

Figuren der Beschleunigung

Zur Unterscheidung von Stil und Mode

Julian Blunk

Der ›Parvenü‹ (frz.: *parvenir* = erreichen), ›Emporkömmling‹ oder ›Dahergelaufene‹ ist eine Figur der Beschleunigung: Bereits den Begriffen, mit denen die Außenwelt seinen oder ihren raschen sozialen Aufstieg quittiert, ist neben dem herabwürdigenden Moment explizit auch eines der *Bewegung* eingeschrieben, das ihn oder sie von den *Arrivierten* als den bereits Angekommenen scheidet.¹ Die Kritik an den Parvenüs ist also bereits im Begriff enthalten.

Doch auch über das Motiv der Beschleunigung hinaus konnte die Kritik am Parvenü mit der Kritik an der Mode mitunter regelrecht zur Deckung kommen. Das soll im Folgenden Anlass sein für einige Bemerkungen zur theoretischen Unterscheidung von *Stil* und *Mode*. Da sich die Entwicklung dieser Unterscheidung gleichwohl nicht in Gestalt einer linearen Erzählung nachvollziehen lässt, kann lediglich anhand einiger ausgewählter Einlassungen zum Thema gezeigt werden, auf welchen Dichotomien diese Unterscheidung bis heute fußt.

1 \ Erstmals wurde der Begriff des ›Parvenue‹ im frühen 18. Jh. im französischen Theater verwendet. Vgl. Stefan Trinks, Warum Rosalba Carriera Reisen lieber absagte, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. April 2021. 2 \ Vgl. u.a. Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hg. von Hans-Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1986; Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, hg. von Bruno Boerner und Bruno Klein, Berlin 2006; Stil in der Kunstgeschichte. Neue Wege der Forschung, hg. von Caecilie Weissert, Darmstadt 2009; kritische berichte 1/2014: Stil/Style, hg. von Joseph Imorde und Jan von Brevem; Stil als (geistiges) Eigentum, hg. von Julian Blunk und Tanja Michalsky, München 2018. 3 \ Wolfgang Brückle, Stil II. (kunstwissenschaftlich), in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart u.a. 2003, S. 664–688, hier S. 665. 4 \ »The problem is to manipulate and shoot unstylized reality in such a way that the result has style.« Erwin Panofsky, Style and Medium in the Motion Pictures, in: Film Theory and Criticism, hg. von Gerald Mast, London 1974, S. 151–169, hier S. 169, hier mit Blick auf den Film. 5 \ Zur Begriffsgeschichte des Stils vgl. u.a. Willibald Sauerländer, From Stilus to Style. Reflexions on the Fate of a Notion, in: Art History 6, 1983, S. 253–270. 6 \ Einführend: Gert Ueding,

Der Stilbegriff

Zunächst einige Bemerkungen zur Begriffs- und Theoriegeschichte des Stils: Der Stilbegriff, der wegen seines vagen und unsystematischen Charakters und seiner häufig tendenziösen Verwendung in den letzten Jahrzehnten einige kritische Revisionen erfahren hat,² dient stets einem Bedürfnis nach systematischer Ordnung. Im klassischen Dualismus von Form und Inhalt zielt er auf Erstere. Wolfgang Brückle stellte zu Recht fest, dass er dabei stets zwingend auf »komparatistischen Gebrauch hin angelegt«³ ist. Stil ist laut der überwältigenden Mehrheit der Theorien ferner eine Angelegenheit der Kultur, nicht der Natur, welche etwa nach Erwin Panofsky erst in ihrer künstlerischen Bearbeitung zum Träger des Stils werden könne: »Das Problem besteht darin, umgestaltete Realität so zu manipulieren und aufzunehmen, dass das Ergebnis Stil besitzt.«⁴ Auch seinen Namen (lat.: *stilus* = Schreibgriffel) verdankt der Stil folgerichtig einem *menschengemachten* Werkzeug.⁵

Der Stilbegriff wurde nicht von der oder für die Kunstwissenschaft geprägt, sondern von dieser zunächst der antiken Rhetorik entlehnt.⁶ Hier beschrieb er Art und Aufbau eines *Vortrags*, mithin die formalen Charakteristika der Aufbereitung eines Redehalts. Das rhetorische System unterschied dabei meist drei hierarchisierte Stilebenen, Stillagen oder Stilhöhen, die dem Anlass und Gegenstand einer Rede zu entsprechen hatten. Für Cicero waren dies der *genus humile* oder *subtile* als ein Alltagsstil, der etwa wissenschaftlichen Vorträgen angemessene *genus medium* oder *mixtum* sowie schließlich der der Dichtung nahestehende und einzig erhabenen Anlässen vorbehaltene *genus grande* oder *sublime*.⁷

In der Frühen Neuzeit wurden Systeme wie dieses auch auf die bildende Kunst und Architektur übertragen.⁸ Unter Labels wie *decorum*⁹ oder *modus* hierarchisierte man Gegenstände, Anlässe oder Auftraggeber:innen von Kunstwerken auf der einen Seite und ihre Stile, Materialien und Orte auf der anderen.¹⁰ Sukzessive löste der Begriff des Stils in der Frühen Neuzeit zudem den vorgängigen Begriff der *maniera/Manier* ab, der mehr und mehr auf rein individuelle Stilausprägungen zielte, wogegen der Stil ebenso auf Kollektive bezogen werden konnte.¹¹ Während der Stilbegriff auch in der Aufklärung (und bis heute) weiter als Qualitätslabel in den Dienst genommen werden konnte (und kann),¹² erlebte der alsbald selbst zum Epochenstil gewendete Begriff der *maniera* eine relative Abwertung.

Ebenfalls bereits im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit war damit begonnen worden, vermeintliche Zeit- oder Epochenstile zu bestimmen. Sie bilden bis heute eine Leitkategorie des Stil Denkens, die seit dem 18. Jahrhundert immer wieder mit evolutionistischen oder biologischen Entwicklungsmodellen überformt wurde, die gleichsam natürliche Zyklen von Geburt, Reife, Alter und Tod einzelner Stile¹³ und/oder fortwährenden Progress diagnostizierten.

Neben den chronologischen etablierten sich insbesondere topografische Ordnungskriterien, die den Unterscheidungen jeweiliger Früh-, Hoch- und Zerfallsphasen der Epochenstile die Unterscheidungen etwa von National- oder Regionalstilen zur Seite stellten. Noch heute koexistieren beide Systeme in

Klassische Rhetorik, München 1996. \ 7 \ Marcus Tullius Cicero, *Orator*. Lateinisch-deutsch. 3. durchgesehene Aufl., dt. von Bernhard Kytzle, Darmstadt 1988. \ 8 \ Vgl. unter anderem Robert Suckale, *Stilbegriffe, Stilgeschichte, Stilkritik* (2010), URL: <http://kunstgeschichte.blogspot.de/2010/11/robert-suckale-stilbegriffe.html> [Zugriff: 30.4.2022]. \ 9 \ Zum Begriff des »Decorums« vgl. *Decorum*, in: *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner, Bd. 8, Oxford 1999, S. 612–613. \ 10 \ »Wahre das Decorum, das heißt, alles soll zusammenpassen: [...] und hab acht auf die Würde oder die Niedrigkeit des Gegenstandes, den du darstellen willst [...]« mahnte etwa Leonardo da Vinci. *Leonardo da Vinci, Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hg., kommentiert und eingeleitet von André Chastel, München 1990, S. 306. \ 11 \ Vgl. hierzu Ursula Link-Heer, *Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil* (Vasari, Diderot, Goethe), in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. von Hans-Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1986, S. 93–114. \ 12 \ So steht der Stil etwa bei Goethe hierarchisch über der Manier. Johann Wolfgang von Goethe, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, in: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe, Hamburg 1960, Bd. XII, S. 30–34. \ 13 \ Vgl. etwa: Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.

der Regel friedvoll. Eine zunehmende Fokussierung auf den Individualstil einzelner Künstler:innen konnte das Denken in Orts- und Zeitstilen ebenfalls ergänzend flankieren. Als tendenziell modernistisch und pluralistisch orientierte Größe konnte sie die Zwangsläufigkeit regionaler oder historischer Stilausprägungen jedoch bereits auch substantziell infrage stellen.¹⁴

Darüber hinaus hat das Stildenken insbesondere im Zuge der Institutionalisierung der historischen Wissenschaften etliche Binnendifferenzierungen erfahren. Neben den genannten, die Stilforschung noch immer dominierenden Kategorien etablierten sich bis heute zahlreiche andere, die mitunter höchst unterschiedliche Perspektiven auf die Ursachen des Stils anbieten, wahlweise mit Blick auf Gattungen, Medien oder Werkstoffe, auf Geschlecht, Sprache oder Klima. Was die Parvenüs angeht, verdient wohl allen voran die Idee des *Sozialstils* besondere Aufmerksamkeit, mit der sich etwa Volkskunst, aristokratischer Stil oder imperiale Kunst benennen und voneinander unterscheiden ließen.

Gemeinsam ist den genannten Modellen, bei allen Unterschieden und mit Ausnahme wohl nur der eingangs erwähnten Stillagen, die zentrale Idee einer gewissen Zwangsläufigkeit und einer daraus resultierenden Dauerhaftigkeit einzelner Stilausprägungen. Die vermeintliche Alternativlosigkeit des Stils wurde selbst durch Wilhelm Pinders Verweise auf die Gleichzeitigkeit verschiedener *Generationenstile*¹⁵ innerhalb eines Epochenstils lediglich graduell infrage gestellt, insofern auch die Generation, der ein:e Künstler:in angehörte, für diese:n keine wählbare Option bildete.

Wählbarer Stil?

Spätestens jedoch mit der von Alois Riegl und Wilhelm Worringer popularisierten Vorstellung des »Kunstwollens«¹⁶ geriet die (Ideal-)Vorstellung von einer Zwangsläufigkeit des Stils ins Wanken, die Wahloption wurde nun sogar zur Bedingung des Stils ausgerufen. So sah etwa Rainer Rosenbergs Eintrag zum Stil in den »Ästhetischen Grundbegriffen« in jeder »Rede vom Stil [...] prinzipiell eine Wahlmöglichkeit vorausgesetzt, wie eng diese im konkreten Fall auch [...] begrenzt sein mag.«¹⁷ Ähnliche Stimmen ließen sich zahlreich zusammentragen, wenngleich die Idee des *alternativlosen* Stils als Wertkategorie weiterhin verteidigt und vom wählbaren Stil abgesetzt werden konnte. So war ein wählbarer Stil etwa für Hans Sedlmayr nicht nur etwas anderes, sondern auch etwas weniger wertiges als »echter Stil«¹⁸, während Susan Sontag diejenigen Kunstwerke für die »wirklich faszinierenden« hielt, »die uns die Illusion geben, dass der Künstler keine andere Wahl hatte, weil er ausschließlich in seinem Stil lebte.«¹⁹ Grundsätzlich belegt die Theoriegeschichte des Stils wohl zu jeder Zeit, dass die Idee seiner Wählbarkeit zwar stets neue Distinktionspotenziale zu erschließen versprach, dass seine Optionalisierung aber zugleich die grundsätzliche Vertrauenswürdigkeit einer jeden Stiläußerung untergraben musste: Wo immer ein *beliebiger* Stil zum Mittel der Selbstbeschreibung wird, kann Täuschung eine Rolle spielen.

↘ 14 ↘ Die Überbetonung von ästhetischer Norm in der Theorie und Praxis des Klassizismus und die Überbetonung des Künstler- und Geniegedankens in der Theorie und Praxis der Romantik liefern ein besonders anschauliches Beispiel für die jeweils unterschiedlichen strategischen Gewichtungen des einen oder anderen Entwicklungsmodells. ↘ 15 ↘ Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin 1926. ↘ 16 ↘ Vgl. Alois Riegl, *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1901; Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908. ↘ 17 ↘ Rainer Rosenberg, *Stil (Einleitung)*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart 2010, S. 641–650, hier S. 642. ↘ 18 ↘ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg/Wien 1988 (1948), S. 61. ↘ 19 ↘ Susan Sontag, *Über den Stil* (1965), in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main 1982, S. 23–47, hier S. 43. ↘ 20 ↘ Vgl. Niklas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. von Hans-Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1986, S. 620–672. ↘ 21 ↘ Ebd.,

Die Entwertung des Stils durch Beschleunigung

Der Prozess einer zunehmenden Optionalisierung des Stils im beginnenden bürgerlichen Zeitalter schürte auf Basis entsprechender Gefahren das Verlangen nach neuen Demarkationslinien, an denen sich authentischer von falschem Stil trennscharf scheiden ließen. Hier setzte eine nicht selten *strategische* Unterscheidung von Stil und Mode ein, deren Beginn Niklas Luhmann auf etwa 1600 zu datieren vermochte.²⁰ Um 1700 dann hätten Luhmann zufolge Denis Diderot und andere zudem zu fragen begonnen, ob Geschmacksurteile nicht *immer* modisch, Stilphänomene also grundsätzlich historischen Dynamiken unterlegen seien. Waren »Modewechsel und Stilwandel« dabei zunächst »kaum [zu] unterscheiden«,²¹ konkretisierte sich beider Trennung im Zuge einer allgemeinen Sensibilisierung für das allgegenwärtige Phänomen eines sich beschleunigenden Wechsels ästhetischer Vorlieben. Die höfische Innovationsfreude habe sich, so Luhmann, alsbald mit der Aburteilung derjenigen gepaart, die in Sachen Mode stets nur nach oben blickten – die Oberschicht habe sich entsprechend aber stets auch nach unten orientiert.²² Angesichts dieser Wandelbarkeit der Mode mussten ihr echte Werte wie Schönheit, Wahrheit oder Tugend nun abgesprochen werden.²³

Es war mithin die »Temporalisierung des Stildenkens«,²⁴ die gemäß Luhmann eine zunächst um Differenzkategorien ringende Unterscheidung von Mode und Stil²⁵ überhaupt erst möglich machte. Dabei sei das Problem der Abhebung der Mode vom Stil im Wesentlichen zu einer Frage der Beschleunigung geworden.²⁶ Sie bildet den wohl stabilsten aller roten Fäden in der Geschichte der Modekritik. Schon im Jahr 1688 wusste der auch von Luhmann zitierte²⁷ Jean de La Bruyère: »Es ist etwas Thörichtes, [...] sich von der Mode beherrschen« zu lassen – sei diese doch »nicht etwa ein Geschmack für das Gute oder für das Schöne«, sondern als ein von Gott und vom Wesentlichen wegführendes Streben nach dem Geringfügigen und Unechten lediglich eine »Sucht nach dem Seltenen«,²⁸ die noch dazu »in demselben Augenblicke entsteht und vergeht.«²⁹ Ähnlich sah im Jahr 1877 Rudolph von Jhering die vorübergehenden Moden nicht nur »im regellosen Zickzack, im wilden Taumel« herumirren – und zudem »im schroffsten Widerspruche« zu den »von der Natur durch die Gestalt des menschlichen Körpers vorgezeichneten Grundlinien«³⁰ stehen. Und ganz in diesem Sinne vermerkte jüngst noch Gertrud Lehnert: »Zur Mode als Dynamik gehört die Geschwindigkeit, mit der das Alte abgestoßen und das Neue auf den Markt gebracht wird.« – »Aufgespannt zwischen gestern und morgen, ist sie flüchtige Gegenwart, niemals Dauer.«³¹

Die Entwertung des Stils durch Nachahmung

Zu einem zweiten wesentlichen Charakteristikum der Mode und zum Unterscheidungskriterium vom vermeintlich höherwertigen Stil wurde ihr Hang zur Nachahmung erklärt – während das Kunstwerk seine Kopie »verachtet«,³² habe die Mode, so Luhmann, geradewegs auf ihre Kopierfähigkeit abge-

S. 653. \ 22 \ Vgl. ebd., S. 654. \ 23 \ Vgl. ebd., S. 654–655. \ 24 \ Ebd., S. 653. Gemeint ist hier zunächst die Historisierung des Stils. \ 25 \ Ebd., S. 652–656. \ 26 \ »Sicher hat das Tempo des Wechsels zugenommen – so sehr, dass man den Stilwechsel nicht mehr durch Generationenwechsel erklären kann.«, ebd., S. 656. \ 27 \ Vgl. ebd. \ 28 \ Jean de La Bruyère, Die Charaktere oder die Sitten im Zeitalter Ludwigs XIV., aus dem Frz. übersetzt von Karl Eitner, Hildburghausen 1870 (Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle, Paris 1688), 13. Kapitel: Von der Mode, S. 328–349, hier S. 328. \ 29 \ Ebd., S. 336. An anderer Stelle wird dieses Moment der Flatterhaftigkeit noch weiter ausgeführt: »Es giebt flüchtige und nichtige Erscheinungen der Zeit, die ohne Dauer sind, die vorübergehen, und die ich Moden nenne: Größe, Kunst, Reichthümer, Macht, Ansehen, Unabhängigkeit, Vergnügen, Freuden und Ueberfluß. Was wird aus diesen Moden, wenn die Zeit selbst verschwunden sein wird? Die Tugend allein, die so wenig in der Mode ist, reicht über die Zeit hinaus.« Ebd., S. 349. \ 30 \ Rudolph von Jhering, Die Mode (1877), in: ders., Der Zweck im Recht, Leipzig 1905, Bd. 2, S. 180–189, hier S. 184. \ 31 \ Gertrud Lehnert, Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis, Bielefeld 2013, S. 16. \ 32 \ Luhmann (wie Anm. 20), S. 656.

zielt. Um den Stil zu schützen, musste die Mode kategorial von ihm abgegrenzt werden, denn ihr vermeintlicher Nachahmungstrieb und ihre Unbeständigkeit drohten, die Glaubhaftigkeit des Ästhetischen zu unterminieren. Ganz in diesem Sinne war etwa Georg Wilhelm Friedrich Hegel zu verstehen, wenn dieser dem täuschenden äußeren Gewand eine bloß symbolische, allegorische Funktion zuordnete und dabei zugleich die ernstliche Gefahr der Verwechslung von Schein und Sein aufzeigte. In seinen ›Vorlesungen über die Ästhetik‹ (1835–1838) mahnte er, es sei

»zu unterscheiden, ob das, was als Subjekt vorgestellt ist, auch wirkliche Individualität und Subjektivität hat oder nur den leeren Schein derselben als bloße Personifikation an sich trägt. In diesem letzteren Falle ist die Persönlichkeit nichts als eine oberflächliche Form, die in besonderen Handlungen und der leiblichen Gestalt nicht ihr eigenes Inneres ausdrückt und somit die gesamte Äußerlichkeit ihrer Erscheinung nicht als die ihrige durchdringt, sondern für die äußere Realität als deren Bedeutung noch ein anderes Inneres hat, das nicht diese Persönlichkeit und Subjektivität selber ist.«³³

Mit der Trennung von Mode und Stil durch die komplementäre Gegenüberstellung von Dauer und Vergänglichkeit, Innovation und Nachahmung, Innerlichkeit und Äußerlichkeit, Wahrheit und Masquerade war eine Blaupause der Modekritik etabliert, die bevorzugt den auf Zugehörigkeit und Akzeptanz drängenden sozialen Emporkömmling erfasste. Mit ihrer Hilfe ließ sich nicht nur eine vermeintlich unangemessene Kleidermode anprangern, sondern etwa auch eine um modische Repräsentation und sozialen Selbstentwurf bemühte Bau- oder Sammeltätigkeit.

Entsprechend einig war sich die Theorie der Mode deshalb auch darüber, dass gerade die dem Parvenü eigene modische Dynamik im Wesentlichen auf dessen steter *Nachahmung* der Vorgaben seiner Zielgesellschaft basierte. 1877 urteilte der bereits zitierte Rudolph von Jhering, dass die Mode seiner Zeit als ein soziales Wechselspiel von Aktion und Reaktion zu fassen sei, das unaufhörlich um den Erwerb symbolischen Kapitals zu kreisen hatte – oder um die Furcht vor seiner Inflation:

»Die Mode ist die unausgesetzt von neuem aufgeführte, weil stets von neuem niedergerissene Schranke, durch welche sich die vornehme Welt von der mittleren Region der Gesellschaft abzusperren sucht, es ist die Hetzjagd der Standeseitelkeit, bei der sich ein und dasselbe Phänomen unausgesetzt wiederholt: das Bestreben des einen Teils, einen wenn auch noch so kleinen Vorsprung zu gewinnen, der ihn von seinem Verfolger trennt, und das des anderen, durch sofortige Aufnahme der neuen Mode denselben wiederum auszugleichen.«³⁴

Georg Simmel zementierte dieses Modell eines einseitigen, stets nur von oben nach unten verlaufenden Kulturtransfers wenige Dekaden später in seinem Aufsatz ›Die Mode: Wenn »der ganze Stil, in dem der Mensch sich ausdrückt, in fortwährender Umbildung durch die Mode begriffen« sei, dann komme die neue Mode »nur den oberen Ständen zu. Sobald die unteren sich die Mode anzueignen beginnen und damit die von den oberen gesetzte Grenzmarkierung überschreiten, [...] wenden sich die oberen Stände von dieser Mode ab und einer neuen zu«, sodass »das Spiel von Neuem beginnt. Denn naturgemäß sehen und streben die unteren Stände nach oben und können dies noch am ehesten auf den Gebieten, die der Mode unterworfen sind, weil diese am meisten äußerlicher Nachahmung zugänglich sind.«³⁵

\ 33 \ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, hg. von Heinrich Gustav Hotho, Berlin 1835, Bd. 1, S. 405.

\ 34 \ Von Jhering (wie Anm. 30), hier S. 186. \ 35 \ Georg Simmel, Die Mode (1905), in: ders., Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ingo Meyer, Frankfurt am Main 2008, S. 78–106, hier S. 83. Auch Simmel hatte zudem angedeutet, dass Stil erst durch seine Rhythmisierung zur Mode werde. Vgl. ebd., S. 99. Vgl. hierzu auch Philipp Zitzlspergers Text ›Imitatio oder innovatio? Eine andere Theorie zur (Lebens-)Kunst der Parvenüs‹ in diesem Band. \ 36 \ Gabriel

Selbst Gabriel Tarde hatte zuvor, trotz seiner rundweg *positiven* Wertung der Nachahmung als der eigentlich kulturtreibenden Kraft der Geschichte, nicht substanziell am Modell eines stetig wirksamen *top-down* gerüttelt: »Alles, selbst der Fortschritt zur Gleichheit der Menschen, wird durch Nachahmung bewirkt, und zwar durch die Nachahmung der höheren Gesellschaftsklassen«. ³⁶ Das »Verhältnis von Vorbild und Nachahmung« entspreche deshalb dem Verhältnis von »Herr und Knecht«. ³⁷

Verwandte Dichotomien: die Entwertung der Mode

Nicht zufällig leitet sich der Begriff der *Mode* vom Begriff des *Modus* ab, wie der Blick auf ihre Unterscheidung vom *Stil* verdeutlicht hat. Statt in Zeit- oder Regionalstilen zu denken, ermöglicht das Denken in frei nach Anlass zu wählenden Stillagen die Idee der Gleichzeitigkeit wählbarer Optionen einerseits und die Idee hierarchisierter Angemessenheiten andererseits. Entlang entsprechender Vorstellungen der synchronen Differenz und des Dekorums wurde der Modegebrauch gemessen – und insbesondere vom 14. bis zum 18. Jahrhundert immer wieder über ständische Kleiderordnungen rechtswirksam geregelt. ³⁸ Darüber hinaus war es die Theoretisierung der Mode, die diese im Verweis auf die Phänomene der Nachahmung und der Beschleunigung nicht nur kategorial vom *Stil* abzusetzen, sondern sie gegenüber diesem auch abzuwerten wusste: Wenn *Stil* die Substanz, das Wesen oder den Geist eines Menschen, eines Gebäudes oder eines Objekts adäquat zum Ausdruck bringt, lasse er sich nicht saisonal austauschen, ohne sich an den Geboten der Angemessenheit zu versündigen. Anders als der *Stil* bleibe die *Mode* äußerlich und beliebig – und in der Folge unwahr. Aus Sicht zahlreicher Theorien seit dem 17. Jahrhundert drohe *Stil* mithin stets dann unglaublich zu werden, wenn er gewählt und gewechselt werden konnte. Erst infolge seiner Optionalisierung und Beschleunigung mutiere *Stil* zur *Mode*, die mithin als etwas kategorial *anderes* denn als echter *Stil* etabliert werden musste.

Schrittweise wurde dabei ein Netz eng verwandter Dichotomien entworfen, das der Modekritik einen Fundus beliebig kombinierbarer Versatzstücke und Kausalbehauptungen bereitstellte: Während der *Stil* gleichsam natürlichen Gesetzen gehorchte, wurde die *Mode* zur artifiziellen Kulturblüte erklärt, Ersterem dauerhafter Anspruch, Letzterer steter Wandel zugesprochen. Aus dem Motiv der Beschleunigung erwachsen die meist ebenfalls wertenden Polarisierungen von Authentizität und Uneigentlichkeit, kulturellem Erbrecht und kultureller Erbschleicherei, von Innerlichkeit und Äußerlichkeit, Aufrichtigkeit und Maskerade, Ehrlichkeit und Täuschung sowie von freier Innovation und sklavischer Nachahmung – wobei die letztgenannte Gegenüberstellung faktisch durchaus in innerem Widerspruch zur gleichzeitigen Zuteilung von Dauer (*Stil*) und Beschleunigung (*Mode*) stehen konnte. Nicht zuletzt konnte die Opposition von Schein und Sein wiederholt auch auf die Differenz der Geschlechter projiziert, dem Mann der *Stil* und der Frau die *Mode* zugeordnet werden.

Da sich mit der *Mode* auch ihre Träger:innen anklagen ließen, half sie nicht zuletzt, die Parvenüs von den Arrivierten zu unterscheiden: Die Parvenüs trieben die Kulturgeneratoren, die sie nachahmten, vor sich her, überholten sich als Beschleuniger der Stilentwicklung gleichsam selbst und zeichneten deshalb für die Verwässerung *authentischen* Stils zur *applizierten* *Mode* verantwortlich. Wie viel

Tarde, Die Gesetze der Nachahmung, Frankfurt am Main 2009 (Les lois de l'imitation, Paris 1890), S. 246. \ 37 \ Ebd., S. 231. Gleichwohl unternimmt Tarde im Generellen eine bemerkenswerte Umdeutung der gängigen Verhältnisbestimmungen von Innerlichkeit und Äußerlichkeit: Bevor der Nachahmende sich im Gebrauch der *Mode* seinem Vorbild äußerlich angleiche, habe er dessen Ideologie, dessen Wollen und Habitus längst verinnerlicht. \ 38 \ Für Tarde waren etwa auch die Erlasse gegen den Luxus zu Zeiten des Ancien Régime eine entsprechende Reaktion auf die sich dynamisierenden Prozesse der Nachahmung. Vgl. ebd., S. 235.

Wahrheit auch immer in entsprechenden Diagnosen stecken mag: Es lohnt sich zu vergegenwärtigen, dass die Erzählungen von einer sich von aller Substanz entfremdenden Mode am Ende auf der ungebrochenen Dominanz eines *linearen* Entwicklungsdenkens basieren. Erst mit ihm ließen sich nicht nur der Befund einer Beschleunigung der Stilentwicklung erheben, sondern der Mode auch das Image einer nachgeordneten Dekadenzerscheinung anheften.

Literatur

Wolfgang Brückle, Stil II. (kunstwissenschaftlich), in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart u.a. 2003, S. 664–688

Marcus Tullius Cicero, Orator. Lateinisch-deutsch. 3. durchgesehene Auflage, dt. von Bernhard Kytzle, Darmstadt 1988

Johann Wolfgang von Goethe, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Hamburg 1960, Bd. XII, S. 30–34

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, hg. von Heinrich Gustav Hotho, Berlin 1835

Rudolph von Jhering, Die Mode (1877), in: ders., Der Zweck im Recht, Leipzig 1905, Bd. 2, S. 180–189

kritische berichte 1/2014: Stil /Style, hg. von Joseph Imorde und Jan von Brevern

Jean de La Bruyère, Die Charaktere oder die Sitten im Zeitalter Ludwigs XIV., aus dem Frz. übersetzt von Karl Eitner, Hildburghausen 1870 (Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle, Paris 1688)

Gertrud Lehnert, Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis, Bielefeld 2013

Leonardo da Vinci, Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, hg., kommentiert und eingeleitet von André Chastel, München 1990

Ursula Link-Heer, Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe), in: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hg. von Hans-Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1986, S. 93–114

Niklas Luhmann, Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hg. von Hans-Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1986, S. 620–672

Erwin Panofsky, Style and Medium in the Motion Pictures, in: Film Theory and Criticism, hg. von Gerald Mast, London 1974, S. 151–169

Wilhelm Pinder, Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, Berlin 1926

Alois Riegl, Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern, Wien 1901

Rainer Rosenberg, Stil (Einleitung), in: Ästhetische Grundbegriffe, hg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2010, S. 641–650

Willibald Sauerländer, From Stylus to Style. Reflexions on the Fate of a Notion, in: Art History 6, 1983, S. 253–270

Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg/Wien 1988 (1948)

Georg Simmel, Die Mode (1905), in: ders., Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ingo Meyer, Frankfurt am Main 2008, S. 78–106

Susan Sontag, Über den Stil (1965), in: dies., Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt am Main 1982, S. 23–47

Stil als (geistiges) Eigentum, hg. von Julian Blunk und Tanja Michalsky, München 2018

Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hg. von Hans-Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1986

Stil in der Kunstgeschichte. Neue Wege der Forschung, hg. von Caecilie Weissert, Darmstadt 2009

Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, hg. von Bruno Boerner und Bruno Klein, Berlin 2006

Robert Suckale, Stilbegriffe, Stilgeschichte, Stilkritik (2010), URL: <http://kunstgeschichten.blogspot.de/2010/11/robert-suckale-stilbegriffe.html> [Zugriff: 30.4.2022]

Gabriel Tarde, Die Gesetze der Nachahmung, Frankfurt am Main 2009 (Les lois de l'imitation, Paris 1890)

The Dictionary of Art, hg. von Jane Turner, Bd. 8, Oxford 1999, Eintrag zu »Decorum« auf S. 612–613

Stefan Trinks, Warum Rosalba Carriera Reisen lieber absagte, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. April 2021

Gert Ueding, Klassische Rhetorik, München 1996

Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764

Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München 1908