

Ulrich Lehmann

Tigersprung

Wie man Geschichte bekleidet

»Der Tiger bewegte sich recht menschlich auf seinen beiden Hinterpfoten; er trug den Anzug eines Dandys von raffinierter Eleganz, und dieser Anzug war so perfekt geschnitten, daß es schwer fiel, den Körper des Tieres unter den fellgleichen, grauen Beinkleidern, dem in unnachahmliche Falten gelegten und blütenweißen Jabot und dem von Meisterhand taillierten Gehrock auszumachen.«

Jean Ferry, *Le Tigre mondain* (1953)

Auf den folgenden Seiten möchte ich erklären, warum ein springender Tiger perfekt dafür geeignet ist, die Mode als ein Kulturgut zu beschreiben, das unsere Geschichtsauffassung nachhaltig verändert. Mein Versuch wird sich hauptsächlich auf jenen »Tigersprung« beziehen, den Walter Benjamin in den späten dreißiger Jahren als dialektisches Bild verwandte, um den vorherrschend vergangenheitshörigen Kulturbegriff und die bestehende Geschichtsphilosophie anzugreifen.

Die Mode ist der wichtigste Fetisch innerhalb Benjamins materialistischer Deutung des 19. Jahrhunderts, ein Fetisch den er ebenso für seine psychoanalytischen Untertöne schätzte. Sie ist die meist genannte Ware in der Passagenarbeit und dient ihm als Metapher in der Erprobung der Schriften Baudelaires, Prousts und des Surrealismus. In einer seiner späten Thesen »*Über den Begriff der Geschichte*«, Studien zu einem erkenntnistheoretischen Rahmen für seine unvollendete Arbeit, findet man folgenden Absatz, der sowohl zu Benjamins Verständnis der Geschichte als auch der Mode hinführt:

»Die Vergangenheit ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von der Jetztzeit erfüllte bildet. So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprengte. Die französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom. Sie zitiert das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert. Die Mode hat die Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene. Nur findet er in einer Arena statt, in der die herrschende Klasse kommandiert. Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist jener dialektische, als den Marx die Revolution begriffen hat.«¹

Benjamin meinte, daß es bei der Bewertung der Geschichte darum geht, die Vergangenheit durch ein Einsprengen der Gegenwart zu aktivieren. Einzelne Epochen können aus dem falschen positivistischen Geschichtskontinuum herausgesprengt und mit »Jetztzeit« aufgeladen werden, so daß sie Bedeutung und revolutionäres Potential für gegenwärtige (kulturelle) Ausdrucksformen annehmen.

Historischer Materialismus und Historismus

Geschichte ist nicht nur was wir durchleben, von dem wir hören oder über das wir lesen, sie ist auch etwas, das wir darstellen, untersuchen und, vor allem, umschreiben. Mit »umschreiben« meine ich nicht ein ungenaues Zurückschauen oder ein fak-

tisches Verfälschen, sondern den deutenden Blick zurück auf frühere Epochen. Eine exemplarische Form dieser geschriebenen Neudeutung ist der historische Materialismus. Er bezeichnet ein Geschichtsverständnis, das auf folgenden fünf Prämissen gründet: 1. Selbsterhaltung und Selbstverwirklichung des Einzelnen setzen gesellschaftliches Zusammenleben und gesellschaftliche Arbeit voraus; diese Sichtweise versteht sich als Antwort auf Idealismus und Individualismus; 2. Nicht die Selbstverwirklichung des Hegelschen »Weltgeistes«, sondern gesellschaftliche Widersprüche (Klassenkämpfe) sind Triebkraft der objektiv wahrgenommenen gesellschaftlichen Bewegung; 3. Diese Bewegung kann dialektisch rekonstruiert werden und unterliegt 4. somit objektiven Gesetzmäßigkeiten, die »Naturgesetzen« gleichkommen; 5. Eine jede Offenbarung der Gesetzmäßigkeit der historischen Bewegung kann und muß für die revolutionäre Praxis eingesetzt werden, die als Endziel die klassenlose Gesellschaft vor Augen hat.

So vertraut uns diese Prämissen erscheinen mögen, ist es doch wichtig, sie zu wiederholen, um die methodologischen Opposition des historischen Materialismus herauszustreichen. Er nimmt Gegenposition zu einem Verständnis ein, das Geschichte, insbesondere deren kulturelle Produkte, als vereinzelte, unabhängige Ereignisse begreift. Letzteres Verständnis bezeichnet man als Historismus. Dieser schreibt geschichtliche Ereignisse resolut der Vergangenheit zu und widersetzt sich dem Versuch, sozialgeschichtliche Muster oder Strukturen aufzudecken.

Beide Geschichtsverständnisse, Historismus und historischer Materialismus, entstanden im 19. Jahrhundert. Dies erklärt ihren positivistischen und »naturwissenschaftlichen« Kern, setzt sie aber auch in Beziehung zum Ursprung der *modernité*, jener stilistischen Ausprägung der Moderne, die von Charles Baudelaire, Théophile Gautier und anderen französischen Schriftstellern um 1850 postuliert wurde. *La modernité* wird, wie ich noch ausführen werde, aufs Beste durch ihre etymologische Schwester *la mode* dargestellt, deren extravagante Kleidungsstile durch ihren eigenen Symbolgehalt sowie ihre Verfügbarkeit als Metaphern Benjamin halfen, den Tigrisprung am Fixpunkt seiner Erkenntnistheorie zu plazieren.

In seiner vielfältigen und oft recht eigenwilligen Untersuchung der Moderne hat Benjamin im Grunde und auch wahren Sinne des Wortes zwei rote Fäden gesponnen: 1. einen poetisch-hermeneutischen Faden, der sich durch seine Interpretationen von Baudelaire, Proust, des Surrealismus und der (kunst-) historischen Betrachtung von Objekten wie den Passagen zieht; 2. einen historisch-materialistischen Faden, der von Marx (einschließlich Hegel und Engels) gesponnen wurde und welcher sich durch Benjamins Untersuchungen der Geschichtsschreibung, dem Widerspruch zum Historismus und der Analyse politischer Systeme (Sozialdemokratie gegen Sozialismus) zieht. In diesen letzten Faden wurden später Elemente eines jüdischen Mystizismus und Fragen »messianischer« Offenbarung auf merkwürdige Weise eingeschossen. In der *Passagenarbeit* wurden diese beiden roten Fäden dann miteinander verwebt und stellten die Textur für Benjamins Diskussion verschiedener Themen bereit, unter denen sich die Kleidermode durch ihr eigenes Konvolut abhebt.

Die Vielzahl des Quellenmaterials und die Anzahl an Verweisen in Benjamins unvollendeter Arbeit über die Passagen, lassen selbst die langatmigste Untersuchung unvollständig. Ich werde daher nicht versuchen, alle Autoren zu erwähnen, die Benjamins Verständnis der Mode beeinflusst haben.² Vielmehr möchte ich auf den fol-

genden Seiten versuchen, die Gegenposition zur linearen Norm des geschichtlichen Fortschritts aufzuzeigen, und die Wichtigkeit der Mode innerhalb dieser Position herauszustreichen – gerade weil unsere Kulturbetrachtung sie so oft zu reiner Oberflächlichkeit verdammt.

Den Kragen hochschlagen

Der marxistische Literaturwissenschaftler Fredric Jameson hat den Historismus einmal als einen Begriff bezeichnet, »den man heutzutage nicht mehr aussprechen kann, ohne verstoßen den Kragen hochzuschlagen und einen raschen Blick über seine Schulter zu werfen«.³

Dieses Bild ist nicht nur wegen seiner Geheimnistuerei bedeutsam, die diese offensichtlich aus der Mode gekommene Geschichtsauffassung bedingt, sondern auch durch die Tatsache, daß Kleidung hier als Metapher verwandt wird. Der hochgeschlagene Kragen stellt eine semantische Verbindung her zwischen dem Jamesonschen Bild und dem weit früheren, aber entsprechenden Bild des Revers, welches Benjamin benutzte.⁴ Für ihn stellt das Revers die Innenseite als paradigmatisches »Anderes« der äußeren Kleiderschale dar. In der Mode des 19. Jahrhunderts konnte man das seidene Futter des Gehrocks noch auf dem Aufschlag umgenäht sehen. Für den historischen Materialisten, als der sich der späte Benjamin verstand, verkörperte dieser Rockaufschlag oder Revers die Dialektik von These – der nüchternde *drap* (ungemusterter Wollstoff) – und Antithese – die schillernde Seide des Futters. Und da Benjamin im Anschluß den Historismus durch seine ureigene Deutung der Mode angreift, ist es eben jene Wahrnehmung von Kleidung, die eine Geschichtsauffassung ermöglicht, welche sich vom Historismus – und mit Abstrichen auch vom historischen Materialismus – abhebt.

Die Problematik eines klar zu umfassenden Geschichtsverständnisses wird von Jameson wie folgt beschrieben: »Das Dilemma eines jeden ›Historismus‹ kann an Hand eines bestimmten, unvermeidbaren, aber auch scheinbar unversöhnlichen Nebeneinander von Identität und Differenz vorgeführt werden. Und in der Tat liegt darin die erste willkürliche Entscheidung, die wir in Bezug auf jedes Objekt der Vergangenheit zu treffen haben.«⁵

Der Bezug auf das Subjekt, macht (kulturelle) Objekte der Vergangenheit besonders dafür geeignet, als Gegenstände einer Geschichtsauffassung zu wirken, die weit über eine Interpretation schriftlicher Quellen hinausreicht. Wenn wir ein Kunstobjekt betrachten, so bewerten wir es direkt in Relation auf Erlebtes. Falls dieses Erlebte über intellektuelle Erfahrung hinausreicht und in das Reich der Sinne gehört, das heißt, falls es gefühlsbedingt unsere Wahrnehmung beeinflußt, so wird jenes »unversöhnliche Nebeneinander von Identität und Differenz« in der Tat äußerst wichtig. Wenn wir die Mode hier weiter als unseren Bezugspunkt aufnehmen, so wird klar, wie sehr Kleidung ein solches Argument unterstreicht. So können wir uns entweder mit einem Kleid aus dem 19. Jahrhundert identifizieren, indem wir erkennen, daß sein Schnitt wieder in Mode gekommen ist und wir daher gerne das Kleid mit Turnüre eines Modemachers der Gegenwart, wie zum Beispiel Christian Lacroix, erwerben würden. Auf der anderen Seite können wir aber auch auf die fundamentale Differenz eines solchen Kleides verweisen und feststellen, daß es für uns

nur von »geschichtlichem« Interesse ist – ein Stück Kostümgeschichte – und sich nicht auf unsere heutige Mode beziehen läßt.

Das Dilemma von dem Jameson spricht, wird dann offensichtlich, wenn wir ein Objekt der Geschichte für unsere Gegenwart verfügbar machen. Wir nehmen ihm dann die Fremdheit, den besonderen Charakter, der das Objekt zuvorderst als geschichtlich beschreibt. So missverstehen wir die wahre stilistische und soziale Bedeutung des Kleides mit der Turnüre, zum Beispiel, wenn wir es nur in Verbindung mit den Modeschauen der gegenwärtigen Saison erfahren. Wenn wir uns aber auf der anderen Seite auf den krassen Gegensatz des Kunstobjekts festlegen, wie es eben der Historismus tut, so verstehen wir unsere gegenwärtige Kultur als verschieden von der geschichtlichen, welche dann in keiner Verbindung mit unserem Erleben steht und unsere Sinne nicht berührt. Sowohl der Historismus als auch der historische Materialismus sehen sich diesem Problem gegenüber, da beide Methoden darauf abzielen, (wenngleich auf unterschiedliche Weise), das Vergangene als Lehre und als Basis für ein kritisches Muster zu respektieren, während sie sich zugleich bemühen, Objekte der Geschichte als dauerhaft und, im Falle des Histomat, direkt auf die Gegenwart bezogen zu betrachten.

Mode »löst« solch ein Dilemma; allerdings nicht paradigmatisch, denn ihr Hauptanliegen liegt ja offensichtlich im Erfolg als Ware, sondern in dem sie stilistische *dicta* postuliert, die einen dialektischen Grund bereiten, auf welchem jedes Objekt der Geschichte, jedes Kleid oder Accessoire, potentiell als geschichtlich angesehen wird, d. h. als der Vergangenheit entsprungen und als solches sichtbar. Zugleich stehen diese Objekte jedoch auch als Basis für eine neue (stilistische) Variation zur Verfügung, für eine Gegenwartsform des Alten, die für den neuesten Trend steht, welcher wiederum auf künftige Mode verweist.

Die geschichtliche Erzählung

Geschichte wird oft im Zusammenspiel von Ursache und Wirkung beschrieben. Traditionelle Kostümkunde folgt diesem Muster, in dem sie ein Kleidungsstück als abhängig von seiner früheren Inkarnation beschreibt, als Verbesserung oder Veränderung, die den sozialen oder politischen Umständen nachfolgt. Die meisten Geschichtsmodelle bevorzugen so das geschichtliche Narrativ, das heißt eine lineare Erzählweise.

Nun gilt es zu begreifen, daß die Mode solch ein Narrativ nicht besitzen kann. Sie folgt keinem entwicklungsgeschichtlichen Pfad, von einer Inkarnation zu einer höheren, zu einem »besseren« Kleidungsstück. Obwohl der industrielle Fortschritt sich darin zeigt, daß neue Fasern, Textilien, Stoffe, Dekorationen, sogar neue Schnitttechniken auf dem Markt erscheinen, strebt die Mode nicht auf ein Ziel hin oder erfüllt einen materiellen Zweck (abgesehen davon, daß natürlich in jeder Saison mehr Kleidungsstücke verkauft werden müssen als zuvor).

Die Mode arbeitet unvorhersehbar durch ihre Verwendung des Zitats. Sie zitiert scheinbar willkürlich beliebige Stile der Vergangenheit in einer neuen Inkarnation oder einer neuen Variante. Der eigentliche Typus des Kleidungsstück mag beibehalten werden, aber seine Erscheinung wird durch historische Elemente erneuert. Die Mode stellt so eine ästhetische »Umschreibung« der Geschichte dar. Somit bie-

tet sie auch eine maßgeschneiderte Unterstützung für die dialektische Geschichtsbeachtung, in der Ideen und Konzepte verfolgt werden, anstatt Ereignisse nur in zeitlicher Abfolge zu betrachten. Der dialektischen Methode zu Folge, kann der Historiker von einem Konzept zu einem verwandten in einer anderen Epoche springen, ohne Zwischenstadien verfolgen zu müssen.

Ironischerweise ist dieses so bedeutsame Anti-Narrativ der Mode alles andere als förderlich für ihre Wahrnehmung innerhalb des historischen Materialismus, was natürlich durch die Rolle bedingt ist, welche die Mode in der kapitalistischen Gesellschaft einnimmt. In ihrer fortschrittlichsten, ursprünglich innovativsten Form der Haute Couture, ist die Mode absolut bürgerliche Ware und Statussymbol. Sie ist das flüchtige – viele marxistische Historiker würden sagen überflüssige – Element der Warengesellschaft, die ihren Sättigungsgrad schon längst überschritten hat. Ihr Paaren von Bekleiden und Beschreiben der Geschichte ist, nach Marx, in seiner sozialen Konsequenz nur oberflächlich und nichtig. Dagegen ist anzuführen, daß die Beziehung von Mode und Geschichte über den Status des Kulturobjekts hinausgeht. Die Mode schreibt die geschichtliche Struktur auf innovative Weise um und bewertet sie neu. Sie verhilft uns zu einem neuen Geschichtsverständnis, das nach Benjamin ebenso nützlich wie der historische Materialismus sein kann.⁶

Im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert beschleunigte das dauernde Umschreiben der Mode die Hermeneutik der Kostümggeschichte und die Interpretation vergangener Kleidungsstile die kulturhistorische Entwicklung. Aber es war nicht nur das eigene Tempo der Mode, das zunahm, sondern auch die Geschwindigkeit aufeinanderfolgender Rekonfigurationen der modernen Gesellschaft, denn die Mode wirkt ja als Schrittmacher der Moderne, als der hauptsächliche, und – weitaus wichtiger – konstante Anzeiger des Wandels. Benjamin zitierte den unermüdbaren Revolutionär Auguste Blanqui, als er feststellte: »[a]lles Neue, das sie [die Menschheit] erwarten könnte, wird sich als ein von jeher Dagewesenes entschleiern; sie zu erlösen, wird es ebenso wenig in stande sein, wie eine neue Mode die Gesellschaft erneuern könnte.«⁷ Während die Mode mit der kapitalistischen Produktionsweise einhergeht, unterläuft sie deren historische Eigenschaften. Die Mode bleibt dieselbe in ihrer geschneiderten Struktur, aber in ihrer Erscheinung, in dem was die meisten Leute zu sehen bekommen, unterscheidet sie sich radikal von vorherigen Stilen. Ein Beispiel: Obwohl Lacroix mit seinem Stil das 19. Jahrhunderts zitiert, wurden seine ersten eigenen Haute Couture-Kollektionen als »revolutionär« und »radikal« gefeiert. Was man nun auch von dergleichen Übertreibungen halten mag, festzustellen bleibt, daß die Mode als neu erscheint, obwohl die eigentliche Art den menschlichen Körper zu kleiden, sich nicht geändert hat (und sich auch nicht ändern kann). Benjamins Wahrnehmung der Mode entspringt nicht deren sozialer Rolle; für ihn liegt das revolutionäre Element in der Herausforderung an die geschichtliche Struktur. Der Fortschritt in der Moderne, auch wenn es Blanqui in seiner Festungshaft nicht wahrhaben will,⁸ hat zumindest zwei Charakteristika: er ist rasch und unvorhersehbar. Das verbindet ihn mit der Mode. Um die Moderne zu beurteilen, wurden so verschiedene Formen des Historismus, der Dialektik und des historischen Materialismus als unabdingbare Werkzeuge hervorgehoben, und die Mode, welche die Oberfläche des Kapitalismus bekleidete, wurde für Dichter und Denker nicht nur Teil des Umschreibens der Moderne, sondern vielmehr instrumental für deren eigenste Analyse.

Die Mode, zugleich wichtigstes Objekt der ästhetischen Deutung der Moderne wie auch ihr sozialer Indikator, bricht das Kontinuum der Geschichte auf. Doch ist ihr eigentlicher Charakter weit von den geschichtlichen und politischen Konsequenzen entfernt, die ein solches »Zerbrechen des Kontinuum« hervorbringt. Die Mode stellt eine These in der Dialektik des historisch-materialistischen Umschreibens dar, aber beinhaltet zugleich dessen Antithese, dessen Verneinung, da sie sich den Ursünden des Kapitalismus, der *conspicuous consumption*, der Ausbeutung der Massen (vgl. die Arbeitsbedingungen in der Textilindustrie Asiens oder Mittelamerikas) und der Hervorhebungen von Klassenunterschieden hingibt.

Die Dialektik, die in der Mode liegt, sollte sie eigentlich zu einem wichtigen Element des historisch-materialistischen Denkens machen. Doch durch ihre frivole und oberflächliche Erscheinung und die Art, in der ihre ständigen Zitate eine kommerzielle Wiedergeburt ermöglichen und so den Kapitalismus vorantreiben, kann Kleidermode vorgeblich wenig zu einer neuen Geschichtsmethodik beitragen. Wenn Kultur im historisch-materialistischen Zusammenhang erwähnt wird, ist es Literatur, Malerei und Musik, die als diskussionswürdige Objekte betrachtet werden, während neue Entwicklungen in der Kleidung als bürgerlich im Ursprung und nicht als notwendig in Hinblick auf ihre soziale Wirkung angesehen werden.

Nehmen wir Marx' bekannte Ausführung über die ökonomischen Grundprinzipien des Kapitalismus. Er erklärt den Mehrwert am Beispiel von zwanzig Ellen Leinwand und dem Gehrock.⁹ Marx nahm dies Beispiel auf, angeregt durch Engels' Arbeit in der Textilindustrie Manchesters. Aber die Kleidung kann hier auch schon als dialektisches Bild verstanden werden: Das Exempel stellt die Gegenüberstellung von etwas konkretem, nämlich dem Ballen Stoff, und seiner Abstraktion dar, welche wiederum von den modischen Grenzen abgesteckt wird, aus denen der Gehrock hervortreten hat. Die Verbindung ist nicht einfach zwischen Ware A und Ware B oder zwischen »relativer Wertform« und »Äquivalentform«, sondern auch zwischen Rohmaterial und Kulturprodukt.¹⁰ Die Tatsache, daß die Mode nur in der Zeit bestehen kann, aber zugleich ihre Chronologie (durch das Zitat) unterläuft, trägt das Beispiel über die simple Beziehung zwischen Stoff und Kleidungsstück hinaus und verändert sie zu einer Beziehung zwischen dem zeitlich unabhängigen Produkt, dem Leinen, und einem Produkt voller geschichtlicher und kultureller Konnotationen, dem Schnitt und Stil des Gehrocks. So kann die Mode, die in diesem Beispiel implizit wird (Marx präzisiert den »bestickten« Rock), als modellhafte Hilfe dienen, um die Beschränkungen des Historismus zu überwinden; eben dadurch daß sie das Potential für einen übergeschichtlichen Sprung besitzt, der durch ein modernes stilistisches Zitat den Gehrock in die Gegenwart trägt.

In die Geschichte springen

Benjamin wollte neue Ansätze für die Geschichtsdeutung untersuchen und so das Be- und Umschreiben der Geschichte verständlich machen. In seinem Versuch einer Umschreibung, insbesondere jener der Geschichte von Paris im 19. Jahrhundert, begann er, den Grundstock für eine eigentliche Philosophie der Mode zu legen. In der *Passagenarbeit* sollte Pariser Geschichte aus einer neuen Perspektive beschrieben werden, in welcher die Struktur des historischen Materialismus ebenso Verwendung

finden sollte, wie die evokative Poesie der Surrealisten und die literarische Variante der *mémoire involontaire* Marcel Prousts. Dazu versuchte Benjamin eine ästhetische Verschmelzung von Geschichtsphilosophie und künstlerischer Wahrnehmung von Kindheitserinnerungen der Moderne, die er in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ansiedelte.

Aus Sicht des historischen Materialismus muß die Vergangenheit als relevant für die Gegenwart erscheinen, insbesondere in Bezug auf die revolutionäre Praxis. Jedoch setzt Benjamin Geschichte und Revolution in eine neue, eigentümliche Beziehung mit der Mode. Die Verknüpfung der Art und Weise, mit der eine Revolution die vorangegangene zitiert, und der Mode, die einen vorherigen Stil in der Gegenwartskleidung als Zitat benutzt, ist sich ihrer Implikation viel mehr bewußt, als die Marxsche Beziehung von Leinwand und Gehrock. Benjamin setzt die Mode als Ware bewußt zur Herausforderung an die Geschichte ein.

Die Mode spürt die Gegenwart in der Vergangenheit auf, sie aktualisiert Ideen, die dann wichtig für das Gegenwärtige werden. In dem sie das tut, folgt sie dem Diktum des historischen Materialismus, das die Wiederholung in der Geschichte beschwört (so zumindest liest Marx Hegel): jede vergangene Handlung kann, in den Händen des Materialisten, exemplarisch für die Gegenwart werden, da sie sich wiederholt – anders vielleicht in Erscheinung aber zumeist gleichbedeutend in ihrer sozio-politischen Struktur. So muß man die Vergangenheit revolutionieren, um von ihr zu lernen. Und eben dies tun Modemacher, wenn sie wieder einmal die Tugenden ihrer allerneuesten Kollektion preisen.

Doch teilt Benjamin das Marxsche *proviso* in Bezug auf die Kleidung (z. B. den Gehrock). Denn im Moment erscheint deren revolutionäre Impetus ja nur im Reich der Bourgeoisie; wenn ihr Potential einmal »unter dem freien Himmel der Geschichte«, das heißt in der post-revolutionären Epoche, freigesetzt wird, nur dann kann die Mode wahrhaft zum Paradigma der Moderne und dem wahren Indikator für eine notwendigen Wandelung werden. Das geschichtliche Beispiel in Benjamins Zitat über den Tigersprung entstammt der ersten Seite von Marx' Studie über die 1848-Revolution in Frankreich, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*.¹¹

Die Idee, daß Revolutionen ihre Vorgängerinnen zitieren, eine Idee die von Benjamin auf die Kleidermode übertragen wird (und so vom »männlichen« Sozialrevolutionieren auf das »weibliche« Revolutionieren der Kleidung übergeht), scheint nur in der bürgerlichen Arena möglich. Wenn der »Himmel der Geschichte« über dem Zeltdach sichtbar wird, bricht die negative Unendlichkeit »der ewigen Wiederkehr« (wie Benjamin Friedrich Nietzsche zitiert¹²) auf und der letzte Sprung in die Freiheit ist möglich. Und falls dies zu einen Bruch mit der Mode führen sollte und die Poesie, die in dem Entwerfen und Tragen von Kleidern und deren Zitieren liegen kann, verschwinden sollte, dann zeigt dies ein passendes Paradoxon auf: die Mode hilft, den negativen Aspekt aufzuzeigen, welcher, einmal herausgefordert und überwunden, dabei hilft, sie selbst auszumerzen.

Solch ein Paradoxon ist nicht neu. Georg Simmel hatte schon am Anfang dieses Jahrhunderts bemerkt, daß es das Schicksal der Mode ist, im Augenblick allgemeiner Akzeptanz zu »sterben«, um sofort wieder aufzuerstehen und den Zyklus von Modeinnovation, medialer Verbreitung, gesellschaftlicher Akzeptanz der Innovation und dem daraus resultierenden stilistischen Niedergang, erneut in Bewegung zu setzen.¹³

Zu der unmittelbaren Bedeutung des Tigersprungs als kritischem Potential der Mode kommen noch mindestens vier weitere Deutungen: 1. Dadurch daß die Mode vergangene Stile zitiert, ist sie in der Lage, das geschichtliche Kontinuum aufzubrechen und übergeschichtlich zu werden. 2. Die Mode ist völlig respektlos und offensichtlich unaufmerksam in ihren Zitat. Diese scheinbare Oberflächlichkeit ihrer Erscheinung ermöglicht eine besondere Unabhängigkeit von wiedererkennbaren Inhalten – dies unterstreicht ihre Eignung für die Hermeneutik. 3. Die Mode ist am evokativsten in ihrem imaginären, »veralteten« Zustand. Die »Kleider von vor fünf Jahren« (wie Benjamin es dem Surrealismus gegenüber ausführte¹⁴), das heißt, die Formen einer Vergangenheit, die eben gerade aufgehört haben, modisch zu sein, sind jene, die Imagination und Phantasmagorie fördern – zwei Charakteristika, die so eminent wichtig sind für die Benjaminsche Deutung der Geschichte. 4. Der Tigersprung wird von Benjamin als dialektisch angesehen. Er folgt damit der philosophischen Tradition Hegels, Engels', Marx' und Lukács'.

Durch das stilistische Zitat verbindet die Mode die These vom ewigen oder »klassischen« Ideal mit ihrer Antithese, dem demonstrativ Gegenwärtigen. Die offensichtliche Opposition zwischen dem Ewigen und dem Ephemeren wird durch den Sprung überflüssig, der die Vergangenheit als jedwede Kontinuität in der Gegenwart benötigt. Zugleich bestimmt das Übergeschichtliche die Position der Mode als vom Ewigen, das heißt vom ästhetischen Ideal, ebenso abgetrennt wie auch vom kontinuierlichen linearen Fortschritt in der Geschichte. Durch den Tigersprung ist die Mode in der Lage, vom Gegenwärtigen zum Geschichtlichen und wieder zurück zu springen, ohne auf einer zeitlichen oder ästhetischen Anordnung verweilen zu müssen. Dies führt zu einer neuen geschichtlichen Entwicklung. Wenn diese mit dem dialektischen Bild, dem Tigersprung unter dem freien Himmel der Geschichte verknüpft wird, so führt dies zu einer essentiell revolutionären Konvergenz.

Der Gedanke, daß die Revolution – das Transitorische an sich – aus der Vergangenheit zitiert, und dies in einer Weise, die der Mode verwandt ist, verbindet Marx' politisches Gedankengut mit der Ästhetik. Die politisch bedeutsame Versachlichung und Abstraktion der Gesellschaft ist eng mit ihrer letzten Modeströmung verknüpft, eben weil die Mode die kapitalistische Struktur so potent verkörpert. Plötzlich wird eine zeitliche Einheit der Geschichte durch das stilistische Zitat in ihrer Wirkung isoliert (eine genuin materialistische Tugend) und in das Jetzt geschleudert. Der Historiker setzt zu einem weiten Sprung an, um das Gegenwärtige im Vergangenen zu finden. Der Begriff Katzensprung hat im deutschen Sprachgebrauch die Bedeutung einer vertraulichen und vertrauten Nähe. In dem Bild des Tigersprungs, in dem die weit stärkere und bedrohliche Großkatze einen weiten Sprung tut, um bewegungslos auf der Stelle zu landen, findet der historische Materialist so die präzise und poetische Metapher seiner Methodik.

Der Ur-Sprung

Nachdem ich ein paar Gedanken zu Benjamins Wahrnehmung der Mode ausgeführt habe, möchte ich kurz auf die Entwicklung des Bildes des Tigersprungs, von seinem historisch-materialistischen Anfängen bis hin zu seiner Benjaminschen Deutung, eingehen.

Der Sprung im materialistischen Denken verdankt seine Bedeutung eher der Engelschen denn der Marx'schen Interpretation und wurde durch die Deutung Hegels hervorgebracht, im besonderen durch dessen Interpretation von den objektiven Naturgesetzen. Die erste Erwähnung des radikalen Sprungs in Marx' und Engels' Schriften, in denen er den stets zuvor erwähnten, eher vorsichtigen, »Umschlag« ersetzt, findet sich in einem Brief, den Engels im Juli 1858 aus seiner Textilfabrik in Manchester an Marx in London schickt: »Soviel ist sicher, bei der vergleichenden Physiologie bekommt man eine schmäbliche Verachtung gegen die identische Überhebung des Menschen über die andern Bestien. (...) Die Hegelsche Geschichte vom qualitativen Sprung in der quantitativen Reihe ist auch hier sehr schön.«¹⁵

Im *Manifest der Kommunistischen Partei* wird dieser »qualitative Sprung« dann zu dem berühmten »alles Ständische und Stehende verdampft«, Fortschritt in der Natur ist nie kontinuierlich, er besteht aus einer Kombination von Sprüngen. Der wichtigste dieser Sprünge erfolgt dann, wenn ein Objekt (Element, Konfiguration etc.) das Kontinuum bricht und in einen anderen Zustand übergeht.¹⁶ Doch der Idealismus, der sich in der Hegelschen Ethik findet, ist nur Teil der Basis für die Dialektik im Materialismus. Engels mußte daher seine Deutung der Hegelschen Dialektik auf die sozio-politische Geschichte übertragen. In einem Aufsatz, den er für die Pariser *La Revue socialiste* umgeschrieben hatte, wurde der Sprung zum ersten Mal als revolutionäres Ereignis an sich beschrieben¹⁷ und konnte somit später von Benjamin für seine Herausforderung an den Historismus Verwendung finden. Engels postuliert dann allerdings, daß die Ware – hier implizit als Dominanz des Warenobjekts über das konsumierende Subjekt zu verstehen – unnötig, ja sogar schädlich für den Fortschritt der Menschheit vom »Reich der Notwendigkeit« zum »Reich der Freiheit« ist.

Im Kapitalismus ist keine Ware so prononciert wie die Mode. Ihr ephemerer Charakter, ihre Suche nach immer neuen, sich verändernden Erscheinungsformen, verlangt naturgemäß ständiges Konsumieren. Um der Mode zu folgen, müssen der Konsument, die Konsumentin ständig seinen oder ihren Kleiderschrank neu bestücken. Nach dem Sprung im historisch-materialistischen Verständnis sollten wir offensichtlich in der Lage sein, uns von einer solchen Abhängigkeit zu befreien. So erscheint es recht ironisch, daß Benjamin eben jenen Tigersprung der Mode als eine vergleichbar revolutionäre Befreiung in Bezug auf die Geschichtsschreibung versteht.

Für Engels ist die sozialistische Idee der Befreiung durch die bewußte Diskontinuität des geschichtlichen Fortschritts (das heißt durch die Revolution), naturwissenschaftlich und metaphysisch auf jenem dialektischen Sprung gegründet, der in der Umwelt des Menschen aufzutreten hat. Doch solch rein theoretische Begründung genügte einigen marxistischen Kritikern nicht. Der Mangel an revolutionärer Praxis machte sie ungeduldig. So verlangte Georg Lukács in seiner Vorlesung von 1919 mit dem Titel »Der Funktionswechsel des historischen Materialismus« folgendes: »Gerade der Fundamentalsatz der dialektischen Methode, daß »nicht das Bewußtsein der Menschen ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein ihr Bewußtsein bestimmt«, hat – richtig verstanden – die Notwendigkeit zur Folge: am revolutionären Wendepunkt die Kategorie des radikal Neuen, der Umstülpung der ökonomischen Struktur, der veränderten Richtung des Prozesses, also die Kategorie des Sprunges praktisch ernst zu nehmen.«¹⁸

Lukács gab sich große Mühe, den Sprung in seiner sozio-ökonomischen Bedeutung herauszustreichen. Für ihn ist der Sprung nicht nur dialektisch weil er die »Dialektik der Natur« verkörpert, sondern weil seine Aktion an sich dialektisch ist. Er unterstrich, daß der Sprung nicht einzigartig bleibt, um »blitzschnell und Übergangslos diese größte Umwandlung in der bisherigen Menschheitsgeschichte [zu] vollziehen«, sondern er ist schon im Existierenden vorhanden.¹⁹ Sein Charakter kann nur bewahrt werden, wenn dieser – gleich der Mode – im sozialen Prozess eingebunden ist, wenn er nichts anderes ist, als der »bewußt gewordene Sinn eines jeden Momentes«, eine gewollte Beschleunigung der notwendigen Richtung dieses Prozesses. Der Sprung soll innewohnende Strukturen sichtbar machen, die in der Geschichte bereits vorhanden sind. Um die wirklichen Beweggründe des geschichtlichen Fortschritts aufzuzeigen, muß der Sprung so dem Fortschritt »mit einem Schritt« vorangehen, »wenn die Revolution« vor der unbestimmten Ungeheuerlichkeit ihrer eigenen Zwecke« zurückschreckt, zu schwanken und in Halbheiten zu verfallen droht.«²⁰

Weiter oben in seinem Vortrag hatte Lukács versucht, die Gültigkeit der Engellschen und Marxschen Lesart des (ursprünglich Hegelschen) Sprunges zu bestimmen. Und dort finden wir eine klare Verbindung zu Benjamins Tigersprung in der Geschichte. Für Lukács ist das nachfolgende Zitat ein Schritt auf dem Weg zur Analyse der revolutionären Praxis, für Benjamin wird es zum Garanten des »freien Himmel(s) der Geschichte«, der die Sicht auf die geschichtliche Wahrnehmung sowohl des Subjekts als auch des Kulturobjekts erhellen würde. So liest denn Benjamin in Lukács' Budapester Vortrag, der 1923 in der deutschen Ausgabe von *Geschichte und Klassenbewußtsein* abgedruckt wurde: »Der »Sprung aus dem Reiche der Notwendigkeit in das Reich der Freiheit«, der Abschluß der »Vorgeschichte der Menschheit« sind für Marx und Engels keineswegs schöne, aber abstrakte und leere Perspektiven gewesen, mit denen die Kritik der Gegenwart dekorativ-effektivvoll, aber methodisch zu nichts verpflichtend abschließt, sondern die klare und bewußte gedankliche Vorwegnahme des richtig erkannten Entwicklungsprozesses, deren methodische Folgen tief in die Auffassung der aktuellen Probleme hineinragen.«²¹

Die Idee, daß der Sprung hilft, den »richtig erkannten Entwicklungsprozess« vorwegzunehmen, muß in Benjamins Ohren wiedergehallt haben. Hier erkannte er endlich die Möglichkeit, nicht nur die Wahrnehmung des historischen »Fortschritts« und dessen Stützung des Kapitalismus anzugreifen, sondern darüber hinaus die Objektivierung der menschlichen Natur und deren Entfremdung kritisch darzustellen. Er war so in der Lage, das Umschreiben der kapitalistischen Geschichte im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zu analysieren. Benjamin erkannte seine Chance, das müde Muster des sozial-ökonomischen »Gewebes« (er übernahm die Sinnfälligkeit der Simmelschen Wortwahl) zu attackieren, welches die Rechtfertigung des Kapitalismus durch das Propagieren eines linearen geschichtlichen Fortschritts anstrebt. Und da er das Augenmerk innerhalb dieser Kritik auf die Kultur warf, muß er es geradezu als eine auf ihn zugeschnittene Ironie angesehen haben, daß die hauptsächliche Ware der Moderne, die Mode, eben eine solche Kritik verkörperte.

Während Benjamin Lukács' Interpretation des Dekorativen und Effektvollen in Marx' und Engels' Kritik aufnahm, verwandte er das ausdrucksstärkste Mittel zur Ästhetisierung oder Verschönerung des täglichen Lebens – des Schmückens der

menschlichen Figur – als seine Metapher. Eine Taktik, die sein Argument vielleicht intellektuell unscharf erscheinen ließ, ihm aber jene Poesie erlaubte, welche er sowohl im Gesellschaftlichen als auch Ästhetischen aufspüren wollte.

Verwebtes Erinnern

Die Kleidermode begleitete (oder bekleidete) für Benjamin nicht einfach eine positivistische Geschichtsschreibung, die das ständige Streben nach wachsender Prosperität herausstreicht, in dem sie immer weiter verfeinerte, prachtvollere oder luxuriösere Kleider für eine wachsende Zahl von Konsumenten anpreist; ermöglicht durch technischen Fortschritt, verbesserte Manufaktur und demokratisierten Konsum. Die Nähmaschinen, die rationelleren Schnitttechniken oder die neuen Kaufhäuser erlauben nur einer einzigen Schicht (allerdings nicht im strikt gesellschaftlichen Sinne) mehr Freiheit, Gleichheit oder Brüderlichkeit im Kapitalismus: der ständig wachsenden Käuferschicht. Gleich wurden die Menschen nicht wirklich vor dem Gesetz oder vor kultureller Repräsentanz, sondern zuallererst vor der Ware.

Doch hatte die Mode, für Benjamin zumindest, ein paradigmatisches As in ihrem bestickten Ärmel. In der Verbindung seiner Lesart Marxscher und Engelsscher Theorie mit seiner Emphase für die Literatur Baudelaires und Prousts (die er ja beide übersetzte und interpretierte), entdeckte Benjamin das Zitat, die *mémoire involontaire* die in der Mode der Moderne steckt.

In der Kleidermode ist das Zitat jenes Erinnern, welches in der Lage ist, eine komplexe Zeitstruktur und metaphysische Erfahrung auszumessen. Für Benjamin, der fast gleichermaßen in der deutschen wie der französischen Sprache zu Hause war, erschien es sinnfällig, daß *modernité* und *mode* strukturell miteinander verschwistert sind, so daß ein Wort sich im anderen findet. Die Mode muß ihre eigenen Geschichte ständig »umschreiben«, nicht um vergangene Fehler oder stilistische Sünden zu verdecken, sondern um den beständigen Wechsel zu ermöglichen, in dem der allerneueste Stil sich auf einen viel älteren beziehen kann. Das Vergangene wird für das Jetzt aktiviert und – dies ist bedeutsam für unsere These vom Übergesichtlichen – in der Mode findet die Gegenwart sich momentan neben ihrer eigenen Vergangenheit wieder.

In modischen Kleidern ist der letzte Schrei stets *passé* in dem Moment, in dem er eine breitere Schicht erreicht. Die modische Avantgarde sieht ihre eigene Gegenwart schon fast als vergangen an, da der ständige Wechsel in der Modeindustrie sich in einem solchen Grad beschleunigt hat, daß der Unterschied zwischen Innovation, Zitat und offensichtlicher Nachahmung heutzutage nur mehr auf den Namen und Ruf des Modeschöpfers zurückgeführt wird, anstatt auf eine wirkliche zeitliche Abfolge.

Für den Materialisten stellt das Zitat in der Mode eine dialektische Beziehung dar zwischen der ultra-modernen Gegenwart, das heißt dem jeweils letzten Stil oder Trend in der Kleidung, und ihrer »Vorgeschichte«, das heißt der kapitalistischen Moderne im 19. Jahrhundert, welche die Parameter für die soziale und geschichtliche Bedeutung der Mode erst geschaffen hatte. In seinem Buch *Geschichte und Struktur* schreibt Alfred Schmidt: »Indem Marx es verschmäht, die verdinglichten, pseudo-objektiven Strukturen des kapitalistischen Alltags bloß zu registrieren, son-

dern die in ihnen *geronnene Geschichte* wieder verlebendigt, stößt er vor zur spezifisch menschlichen – wenn gleich verunstalteten – Wirklichkeit.«²²

Wie das Kapital, welches ja nicht nur bloßes Material, sondern gleichermaßen »eine Beziehung zwischen zwei Menschen« darstellt, so sind geschichtliche Ereignisse nicht bloße Fakten, sondern lebendige Erinnerungen, die durch menschliches Verhalten und das menschliche Erscheinungsbild geschaffen werden. Die Ereignisse, welche sich in dem Zitat um Benjamins Tigersprung finden, werden durch die Kleidung gegenständlich. Sie schaffen eine enge körperliche Beziehung zwischen den geschichtlichen Helden. Das Modezitat ist auch hier Schlüssel. Wie Marx schon geschrieben hatte: Die Juli- und Februar-Revolutionen von 1830 und 1848 in Frankreich waren Versuche, sich auf die moralische und ethische Autorität des »Originals« von 1789 zu beziehen. Zitiert wurden sie »genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert«. Für viele wurden die Ideale des antiken Roms neu eingekleidet und dienten so den Tugenden der französischen Revolution, doch für viele waren diese Ideale rein stilistischer Natur, und die römische Toga fand sich daher als Zitat im *Empire*-Stil wieder.

Kunst und Mode

Im Kern des Tigersprungs liegt der Angriff auf die Linearität des geschichtlichen Fortschritts. Durch seine Herausforderung an den Historismus hoffte Benjamin seiner eigenen Besorgnis zu begegnen, daß die Moderne – ihrem Ursprung nach in der Wirtschaft des Kapitals angesiedelt – die Mode benutzen könnte, um den Schock des Neuen und Unerwarteten abzufangen, den die Avantgarde in den prägenden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu provozieren suchte. In dem er sich kurzfristig in Benjamins interpretierenden Mantel half, schrieb Theodor W. Adorno, »Mode ist das permanente Eingeständnis der Kunst, daß sie nicht ist, was sie zu sein vorgibt und was sie ihrer Idee nach sein muß.«²³

Die Mode ist nicht sauber von der »hohen« Kunst zu trennen, das Ephemere läßt sich nicht einfach vom Sublimen scheiden, so wie es die bürgerliche Kunstreligion gerne sehen würde. Adorno meinte, daß der Künstler, das ästhetische Subjekt, sich in der Avantgarde auf polemische Weise von der Gesellschaft abgelöst hatte. In der Moderne kommuniziert die Kunst mit einem »objektiven Geist« – wie fälschlich oder korrupt dieser auch erscheinen mag – durch die Kleidermode. Für Adorno kann die Kunst nicht den zufälligen und unbewußten Charakter beibehalten, den so viele frühere Kunsttheorien ihr zugeteilt hatten. Die Kunst ist absolut manipuliert, jedoch unabhängig von der Nachfrage; gleichwohl, denn die Interpretation findet ja innerhalb des Kapitalismus statt, muß die Nachfrage natürlich in Betracht gezogen werden. Da die Manipulation des Konsumenten im Monopolkapitalismus zum Prototyp der bestehenden sozialen Produktionsverhältnisse geworden war, folgert Adorno, daß die Mode zur sozial und kulturell objektiven Kraft reift. Er bezieht sich auf Hegel, der in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* schrieb, daß es das Ziel der Kunst sein müsse, das was ihr fremd sei in sich einzubeziehen.²⁴ Aber da die Kunst sich einer solchen Aufgabe gegenüber verwirrt zeigt, wirft ihr die Mode ihren bestickten (Fehde)Handschuh hin und versucht, die Fremdheit oder Entfremdung in der objek-

tiven Kultur selbst in sich aufzunehmen. So meint denn Adorno, daß wenn die Kunst ihren eigenen Ausverkauf verhindern wolle, sie sich der Mode zu verweigern hätte. Doch gleichzeitig muß sie die Mode annehmen, um nicht blind gegenüber dem Haupttrieb der sozialen und kulturellen Existenz – Fortschritt und Wettbewerb, zum Beispiel – zu werden. Adorno, wenig überraschend, gesteht Baudelaires *Maler des modernen Lebens*, Constantin Guys zu, der erste gewesen zu sein, der erkannt habe, daß der wahrhaft moderne Künstler seine eigene Kräfte bewahrt, in dem er sich dem Ephemeren hingibt. Adorno folgt sowohl Marx als auch Simmel nach, wenn er folgendes beobachtet: »Im Zeitalter der ansteigenden Ohnmacht des subjektiven Geistes gegenüber der gesellschaftlichen Objektivität meldet Mode deren Überschuß im subjektiven Geist an, diesem schmerzhaft fremd, aber Korrektiv der Illusion, er bestünde rein in sich. Mode hat gegen ihre Verächter als Stärkstes anzuführen, daß sie an der triftigen, mit Geschichte gesättigten individuellen Regung partizipiert. (...) Durch Mode schläft die Kunst mit dem, was sie sich versagen muß und zieht daraus Kräfte, die unter der Versagung, ohne die sie doch nicht wäre, verkümmern. Kunst, als Schein, ist Kleid eines unsichtbaren Körpers. So ist Mode Kleid als Absolutes.«²⁵

Wie Simmel schon in der *Philosophie des Geldes* (1900/07) beschrieben hatte, löst sich die Subjekt-Objekt Gegenüberstellung dadurch auf, daß der Geist des letzteren in den des ersteren eingeht; etwas, daß Benjamin und Adorno, trotz dessen Kritik an der »ungenauen« Lebensphilosophie Simmels, anerkennen. Die Mode dient allen dreien als Korrektiv und, vielleicht noch bedeutsamer, als angefüllt mit hermeneutischem Potential (wenn auch in unterschiedlichem Maße). Sie bringt das Objekt maßgeschneidert in das individuelle Subjekt mit ein. Die Mode bestimmt die Kleidung, geht aber offensichtlich über diese hinaus. So, entgegen der traditionellen Wahrnehmung des Kulturobjekts, scheint es in der Moderne, daß die Kunst Gesellschaft und Geschichte schmückt, während die Mode ihr absolutes Prinzip verkörpert.

Die Ware Mode

Benjamin schrieb allen früheren Epochen eine Vielzahl von unerfüllten Erwartungen zu. »Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird«²⁶, notierte er in den späten dreißiger Jahren. Eine Gegenwart, welche die Zukunft herbeisehnt, muß sich zugleich ihrer Vergangenheit erinnern und die in sie gesetzten Erwartungen einlösen. Keine *Querelle des anciens et des modernes*, keine ideologische Opposition zwischen dem Vorrecht des Alten oder des Modernen existiert für Benjamin; es geht ihm vielmehr um ein Zusammenführen des Archaischen und Gegenwärtigen im Objekt – produktiv in dem Potential der Mode zum Tigersprung, und negativ in der »Warenhöhle«, als die ihm das Paris des 19. Jahrhunderts erscheint. So faltet sich denn auch in Benjamins dialektischem Bild - und hier zuvorderst in seinem Tigersprung – ein Element zugleich in sein Gegenteil. In diesen Bildern gerinnt das Archaische im modernen (ästhetischen) Ausdruck. Sie beinhalten sowohl den Fluch der ewigen Wiederkehr vergangener Fehler, als auch die treibende Kraft, welche sich dem zerstörerischen Potential der Moderne, das die Gesellschaft versachlicht und den Menschen entfremdet, entgegenstellt. Die-

se treibende Kraft führt dann auch zu der »Erlösung«, die Benjamin beschreibt. Sie hebt sich durch eine mythische Qualität heraus, die man in den Resten der Waren aus dem vorangegangenen Jahrhundert findet (siehe die Formen des Surrealismus, vor allem die ersten drei Bücher Louis Aragons). Wenn die Mode diese Überbleibsel auf ihre Weise benutzt, das heißt vergangene Stile durch das Zitat für den neuesten Trend aktiviert, so vergegenständlicht und verbildlicht sie die Anforderungen, die Benjamins dialektisches Bild auf erkenntnistheoretischer Ebene anstrebte.

In einem Brief aus dem Jahre 1935 kritisiert Adorno eben dieses Element im Benjaminschen Denken. Er zweifelt sowohl die Möglichkeit einer Erlösung als auch den mythischen Charakter der Ware an: »Die Ware als dialektisches Bild verstehen, heißt eben auch sie als Motiv ihres Untergangs und ihrer ›Aufhebung‹ anstatt der bloßen Regression aufs Ältere verstehen. Ware ist einerseits das Entfremdete, an dem der Gebrauchswert abstirbt, andererseits aber das Überlebende, das fremd geworden die Unmittelbarkeit übersteht. An den Waren und nicht für die Menschen haben wir das Versprechen der Unsterblichkeit.«²⁷

Wenn wir ein altes Kleid besprechen, sei es als Zitat, oder auch nur im Hinblick auf sein geschichtliches Interesse²⁸, so muß man seine respektive Rolle als Ware in Betracht ziehen. Das Kleid mit Tornüre aus den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts erscheint als Ware, deren Gebrauchswert sich abgenutzt hat. Solch ein Kleid kann heute nur noch zum Maskenball oder Kostümierung getragen werden. Auf der anderen Seite, wenn wir das Kleid mit Tornüre anziehen, das sich als bewußtes Modezitat versteht (das Modell von Lacroix in meinem Beispiel), so trägt man eine Ware die, nach Adorno, »die Unmittelbarkeit übersteht«, weil sie ihrem Ursprung entfremdet und für die Gegenwart aktiviert wurde. Offensichtlich kann ein wirklich modisches Kleid nie anders als der Gegenwart angehören; es wird nie in der Lage sein, diese zu überwinden, da es sonst, wie wir gesehen haben, als Mode aufhört zu existieren und die Funktion eines Kulturobjekts übernimmt, manchmal sogar die eines sublimen Kunstwerks.

Was die Ware Mode aber leisten kann, ist ihrem eigenen Niedergang zu entkommen, indem sie ihren Tod ironisch voran treibt und sich dementsprechend ständig zu erneuern hat. Das Umschreiben der (Kostüm-)Geschichte erfolgt so in immer rascheren Raten, und indem die Mode beständig ihre eigene »Aufhebung« herbeiführt, vermeidet sie im Idealfall jede regressive Tendenz. So kommt denn die einzige Ware, die auf das dialektische Bild zugeschnitten ist, aus der Kleidermode und Benjamin nahm sie folgerichtig als Exempel für seinen Tigersprung.

Adorno stimmt Benjamin zu, wenn dieser ausführt, inwiefern der Druck zukünftiger Probleme eine Gegenwart benötigt, die sich verantwortlich der Vergangenheit gegenüber zeigt und sich zur gleichen Zeit bewußt macht, wie sehr ihre Handlungsweise instrumental für die Zukunft ist. Indem solch eine Verantwortung retrospektiv auf die Vergangenheit ausgedehnt wird, erschuf Benjamin das komplexe Muster einer Zukunft, die sich für Alternativen offen hält, einer »mobilisierten« Vergangenheit (verbildlicht im Zitat der Kleidermode) und, in deren Mitte, eine überleitend vergängliche Gegenwart. »Die Mode ist die ewige Wiederkehr des Neuen. – Gibt es trotzdem gerade in der Mode Motive der Rettung?«²⁹ fragte Benjamin, und stellte sich so dem Problem, das für seine Geschichtsbetrachtung maßgeblich werden sollte. Die Wiederholung der gesellschaftlichen Fehler und Versäumnisse wird von der Mode nicht hinterfragt. Aber ihre »ewige Wiederkehr« deutet auf eine Struktur hin, die

sich benutzen ließ, um das kapitalistische Geschichtsverständnis anzugehen und so zum kritischen Kern dessen eigentlicher Rechtfertigung vorzustoßen.

In einer Gegenwart, die sich als überleitend und vergänglich zeigt, und daher für Baudelaire und Benjamin gleichbedeutend mit der Moderne ist, verkörpert die Mode deren Essenz. Nicht deren Substanz, da die Flüchtigkeit und Unbeständigkeit ihr dieses versagt, sondern als ein konzentrierter Extrakt, welcher, in dem er die »Jetztzeit« ebenso verkörpert wie den offenen Bezug zum Vergangenen, von der Zukunft kündigt. Benjamins Deutung der Mode ermöglicht es ihm, die metaphysische Seite einer »messianischen« Vergangenheit mit der materialistischen Ausprägung einer sozialhistorischen Kritik zu verbinden. Letztere präsentiert sich nicht als orthodoxe Dialektik. Sie versucht vielmehr, dem Ästhetischen eine Verankerung in der dialektischen Methode zu geben und zu einer eigenen Ausprägung des historischen Materialismus zu kommen. Auf Grund des sich wandelnden Aufnehmens entweder des (wie ich sie nannte) poetisch-hermeneutischen oder historisch-materialistischen Fadens, vor allem in den letzten Jahren der Passagenarbeit (ab circa 1934), mußte sich die Vielzahl an Bezugspunkte auf eine neue Form sozialer, kultureller oder historischer Kritik – obschon progressiv – ständig in Bewegung befinden. Doch waren Benjamins Anstrengungen, den Historismus zu überwinden, überzeugend genug, um dessen historisch-materialistisches Gegenstück bereitwillig aufzunehmen. So spannt er ein komplexes historisches Muster aus Fäden, die aufeinander zu beziehende und doch zeitlich von einander unabhängige Geschehnisse verkörpern; zum Beispiel in der Abfolge der Pariser *révolutions*. Diese Methode wurde bedeutsamer als wie gewohnt einem positivistischen Kontinuum zu folgen, das nur oberflächlich das soziale Gewebe des 19. Jahrhunderts zu bestimmen schien.

Am Ende diesen Aufsatzes möchte ich ein Beispiel dafür geben, wie das dialektische Bild des Tigersprungs sich in den Kollektionen einer couturière zeigt. Dieser Sprung, welcher nicht einfach als konkreter Beweis für meine Ausführung dienen soll, sondern eher als visuelle Hilfe, ist eher »literarischer« denn einfach stilistischer Natur, wie es zum Beispiel die Zitate der *Directoire*-Kleidung wären, die zwischen 1795 und 1820 die zivilen Tugenden der greco-romanischen Gesellschaft zitierten, und die dann fast ein Jahrhundert später in der modisch revolutionären Abschaffung des Korsetts durch Paul Poirets hochtaillierte Kleider ihre Entsprechung fanden.³⁰ Mein Beispiel ist als konzeptuell zu verstehen und passt so zu Benjamins Betrachtung über die »Witterung« und dem Umschreiben der Mode in der Moderne, das heißt ihrer politischen Aktivierung in dem undurchdringlichen Dickicht des Historismus.

Der Tigersprung der Jeanne Paquin

Als der Historiker Jules Michelet seine eigene Zeit, das 19. Jahrhundert, bewertete, blickte er zurück auf die Hoffnungen und Träume früherer Epochen, das heißt auf jene der französischen Revolution. Damals hatte die Mode auch von einer Zukunft materieller und spiritueller Gleichheit zwischen Klassen und Geschlechtern geträumt, eine Gleichheit, die in den revolutionären Trachten der weiblichen *sans-culottes* und den langen Kattunhemden, die von Männer und Frauen gleichermaßen getragen wurden, ihre Entsprechung fand.

Ein Jahrhundert später setzte die Mode der Gegenwart zum Tigersprung in jene revolutionäre Vergangenheit an. In ihrer Sommerkollektion von 1898 bezog sich die französische Modemacherin Jeanne Paquin offen auf das Umschreiben der Geschichte, und zwar durch ein Kleid, das den Namen des berühmten Historikers trug. Ihr Modell »Michelet« (Abb. 1) bestand aus einem himmelblauen Kleid, dessen Oberteil mit einer naiven farbenfrohen Stickerei geschmückt wurde. Es erschien wie die Luxusversion eines bäuerlichem Sonntagsstaats, der zusätzlich noch von Paquins Spezialität, einer komplexen Pelzverbrämung auf Saum und Aufschlägen dekoriert wurde. Paquin sah so ihren Entwurf als eine Hommage an den Historiker, der eine ganze Serie von Vorträgen am Collège de France *Der Erziehung der Frau durch die Frau* (1850) gewidmet hatte, und es nie versäumte, die Rolle der Frauenmode in der Gesellschaft hervorzuheben.

Wie Michelet die Bedeutung der Mode einschätzte, läßt sich aus einem Tagebucheintrag der Gebrüder Goncourt ersehen, die im März 1864 einen Ball im Hause des Historikers besuchten: »Wir gehen ›in Zivil‹ zum Ball *chez Michelet*, wo die Frauen als unterdrückte Nationen verkleidet sind: Polen, Ungarn, Venedig, usw. Es ist mir, als sähe ich Europas künftige Revolutionen tanzen.«³¹

Der bürgerliche Historiker mit seinem *penchant* für die politische Revolte, überträgt seinen Einsatz für Gleichheit und Freiheit auf einen eleganten Maskenball, den er für Intellektuelle und die gute Gesellschaft einrichtet. Er träumt von einem Europa frei von preußischer und russischer Dominanz, doch wird sein gutgemeinter



1 [Maison] Jeanne Paquin, Entwurf für das Modell ›Michelet‹, Sommer 1898. Tusche und Aquarell auf Papier, 24 x 17 cm. Victoria & Albert Museum, London (Worth/Paquin 1957: Vol. III, no. E.201-1957).



2 [Maison] Jeanne Paquin, Entwurf für das Modell ›Robespierre‹, Sommer 1898. Tusche und Aquarell auf Papier, 22 x 16 cm. Victoria & Albert Museum, London (Worth/Paquin 1957: Vol. III, no. E.197-1957).



3 [Maison] Jeanne Paquin, Entwurf für das Modell »Thermidor«, Sommer 1899. Tusche und Aquarell auf Papier, 22 x 16 cm. Victoria & Albert Museum, London (Worth/Paquin 1957: Vol. IV, no. E.252-1957).

Protest allzu leicht von dem Rascheln der Seiden und Chiffons übertönt, die seine weiblichen Gäste vorführen.

Die Kollektion Paquin von 1898 beinhaltet auch eine weniger verschleierte Referenz an die Revolution, durch ihr »modèle Robespierre« (Abb. 2). Ein unaufdringlich elegantes Kleid von schwerer schwarzer Seide und Popeline, samt einem großen Gürtel, der Zurückhaltung und Ernsthaftigkeit versinnbildlicht. Der schwarze Stoff und sein Schnitt symbolisieren die Idee der politischen Unbeugsamkeit, wobei der Gürtel dem Gedanken der Kontrolle gleichkommt, ohne den das Streben nach moralischer Reinheit leicht in Fanatismus und *terreur* übergeht.

Zwei Kollektionen später, im Sommer des Jahres 1899, trug Paquin das Umschreiben der Geschichte auf ein weiteres metaphorisches Niveau. Der Schnitt des Modells »Thermidor« (Abb. 3), nach dem elften Monat des revolutionären Kalenders benannt, war einer greco-romanischen Säule nachempfunden und aus cremefarbener und wollweißer Seide und Taft gefertigt. Plissierte Falten liefen vertikal an dem ganzen Kleid hinunter und auf ein Oberteil wurde daher – eine Neuerung zu

dieser Zeit – verzichtet. Die Betonung der Taille geschah allein durch komplexe Säumung. Der Kragenansatz des Kleides zeigte eine Reihe von *mouchoir*-Applikationen: Stücke von Spitze, die so auf die Seide gestickt wurde, das der Effekt eines (korinthischen) Säulenkapitells entstand.

Die Annahme revolutionärer Ideale, das heißt die Widerspiegelung ziviler Tugenden innerhalb der greco-romanischen Gesellschaftsformen, wurde hier nicht durch die moderne Interpretation eines Chiton oder einer Toga erzielt, wie in den schon erwähnten, hochtaillierten *Directoire*-Kleidern, die immer wieder in Mode kommen sollten. Im Gegenteil, Paquin versuchte sich an einer Interpretation der grundlegenden Ideale jener Gesellschaften des klassischen Altertums. Die Säule, das strukturelle Element sowohl der Architektur als auch der allgemeinen Ästhetik, wird hier zu ihrem »natürlichen« Ursprung zurückgeführt und ist repräsentativ für die menschliche Gestalt. Dies folgt Hegels Postulat über die Kleidermode, der in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* fast sieben Jahrzehnte zuvor gefordert hatte: »Das Prinzip für die künstlerische Art der Gewandung liegt nun darin, daß sie gleichsam wie ein Architekturwerk behandelt wird. (...) Ferner ist das Architektonische des Tragens und des Getragenen für sich selbst seiner eigenen mechanischen Natur nach gestaltet. Ein solches Prinzip befolgt die Bekleidungsart, die wir in der idealen Skulptur der Alten [d.h. der griechischen Antike] befolgt finden. Besonders der Mantel ist wie ein Haus, in welchem man sich frei bewegt.«³²

Das Modell »Thermidor« verlangte von seiner Trägerin eine aufrechte Haltung und selbstbewußte Positur. Durch seine spürbare Restriktion der Bewegungen machte das Kleid jede Geste zu einer Überlegung. Nach den modischen Exzessen der zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts – der Krinoline, der Masse an Unterröcken und Tornüren – verkörperte Paquins Entwurf Schlichtheit und Zurückhaltung. Die Betonung lag auf dem Stoff (der selbst den üblichen Luxus der jungen Haute Couture noch übertraf) und dem Schnitt.

Die Dialektik der Mode zeigt sich in dem Modell »Thermidor« dadurch, daß jenes Element, welches ursprünglich Solidität und Macht verkörperte, nämlich die steinerne Säule, in diesem Kleid in seine Antithese, fließende Seide, verkehrt wird. Doch wird durch die »Konstruktion« des Modells, das heißt die plissierten Falten, der Stoff gestärkt und erlangt so eine vergleichbare Symbolik.³³ Und da das Kleid auf dem Körper einer Frau zu liegen kommt, somit in empfindsamem Verhältnis mit dem Menschen steht, wird sein Symbolgehalt noch erhöht, sein Einfluß auf die Gesellschaft noch direkter.

Ich fasse zusammen: Während Benjamin an seiner Passagenarbeit und vor allem an seinen Thesen »Über den Begriff der Geschichte« arbeitete, wies er den Historismus in seine Schranken und wandte sich dem historischen Materialismus zu, um wichtige Fäden der Kultur des vergangenen Jahrhunderts zu einem geschichtlichen Gewebe zu verspinnen. Als paradigmatisches Kulturobjekt für die *modernité*, wurde darin die Mode an Hand eines sich wiederholenden Musters analysiert. Deren Bedeutung wurde dann dialektisch im Tigersprung rekonstruiert. Diese zweifache Funktion des Modeobjekts führt zu seiner Aktivierung oder Konkretisierung und gibt ihm Bedeutung für die weitere politische Praxis. Doch trotz der offensichtlichen Anlehnung an den historischen Materialismus, blieb Benjamins Methodik solitär, sogar erratisch. Was vielleicht von einigen theoretischen Mißverständnissen herrührte, aber auch

daran lag, daß er die Poesie in der Moderne um jeden Preis zu bewahren suchte. Benjamin wandte sich daher zu einem Umschreiben der Geschichte hin, das sich von der Orthodoxie der historisch-materialistischen Methodik entfernte. Die Deutung der Kleidung als Metapher distanzierte sich somit klar von der Marxschen Analyse. Doch durch die Dialektisierung der Mode – eben im Tigersprung – wurde diese Distanz auf ein Minimum beschränkt.

In seinen letzten Schriften war der Historiker Benjamin in der Lage, den schlichten und steifen Gehrock eines Materialisten des 19. Jahrhunderts zu tragen, während er gleichzeitig als schillernden Kontrast, das hermeneutisch-poetische Futter zur Schau stellte, welches sich einen wahrhaft individuellen Stil bewahrte. Dieser Stil führte direkt zur Emphase mit der Mode und damit zu der ersten wirklichen Deutung ihrer möglichen Philosophie.

Anmerkungen

Der vorliegende Aufsatz basiert auf übersetzten Auszügen aus meinem Buch ›Tigersprung: Fashion in Modernity‹, das im November 2000 von der MIT Press (Cambridge, Mass./London) publiziert wird. Ich möchte Annelie Lütgens an dieser Stelle herzlich für Ihre Hilfe bei der Übersetzung und Lektorierung danken.

- 1 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Gesammelte Schriften, Band I.2. Frankfurt a.M. 1991, S. 691-704, hier S. 701.
- 2 Der Leser wird hier auf das Manuskriptbündel (›Konvolut B‹) verwiesen, das Rolf Tiedemann et al. zusammengestellt und herausgegeben haben; in: Benjamin, Das Passagen-Werk, in: Gesammelte Schriften, Bände V.1 & 2. Frankfurt a.M. 1982, S.110-132 (besonders 127-128); vgl. auch die Bibliographie in: Das Passagen-Werk, S. 1277-1323.
- 3 Fredric Jameson, »Marxism and Historicism«, in: New Literary History, vol. IX, no. 1. Charlottesville 1979, S. 41-73, hier S. 43.
- 4 Vgl. Walter Benjamin, »Der Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Gesammelte Schriften, Band I.1. Frankfurt a.M. 1991, S. 203-430, hier S. 304; und Ders., »Pariser Tagebuch«, in: Gesammelte Schriften, Band IV.1. Frankfurt a.M. 1991, S. 567-587, hier S. 584.
- 5 Jameson (wie Anm. 3), S. 43.
- 6 Sándor Radnóti weist auf einen ähnlichen Punkt in der Beziehung von Hans-Georg Gadamer und Benjamins Hermeneutik hin; »Benjamin's Dialectic of Art and Society«, in: Gary Smith (Hg.), Benjamin: Philosophy, History, Aesthetics, Chicago/London 1989, S. 126-157, hier S. 128 f.
- 7 Benjamin (wie Anm. 2), S. 1256.
- 8 Vgl. Benjamins Lesart von Blanquis *L'Éternité par les astres* (1872) in seiner Studie »Paris, Capitale du XIXème siècle«, in: Ders., (wie Anm. 2), S. 1255-1258, hier S. 1257.
- 9 Karl Marx, Das Kapital, Erster Band, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Band 23, Berlin 1993, S. 56 ff.
- 10 In der Tat, Marx (wie Anm. 9), S. 56-61, transponiert dies auf ähnliche Weise, nur liegt für ihn der Unterschied in dem Weben des Leinens als »konkret nützliche Form der Arbeit« und dem Zuschneiden des Rocks als »abstrahierte Arbeit«.
- 11 »Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen. (...) Und wenn sie eben damit beschäftigt scheinen, sich und die Dinge umzuwälzen, noch nicht Dagewesenes zu schaffen, gerade in solchen Epochen revolutionärer Krise beschwören sie ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienste herauf,

- entleihen ihnen Namen, Schlachtparole, Kostüm, um in dieser altherwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen. So maskierte sich Luther als Apostel Paulus, die Revolution von 1789-1814 drapierte sich abwechselnd als römische Republik und als römisches Kaisertum, und die Revolution von 1848 wußte nichts Besseres zu tun, als hier 1789, dort die revolutionäre Überlieferung von 1793-1795 zu parodieren.« Karl Marx, *Der 18. Brumaire des Louis Napoleon*, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Band 8, Berlin 1988, S. 115.
- 12 Vgl. das Manuskriptbündel D über »Die Langeweile, Ewige Wiederkehr« in Benjamin (wie Anm. 2), S. 156-178, besonders S. 173 und 177; ebenso wie die erste Seite im Konvolut über die Mode (wie Anm. 2, S. 110).
 - 13 Vgl. Georg Simmel, »Fashion«, in: *International Quarterly*, vol. X, New York Oktober 1895, S. 130-155, hier S. 137; und Ders. *Philosophie der Mode*, Berlin 1905, S. 17.
 - 14 Vgl. Benjamin, »Die Gewalt des Surrealismus«, in: *Gesammelte Schriften*, Band II.3, Frankfurt a.M. 1991, S. 1031-1033, hier S. 1031.
 - 15 Friedrich Engels, »Brief an Karl Marx«, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Band 29, Berlin 1963, S. 338.
 - 16 Engels, Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft [»Anti-Dühring«], in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Band 20, Berlin 1962, S. 61.
 - 17 Engels, »Die Entwicklung des Socialismus von der Utopie zur Wissenschaft«, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Band 19, Berlin 1962, S. 266.
 - 18 György [Georg] Lukács, »Der Funktionswechsel des historischen Materialismus«, in: Ders., *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Berlin 1923, S. 229-260, hier S. 256.
 - 19 Vgl. Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Erster Band: »Die objektive Logik«, in: *Gesammelte Werke*, Band 11, Hamburg 1978, S. 369.
 - 20 Lukács (wie Anm. 18), S. 257.
 - 21 Ebenda, S. 254.
 - 22 Alfred Schmidt, *Geschichte und Struktur: Fragen einer marxistischen Historik*, Berlin 1973, S. 76 f.
 - 23 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 468. Übrigens ein Dualismus, der bereits von Simmel in seinen soziologischen und philosophischen Studien ab 1890 analysiert wurde.
 - 24 Vgl. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band 1, in: Werke, Band 13, Frankfurt a.M. 1986, S. 51.
 - 25 Adorno (wie Anm. 23), S. 469.
 - 26 Benjamin (wie Anm. 1), S. 693.
 - 27 Brief, »Hornberg i. Schwarzwald, 2. August 1935« in: Benjamin, *Briefe*, Band 1, Frankfurt a.M. 1978, S. 675.
 - 28 Vgl. Benjamins Ausruf in der *Passagenarbeit* über ewige Werte oder zeitlose Wahrheiten: »Das ist so wahr, daß das Ewige jedenfalls eher eine Rüschel am Kleid ist als eine Idee«; in: Benjamin (wie Anm. 2), S. 578.
 - 29 Benjamin, »Zentralpark«, in: *Gesammelte Schriften*, Band I.2, Frankfurt a.M. 1991, S. 655-690, hier S. 677.
 - 30 Wichtig für unser Argument ist das Faktum, daß die *Directoire*-Mode in ihrer Version als *mode à la Grecque* den »Tigersprung« in ihre eigene Vergangenheit tat, als sie zitiert und wiederbelebt während des französischen Enthusiasmus für den griechischen Freiheitskampf gegen die Türken (1821-29), erneut sehr populär wurde.
 - 31 Jules & Edmond de Goncourt, *Journal: Mémoires de la vie littéraire*, Tome II (1864-1874), Paris, 1956, S. 25.
 - 32 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band 2, in: Werke, Band 14, Frankfurt a.M. 1986, S. 407 f.
 - 33 Historiker sagen uns, daß die dorische Säulenform dem weiblichen Chiton der Griechen nachempfunden wurde.