten (notfalls auch in Zügen eklektischen) Zugangs. Nur ein solcher kann hoffen, ihr gerecht zu werden.

Charles Baudelaires Ästhetik der Moderne

Dass Moden 'fiktional' sind, dass sie nicht abbilden, sondern hervorbringen, ist keine neue Erkenntnis. Charles Baudelaire¹³ macht sie zum Zentrum seiner Theorie des Modernen, die er am Beispiel der Mode und der Modedarstellungen des Malers Constantin Guys in "Le peintre de la vie moderne" (1863)¹⁴ entwickelt. Seine Analyse verfolgt ein mehrfaches Ziel: 1. die Mode als Paradigma der Moderne zu zeigen und 2. zu zeigen, wie der moderne Künstler sich der nicht zuletzt durch die Moden induzierten Geschwindigkeit des zeitgenössischen Lebens anpassen müsse, um die Essenz der Gegenwart zu erhaschen und darzustellen. Das erfordere eine andere Kunst als die eher statuarische der Vergangenheit, die auf ewige Werte setzte. Constantin Guys scheint ihm darum als Inbegriff des modernen Künstlers, da er das Skizzenhafte seiner Arbeiten nie verleugnet, sondern zum gestalterischen Mittel erhebt.¹⁵

Dahinter steht 3. die zentrale Idee von Baudelaires Ausführungen, nämlich dass die Schönheit kein überzeitliches Ideal, sondern im Gegenteil wandelbar sei. Die berühmte These Baudelaires lautet:

Le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une [...]. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion.

(Baudelaire, 684)

- 13 Aus der unüberschaubaren Literatur zu Baudelaire sei nur das Buch der Modehistorikerin Valerie Steele genannt: *Paris Fashion. A Cultural History*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- 14 Charles Baudelaire: *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, Paris Bibliothèque de la Pléiade, 1976, vol. II, 683-724.
- 15 Vgl. dazu Renate Brosch, "Das flüchtige Bild: Constantin Guys' Modebilder als neuer Weiblichkeitsentwurf", in: Gertrud Lehnert (Hg.), *Die Kunst der Mode*, Oldenburg, dbv, 2005 (im Druck).

Dem *ewigen* Element des Schönen, von ihm selbst als schwer zu fassen bezeichnet, widmet er sich denn auch konsequenterweise nicht, sondern dem von den klassischen Ästhetiken vernachlässigten *ephemerem* Aspekt, dem Körper gewissermassen zur Seele, wie er selbst es metaphorisch benennt – wobei er durchaus von der Überzeugung ausgeht, dass die Seele den Körper und seinen Ausdruck präge. Implizit ist seiner Argumentation übrigens auch die umgekehrte und durchaus modernere These: die Körper/die Mode (als unmittelbarer Epochen Ausdruck) präge die Seele: Jede Epoche habe ihre eigenen Gesten, Haltungen, ja Gesichter (vgl. Baudelaire, 695).

Für Baudelaire ist klar: in der Mode/im zivilisierten Menschen vereinen sich Belebtes und Unbelebtes, die Natur wird zur Kultur veredelt im Prinzip des Maquillage und der Mode: “la parure est un des signes de la noblesse primitive de l’âme humaine” (Baudelaire, 716); das Schöne und Edle seien Resultate von Kalkül und Verstand. “Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté, fait partie d’elle-même” (Baudelaire, 714). Die reine Natur gilt dem französischen Dichter als hässlich und grausam, erst die Überwindung des Natürlichen im Künstlichen lasse Schönheit (und ausserdem Ethik usw.) entstehen.

Bemerkenswert im Zusammenhang mit der Mode ist die These Baudelaire, dass alle Epochen, selbst die monströsesten, von der Suche nach Schönheit getrieben seien. Damit öffnet er seiner Ästhetik des Bizarren, des Monströsen, des Hässlichen die erste Tür.¹⁶ Denn in der Formulierung dieses Satzes allein wird deutlich, dass das Schöne ein historisch wandelbares Konzept ist, das sich in den unterschiedlichsten Weisen ausdrücken kann, da es von der Wahrnehmung der Betrachterinnen und Betrachter abhängt. Und um nichts als

16 Vgl. zur Ästhetik des Hässlichen Sabine Kleine, *Zur Ästhetik des Hässlichen. Von Sade bis Pasolini*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1998 (Kap. IV über Baudelaire); vgl. auch Hans Robert Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München, Fink, 1968.

Wahrnehmung geht es letzten Endes in Baudelaires neuer Ästhetik: Unabhängig vom Ewigen, das ihm auch innewohnend, gilt ihm das Schöne als ein Ephemeres, Gegenwärtiges, Äusserliches. Dieses wird – zumindest vom Künstler! – als schön *erlebt* (und in Schönheit *übersetzt*), es *ist* nicht absolut schön. Der Künstler – sei er Dichter oder Maler – “*exprime à la fois le geste et l’attitude solennelle ou grotesque des êtres et leur explosion lumineuse dans l’espace*” (Baudelaire, 700). Zwischen dem *Feierlichen* und dem *Grotesken* liegt das ganze Spektrum dessen, was dem modernen Künstler bzw. dem Künstler der Moderne darstellbar sei, und das heisst: was als *schön* in einem jeweils eigenen Sinne gelten kann.

Als reine Gegenwart ergibt sich das Schöne aus dem flüchtigen menschlichen Handeln. Keine Mode, so Baudelaire, ist als vestimentäre Struktur allein schön (tote Hüllen am Bügel); sie ist es nur, wenn sie getragen, belebt wird – inszeniert, würde man heute sagen. Erst das Wechselspiel von (lebendem) Menschen und (totem) Kleid macht die Kleidung zur Mode und als solche schön; erst die Attitüde, die Gestik, auch die Kontexte schaffen Moden und schaffen Schönheit.¹⁷ Insofern interessiert sich Baudelaire weniger für die Kleider als solche als vielmehr für das, was Menschen damit machen, und für den visuellen und atmosphärischen Eindruck, der auf diese Weise erzielt wird: ein höchst performativer Ansatz!

Baudelaires Konzept des Schönen entfaltet sich also im Wechselspiel zwischen den beweglichen, flüchtigen Phänomenen der Realität einerseits und der Wahrnehmung andererseits; es ist ein prozesshaftes, performatives Konzept, das sich von der Statik vorangegangener Schönheitskonzepte deutlich abhebt. Indem das Schöne im Prozess des Wandels selbst und damit in der Gegenwärtigkeit schlechthin sowie im Überraschenden liegt, schliesst es konsequenterweise das Ungewöhnliche, Bizarre, ja das Hässliche und Groteske ein,

¹⁷ Vgl. Getrud Lehnert: “Die Kunst der Mode – zur Einführung”, in dies. (Hg.): *Die Kunst der Mode*, Oldenburg, dbv, 2005.

denn das Groteske reizt die Sinne, indem es ein Neues präsentiert – ja, das Groteske kann (so auch Fuß, Bachtin und andere) selbst als ein Werden begriffen werden. Das gleiche lässt sich, wie weiter oben ausgeführt, über die Mode sagen.

Wenn man Baudelaires Beschreibungen der Frauen und der Dandys folgt, dann ist allerdings von Groteske zunächst einmal wenig zu spüren: Was er beschreibt, erscheint im fast klassischen Sinne schön. Aber er beschreibt ja nicht wirklich, sondern nennt Impressionen, die sich aus Details zusammensetzen: Ein Stoff, ein geraffter Rock, unter dem ein Schuh hervorblitzt, ein geschminktes Gesicht, die Art, ein Jackett zu knöpfen, der Sitz eines Haarknotens ... Flüchtige Eindrücke, flüchtig wahrgenommen – sie setzen sich erst in der Wahrnehmung durch den Betrachter zum Gesamteindruck einer Inszenierung zusammen. Erst darin entfaltet sich ihre spezifische Atmosphäre, ihr spezifisch Schönes. Baudelaires Text beschreibt das Flüchtige der Mode nicht nur, sondern setzt es in einen durch Flüchtigkeit des Verfahrens charakterisierten Text um. Damit wird zugleich der Prozess des Schaffens von Kunstschönem deutlich, den man mit dem der Naturalisierung analog setzen kann: das hässliche Referenzobjekt ist nicht mehr als hässlich erfahrbar, denn der Text ist schön ...

Aus dem Kontrast zwischen dem hässlichen Referenzobjekt und dem schönen Text wiederum ergibt sich beim lesenden Publikum wiederum ein Eindruck des Grotesken als eines Hybriden: Man misst den schönen Text mit den hässlichen Vorlagen und stellt eine Inkongruenz fest, die irritiert und neue Sichtweisen ermöglicht. Der Maßstab, sowohl im Hinblick auf die Mode als auch im Hinblick auf die Kunst, bleibt mithin die Vorstellung eines idealen Schönen, denn nur im Kontrast dazu kann das Groteske überhaupt als Groteskes wahrgenommen werden. Insofern bleibt das Groteske bezogen auf ein anderes, und es bleibt abhängig von der Wahrnehmung.

Wenn man die realen Vorbilder für das ansieht, was Baudelaire so schön als schön beschreibt, wird deutlich, wie 'grotesk' es erscheint, sobald man es löst von Sehkonventionen und in Vergleich setzt mit dem, was wir heute als schön empfinden bzw. mit dem, was wir als den menschlichen

Körper zu betrachten gewohnt sind. Ein Beispiel soll das veranschaulichen:



Abb. 2

Mode von 1864

Ins Auge fällt die prothetische Erweiterung des Körpers zu einem eigenständigen modischen Körper, der einzelne Körperelemente leugnet (wie Beine), andere, wie die Hüften bzw. den ganzen Unterleib, durch den umfangreichen Rock überbetont. So reicht hier der Unterleib in Gestalt des Rockes bis zum Boden, er besteht gewissermassen aus einem Sockel, der die Sexualität der Trägerin zugleich leugnet (indem er alle körperlichen Details auslöscht) und betont (indem der Rock den gesamten Unterleib vertritt und damit gleichsam zu einem einzigen Signifikat für das Geschlecht wird).

Gleichzeitig scheint sich das Spiel mit Formen zu verselbständigen: aus dem ausladenden Sockel wächst ein zierliches Oberteil hervor, eine durch Korsett schön geformte Büste und ein kleiner Kopf – hier sehen wir das für das Groteske so typische Ineinander von menschlichem und nicht-menschlichem Körper, das Ineinander von Belebtem und Unbelebtem, kurz: ein Spiel mit Formen, die durchaus ver-

gleichbar sind den Zwitterwesen der Renaissance-Grotesken, die halb Säule, halb Mensch, halb Pferd, halb Mensch sind¹⁸. Das Ornament, die Arabeske, das Dekor verselbständigt sich in der Kreation einer hybriden Form, die jeden Realismus zugunsten der Transformation und der Überwucherung mit reiner Form transzendiert oder ignoriert. Zweifellos kann man diese Elemente deuten, d. h. mit einer klaren kulturellen Bedeutung versehen: Wenn Frauen einerseits keinen Unterleib haben, weil er vollständig überdeckt und unsichtbar gemacht wird in seiner tatsächlichen Gestalt, und andererseits dieser Rock zugleich auf das Geleugnete verweist, indem er einen monströsen, alles dominierenden Unterleib schafft – dann entspricht das in seiner Ambivalenz von Leugnung *und* Betonung des Sexuellen dem dominanten Weiblichkeitsbild des 19. Jahrhunderts. Aber das ist nur eine, nämlich die semiotische Ebene der Modebetrachtung, die richtig sein kann, aber zu kurz greift, wenn man sie verabsolutiert.

An einer Stelle von Baudelaires Text indessen wird das Moment des Grotesken explizit deutlich. Am Ende von “Eloge du maquillage” spricht er von den mehr oder weniger käuflichen Frauen, und hier steigert sich die Beschreibung zu einer Art von ‘éloge du mal et du grotesque’.

Dans un chaos brumeux et doré, non soupçonné par les chastetés indigentes, s’agitent et se convulsent des nymphes macabres et des poupées vivantes dont l’œil enfantin laisse échapper une clarté sinistre; cependant que derrière un comptoir chargé de bouteilles de liqueurs se prélassent une grosse mégère dont la tête, serrée dans un sale foulard qui dessine sur le mur l’ombre de ses pointes sataniques, fait penser que tout ce qui est voué au Mal est condamné à porter des cornes.

(Baudelaire, 721)

Hier, so Baudelaire, finde sich “le vice inévitable, [...] l’art pur, c’est-à-dire la beauté particulière du mal, le beau dans l’horrible.” (Baudelaire, 722) Ihr Wert liege in den Gedan-

18 Vgl. Chastel, André: *Die Groteske*, Berlin, Wagenbach, 1997.

ken und Erkenntnissen, die sie beim Betrachter auslösen. Die kontextabhängige Übersteigerung des Heterogenen wird zum Grotesken; dieses Groteske ist nicht komisch, sondern traurig – und zugleich wird hier das Wesen der modernen Schönheit am sichtbarsten. Erneut wird der kreative Prozess vorgeführt, der aus dem Hässlichen Kunst schafft.¹⁹

Groteske Moden innerhalb der Mainstream Mode

Nun wäre es verfehlt, *jede* Mode als grotesk zu bezeichnen. Ich möchte auf meine weiter oben aufgestellte These zurückkommen, dass allerdings jede Mode (Kleidermode) das Potential zur Groteske in sich birgt bzw. dass Mode sich überhaupt konstituiert in einem Prozess, der in Richtung auf groteske Abweichung vom Gewohnten, auf Vermischung von Belebtem und Unbelebtem und Verselbständigung des Dekorativen zielt. Als Massstab gilt jeweils ein (wandelbares) Idealbild des nackten menschlichen Körpers. Meines Erachtens ist es an der Zeit, die Mode einmal unter diesem Aspekt zu analysieren, statt unter dem semiotischen, unter dem ihres Verhältnisses zur Kunst, zum Sozialen etc., wie es bislang getan worden ist. Das würde ihre ungeheure kreative Kraft erklären, ihre masslose Lust am Neuen, am Unerwarteten, am Überraschenden, an der Wiederkehr des Gleichen auch, schliesslich, in einem Wort, ihren stark formalen Charakter, der sich dem Nutzen entzieht und Angemessenheit nur als sekundäre Rationalisierung heranzieht.

Aber es gibt noch eine andere Ebene des Grotesken in der Mode: Im Rahmen jener Moden, die sich zu einer bestimmten Zeit durchsetzen, gibt es häufig abweichende Tendenzen, die im Vergleich zur *allgemeinen* Mode als gro-

¹⁹ Es handelt sich natürlich um eine mehrfach gebrochene Beschreibung: Baudelaire beschreibt nicht Szenen, die er selbst beobachtet, sondern Skizzen von Guys, d. h. er deutet Deutungen. Aber sie kongruieren mit seiner eigenen Auffassung; Kunstbeschreibung, eigene Beobachtung und Reflexion fallen in eins.

tesk bezeichnet werden können, die also gewissermassen den Körper *und* die geltenden Moden gleichzeitig als Massstab setzen und sich in einer doppelten Bewegung von beiden absetzen. Ihnen gelingt es dann, den Blick für das allen Moden inhärente Groteske zu schärfen; sie vermögen es, uns auf unsere Wahrnehmungsgewohnheiten und deren Veränderlichkeit hinzuweisen, die wir doch gewöhnlich als dauerhaft zu sehen vorgeben. Sie fordern unsere Wahrnehmung heraus, indem sie uns mit einem wirklich radikal Anderen (das dennoch zugleich höchst vertraute Züge trägt) konfrontieren. Sie spielen mit unseren Vorstellungen von Schönheit, von Angemessenheit, vom menschlichen Körper, und sie spielen mit den Moden vergangener Tage. Hier kann man auf Barbara Vinkens These zurückkommen, dass in der Mode nach der Mode die Kleider Kommentare über Kleider seien.²⁰ In einem erweiterten Sinn gilt das schon für manche Moden des 18. Jahrhunderts.

Ich möchte zur Erläuterung abschliessend eine historische Mode und zwei Beispiele aus der zeitgenössischen internationalen Modeszene anführen:

(1) Macaroni Dress

In den 1760er und 1770er Jahren entstand in London eine überaus exzentrische, als "Macaroni Dress" apostrophierte Männermode, die sich dem widersetzte, was Herren in England zu jener Zeit trugen, nämlich zunehmend nüchterne und funktionale Anzüge:²¹

It was an urban style, coined to describe the wealthy youth of the clubs of St James's in London, and was current also in fashionable provincial centers like Bath and York. [...] The macaronis used their dress and their bodies in a war of style, asserting their right to wear clothing

20 Barbara Vinken, *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., Fischer, 1993.

21 Zur Modernität des Herrenanzugs vgl. Anne Hollander, *Sex and Suits. The Evolution of Modern Dress*, New York, Alfred Knopf, 1994.

traditionally reserved for courtiers, or to wear it in spaces where such clothes were normally not worn in England.²²

Diese Mode [Abb. 3] galt als effeminiert und als Zeichen von Homosexualität; zumindest liest man sie heute im Hinblick auf ihren homosexuellen Subtext. Unabhängig von derartigen Deutungen lässt sich festhalten, dass diese Moden *exzentrisch* im wörtlichen Sinne waren, dass sie ganz spezielle Körperbilder entwerfen, die die Grenzen zwischen dem Körper und dem Kleid anders als die gängigen Moden definieren (Abb. 4), und dass sie den modischen Männerkörper entgegen dem zeitgenössischen Trend (und in Anspielung und Übertreibung der vergangenen Trends aristokratischer Moden) zu einer phantasievollen, in den Raum ausgreifenden Form gestalten. Sie verdeutlichen damit aufs Schönste den auf das Groteske zielenden Prozess, der Moden hervorbringt, und das noch in potenziierter Variante, da es sich um eine abweichende Mode innerhalb einer anerkannten Mode handelt. Die Mode der Macaronis setzte sich nie als allgemeine Mode durch, sondern sie blieb 'grotesk' (ähnlich wie die wenige Jahre später aufkommende Mode der französischen, männlichen wie weiblichen "incroyables", vgl. Abb. 5).²³

22 Peter Mc Neil: "That Doubtful Gender": Macaroni Dress and Male Sexualities", in: *Fashion Theory* Vol. 3, Issue 4 (1999), 411-447, hier: 411; vgl. ferner Eileen Ribeiro, *Dress in Eighteenth-Century-Europe 1715-1789*, New Haven, London, Yale University Press, 2002.

23 Vgl. Jacques Ruppert, Madeleine Delpierre, Renée Davray-Piékollek, Pascale Gorguet-Ballestros, *Le costume français*, Paris, Flammarion, 1996, 186.



Abb. 3
P. Dawe,
The Pantheon Macaroni (1773)



Abb. 4
Ein "normaler" französischer Herren-
anzug von 1778



Abb. 5
Charles Vernet,
"Incroyables" (1775)

(2) Comme des Garçons

“Comme des Garçons” heisst das Label der japanischen Modeschöpferin Rei Kawakubo.²⁴ Ihre Absicht ist es, immer wieder neue Formen zu schaffen, die noch nie jemand gesehen hat. Das gelingt ihr. Sie hat unsere Wahrnehmungsgewohnheiten dermassen verändert, dass eine Mode, die als untragbar galt, mittlerweile in gemässiger Form den Mainstream erreicht hat: obenliegende Nähte, unversäuberte Saume, merkwürdige Passformen und Asymmetrien finden sich seit ein paar Jahren selbst in den Kollektionen der Massenmode; von avantgardistischeren Massen-Labeln wie Zara oder H&M oder gar grossen Couturiers der Haute Couture oder des Prêt-à-porter ganz zu schweigen. Am aufsehenerregendsten war ihre Kollektion “Body meets dress meets body” von 1997. (Abb. 6) Hier werden Körper kreierte, die buchstäblich grotesk scheinen: versehen mit Buckeln und Auswüchsen genau da, wo ein Jahrhundert alte Schönheitskonzepte sie als hässlich empfindet – und doch ist das Prinzip, das die japanische Modeschöpferin anwendet, das gleiche wie das aller Modemacherinnen und Modemacher seit Jahrhunderten: Sie entwirft – abendländische wie japanische Traditionen rezipierend und verfremdend – eigenständige Körper, sie spielt mit der Idee aller Moden, vorhandene Körper zu transformieren und prothetisch zu erweitern – nur erwarten wir diese ‘Prothesen’ an anderen Stellen, nämlich bezogen auf die kulturell als erotisch definierten Körperteile wie Busen, Hüften, Hintern. Kawakubo vermeidet diese und lehnt ihre Körper an Modelle an, die gemeinhin als verformt und behindert gelten. Allein dieser Kontrast lässt ihre Moden grotesk wirken, gilt Mode doch gewöhnlich als Suche nach Schönheit. “Comme

²⁴ Vgl. zu Kawakubo u. a. Gertrud Lehnert, *Frauen machen Mode, Modeschöpferinnen vom 18. Jahrhundert bis heute*, Dortmund, edition ebersbach, 1998 (Neuaufgabe München, 2000); Barbara Vinken, *Mode nach der Mode*, a.a.O., 1993; Deyan Sudjic, *Rei Kawakubo and Comme des Garçons*, New York, Rizzoli, 1990.

des Garçons” zeigt, dass Schönheit regional und historisch wandelbar und Ergebnis von Übereinkünften und etablierten Wahrnehmungsweisen ist. Sie kommt auf eine ursprüngliche Bewegkraft der Mode zurück: Mode setzt auf das Überraschende und Bizarre; es ist nicht Schönheit, sondern Neuigkeit, die Mode als immer modern ausmacht.

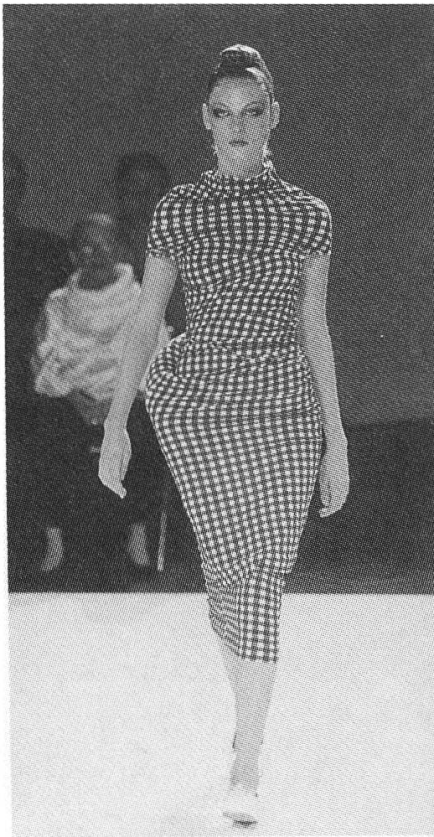


Abb. 6
Rei Kawakubo,
Modell von *Comme des Garçons* aus
der Kollektion von 1997



Abb. 7
Viktor & Rolf
Head over Heels (1998)

(3) Victor und Rolf

Die beiden 1969 geborenen niederländischen Designer stehen m. E. unverkennbar in der Tradition, für die “Comme des Garçons” steht; sie entwickeln aber sehr eigenwillige Perspektiven aus den Ansätzen, die oben als grotesk bezeichnet wurden. In einem Kommentar zu ihrer ersten Kollektion 1993 benennen sie implizit das Verfahren des

Grotesken als Verfahren ihres Modeschaffens (das sie selbst als “archäologisch” bezeichnen):

Paris, métro: deformed silhouettes in which you can only recognise some fragments. We used these existing fragments to create a new order. Parts of a suit sewn into a dress, like an archeologist restoring a greek vase. A dress existing af layers of blouses, the longing to hide. The same with a big coat in skai, that gives the impression of 3 soles. A deformation accomplished by linings bigger than the garments they belong to, which are far too small. Cut of sequins to show the beauty of decay.²⁵

Ein Werbefoto von 1998 führt die Hybridität dieser Moden im Spiegel einer gesteigerten Hybridität vor (*Abb. 7*). Das Model steht im Blumentopf, Blumen sind ihm auf den Mund gemalt, die Form ist ausladend. Offensichtlich spielt diese Inszenierung mit dem klassisch grotesken Gegensatz zwischen Belebtem und Unbelebtem, zwischen Menschlichem und Pflanzlichem.

“Emergence d’une mode cynique brodée poétique”, so titelt die französische *Vogue* Dez. 1998 / Jan. 1999, und Christian Lacroix führt Baudelaire an, um Viktor und Rolf zu loben. Im Folgenden (*Abb. 8*) ist das besagte Modell in einer Aufnahme aus der *Sunday Times* vom März 1999 abgebildet, da es darauf besser zu erkennen ist. – Durch alle Modezeitschriften ging das Modell mit den vielen Kragen (*Abb. 9*).

25 ABCDE-Magazine – *Viktor & Rolf par Viktor et Rolf. Première Décennie*, 2003, 17.



Abb. 8
Viktor & Rolf
(1999)



Abb. 9
Viktor & Rolf
(Winter 2003/04)

Die Übersteigerung modischer Formenelemente zeigt auch sehr schön eine Mischung aus Kleid, Anzug, Hemd, Pierrotkostüm, alles in scheinbar gänzlich verschobenen Proportionen. Ein anderes Modell führt noch deutlicher das Prozesshafte jeder und insbesondere dieser Moden vor: Ein Kleid wird erweitert, immer wieder kommt eine weitere Schicht hinzu, Kleid schichtet sich auf Kleid, Mantel auf Mantel, bis am Ende ein nahezu unförmiges, aber auf seine Art immer noch schönes Gebilde steht, das den menschlichen Körper, der in ihm steckt, nicht einmal mehr ahnen lässt. Er wurde buchstäblich in unzähligen Schichten von Kleidung verloren, als nichtig erklärt, er ist der Kern des Kokons, der sich um ihn spinnt und eigentlich immer weiter gehen könnte. Der modische Prozess thematisiert und reflektiert sich selbst; Mode wird selbstreferentiell wie die moderne Kunst, sie erzählt Geschichten über Kleider wie die postmoderne Kunst Geschichten über andere Geschichten erzählt – und sie veranschaulicht, dass einer der generierenden Impulse der Mode ein grotesker ist.

Bildnachweis

- Abb. 1: "Astral Bags" von Christina Hagmann (Diplomarbeit 1999). Foto: Daniel Spehr, in: *Passagen, Passagen* Nr. 29, Winter 2000, Titelblatt.
- Abb. 2: James Laver, "London and Paris Fashions for June 1864", von M. Worth, in: James Laver, *Costume and Fashion. A Concise History*. London, Thames and Hudson, 1996, S. 187, Bild 203.
- Abb. 3: "The Pantheon Macaroni" von P. Dawe, 1773, in: Aileen Ribeiro. *Dress in Eighteenth-Century Europe 1715-1789*, New Haven u. London, Yale University Press, 2002, S. 210, Bild 142.
- Abb. 4: "Jeune élégant en habit moucheté avec une veste blanche garnie de bandes d'indienne", von P.-T. Leclerc, 1778, in: Jacques Ruppert; Madeleine Delpierre; Renée Davray-Piékokolek; Pascale Gorguet-Ballesteros, *Le Costume français*. Paris, Flammarion, 1996, S. 155, Bild 186.
- Abb. 5: "Incroyables" von Charles Vernet, 1795, in: Jacques Ruppert et al., *Le Costume français*, a.a.O., S. 186, Bild 242.
- Abb. 6: "Körper-Skulptur" von Rei Kawakubo, "Commes des Garçons", Frühling/Sommer 1997, Foto: Jean François Jose, in: Wiebke Koch-Mertens, *Der Mensch und seine Kleider. Die Kulturgeschichte der Mode im 20. Jahrhundert* (Teil 2), Düsseldorf, Zürich, Artemis & Winkler, 2000, S. 354.
- Abb. 7: "Head over Heels", in: *The Sunday Times*, Style, 19th April 1998. Foto von Arnaud Bani, in: Victor & Rolf, (ABCDE Magazin) 1, Niederlande, 2003, S. 46.
- Abb. 8: *Sunday Times*, Style 28th March 1999. Foto von Marcus Mâm, in: Victor & Rolf., a.a.O., S. 67.
- Abb. 9: Schwan, Styling: Emma Tissandie, in: *Süddeutsche Zeitung*, Magazine, 5. September 2003, Foto: Dirk Seiden, in: Victor & Rolf, a.a.O., S. 315.

Abstract

Fashion as such shares many characteristics of the grotesque: Oscillating between the animate and the inanimate, between the living body and the inanimate dress, fashion creates a fictional body of its own, distorting (and thus still referring to) the human body and its „ideal“ forms. It plays with forms and colours and creates aesthetic pleasure instead of insisting on the potential usefulness of clothing. However, as soon as a certain fashion has become widely accepted, it no longer appears grotesque, but natural. Yet, often there are, within those fashions, certain trends which remain grotesque to the eye of the observer – like the English Macaroni Dress in the 18th century or some collections of Japanese designer Rei Kawakubo or Dutch designer duo Victor & Rolf. Using Charles Baudelaire’s theory of modernity as well as some theories of the grotesque (Bachtin, Kaiser, Fuß et al.), the article offers a new perspective on fashion as a grotesque phenomenon.