

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.¹

Auftakt

Im Folgenden geht es um Kleidermode, das heißt, um materielle Artefakte einerseits und um geschriebene Mode andererseits. Der Allroundkünstler Mariano Fortuny schuf Anfang des 20. Jahrhunderts luxuriös-theatrale Roben, die von Schauspielerinnen, Tänzerinnen und Damen der Gesellschaft getragen wurden. In Marcel Prousts großem Roman *A la recherche du temps perdu* (1913–1927) spielt Mode neben Malerei und Architektur eine herausragende Rolle.² Die bildenden Künste und die Kleidermode sind im Roman gleichermaßen wichtig. Beide vermitteln spezifische ästhetische Erfahrungen und beide verbinden auf je eigene Weise die Gegenwart mit der Vergangenheit. Besonders häufig wird im Roman von den Schöpfungen des venezianischen Modekünstlers Mariano Fortunys gehandelt – andere Modeschöpfer der Zeit werden erwähnt, aber niemals so ausführlich, und auf den berühmten Begründer der Haute Couture, Charles Frederick Worth (1825–1895), wird nur einmal mit dem Anfangsbuchstaben seines Namens angespielt.³ Andere Garderoben werden beschrieben, ohne dass ihr Schöpfer genannt würde.

Was also ist das Besondere an Fortunys vestimentären Kunstwerken, so dass sie zum Gegenstand des Begehrens ebenso werden können wie zum Auslöser ganz eigenständiger sprachlicher Kunstwerke? Wie werden sie in einen literarischen Text verwandelt, und wie wird der Effekt des Luxuriösen durch den Text und im Text erzielt. Können Texte so etwas wie geschriebenen Luxus hervorbringen? Die methodische Annäherung an die Hervorbringung von Luxus im Rahmen der grenzüberschreitenden «visual culture» erlaubt es mir, auch den Text als Ort von Luxus zu verstehen.

Luxus

Luxus ist nur zum Teil an die materielle Qualität und die Gestaltung von Dingen gebunden, und Luxusgüter, so Christopher J. Berry in seinem Klassiker zum Thema, «do not constitute a discrete, separate category superadded to some other category, such as «necessities»».⁴ Als relationales Konzept⁵ ist Luxus vielmehr abhängig von Zuschreibungspraktiken in bestimmten kulturellen Konstellationen, von spezifischem Wissen (auch von Kennerschaft) und last but not least von der Phantasie derjenigen, die sich von Luxusgütern ansprechen und überzeugen lassen. Das heißt, manche Dinge können in bestimmten Konstellationen zu bestimmten Zeiten als Luxus gelten, in anderen nicht mehr oder noch nicht. Arjun Appadurais These, Dinge hätten ihre eigenen Biographien und könnten zeitweise Waren sein, diesen Status aber wieder verlieren, und seine Idee, es gebe so etwas wie eine «commodity candidacy»⁶, lässt sich auf die ephemere Exis-

tenz des Luxus übertragen: demnach hätten manche Dinge eine «luxury candidacy».

Daraus lässt sich die Frage ableiten: Welche Voraussetzungen müssen für den Status der «luxury candidacy» erfüllt werden? Gibt es überhaupt welche, z. B. eine beschreibbare materielle Qualität? Und wie und unter welchen Bedingungen kann die Kandidatur erfolgreich sein? In Bezug auf das Thema meines Aufsatzes stellt sich also erstens die Frage nach den medialen und materiellen Spezifika von luxuriösen Dingen. Wie wird Luxus in unterschiedlichen Gegenständen, Praktiken und Künsten erzeugt? Zweitens stellt sich die Frage nach dem Potential für Zuschreibungen. Und schließlich: Lässt sich Luxus von einem Format, z. B. bildende Kunst oder Mode, in ein anderes Format, beispielsweise Literatur, übersetzen, so dass nicht nur wiedergegeben wird, sondern in die Transformation in etwas Anderes mündet?

Mode und Luxus

Kleidermode ist kein Sonderbereich des Luxus, sondern Mode und Luxus sind interdependent und strukturell performativ insofern, als sie sich jeweils selbst und außerdem wechselseitig immer neu in diskursiven und Handlungs-Vollzügen hervorbringen.⁷ Beide sind beschreibbar als kulturelle Praxis, also als ein Handeln mit Artefakten, das sich in Lebensstilen realisiert und prinzipiell paradox ist: der Versuch, durch Nachahmung nicht nur Zugehörigkeit, sondern auch Individualität und Originalität zu produzieren.⁸ Die paradoxe Logik der Mode lässt sich mit Elena Esposito fassen als Rationalisierung des Irrationalen.⁹ Mode in der Moderne produziert nicht nur Distinktion und Lebensstile, sondern grundsätzlich Überfluss. Unübersehbar ist das in der so genannten Fast Fashion, der preiswerten Massenmode der großen Ketten, die auf schnelle und billige Produktion mit billigen Materialien und der Imitation von Designermode setzten und immer schnellere Konsumtion, baldiges Entsorgen und erneute Käufe anheizen.¹⁰ Aber auch die so genannte Slow Fashion kann nicht überleben, ohne häufig neue Angebote und Kaufanreize zu liefern, ist Mode doch grundsätzlich durch den raschen Wechsel und eine Dynamik des Begehrens, der Enttäuschung und neuen Begehrens charakterisiert, das aus unterschiedlichen Gründen (Status, Narzissmus, ästhetisches Vergnügen usw.) immer wieder neue Reize fordert und auf diese Weise Überfluss produziert. Wo aber findet sich der Luxus: Im grenzenlosen flüchtigen Konsum, egal auf welchem finanziellen Niveau: «Luxus für alle»? Oder im Gegenteil in einem bedächtigen, nachhaltigen Konsum von weniger Produkten, der sich noch die Zeit nimmt, das Kleid oder Accessoire ästhetisch zu genießen und längerfristig zum Teil der eigenen Person zu machen? Wie wichtig ist die materielle und gestalterische Qualität von Dingen, damit sie als Luxus gelten können? Wie wichtig ihre Einzigartigkeit und Originalität? Liegt Luxus in der Seltenheit oder gerade im Überfluss?

Ohne die Diskussion über den Zusammenhang von Luxus, Überfluss, Verschwendung oder die oft verhandelte Frage nach der Differenz von Wunsch und Bedürfnis zu vertiefen, sei festgehalten: Mode und Luxus konstituieren sich in einem Feld jenseits von Notwendigkeit und pragmatischer Nützlichkeit. Sie konstituieren sich gerade aufgrund eines Surplus ästhetischer, materieller und imaginativer Dimensionen, die sie als Angebot realiter oder vermeintlich bereithalten und in den Konsumierenden aktivieren können bzw. das von den Konsumieren-

den aktiviert werden kann/muss. Die Mitarbeit der Konsumierenden ist notwendig, nicht anders als die Mitarbeit der Rezipierenden eines Textes oder Gemäldes nötig ist, um dessen Potential zu entfalten.

In der *Recherche* wird das für die Fortuny-Roben geradezu idealtypisch vorgeführt.

Fortuny

Der in Granada geborene, in Paris und den größten Teil seines Lebens in Venedig lebende Mariano Fortuny de Madrazo (1871–1949) war Maler, Innenausstatter, Textildesigner und Modeschöpfer.¹¹ Das Haus Fortuny existiert noch heute und handelt mit Innendekorationen, insbesondere Lampen und Stoffen.¹² Berühmt wurde Mariano Fortuny weniger mit seiner Kunst – recht pathetischen, dem *Fin de siècle* verpflichtete Gemälden – als mit seinen Stoffen und Kleidern. Den Beginn macht das von der Antike inspirierte Delphos-Kleid, das Fortuny 1907 mit Hilfe einer speziellen, von ihm erfundenen Plissiertechnik für Seide zu realisieren vermochte.¹³ Es ging weiter mit einer Fülle unterschiedlicher Entwürfe, die alle an verschiedenen kulturellen Räumen und historischen Zeiten orientiert waren. Es waren Einzelstücke, die vor allem durch die opulenten, höchst ungewöhnlichen Stoffe wirkten, die Schnitte waren vergleichsweise schlicht, was ihn mit seinem Zeitgenossen Paul Poiret verbindet. Fortuny besaß eine umfangreiche Sammlung von historischen Textilien seit dem Mittelalter, die ihm als unerschöpfliches Reservoir für eigene Kreationen diente.¹⁴ Er imitierte sie jedoch nicht einfach, sondern transformierte sie und schuf nach eigener Aussage «gedruckte statt gewebte, sozusagen in eine andere Sprache übersetzte Interpretationen und Re-Editionen der schönen Entwürfe aller Zeiten und aller Arten».¹⁵

Die Roben waren kostbar und erlesen, denn sie zitierten den kirchlichen oder höfisch-aristokratischen Kontext, dem die Originalstoffe meist entstammten. Diesem Kontext waren die modernen Fortuny-Adaptationen jedoch entrissen und stattdessen ins Mondäne der Gegenwart eingefügt. Eine bedeutende Neuerung im Vergleich zu den Originalen liegt darin, dass Fortunys Stoffe nicht gewebt waren, wie die Originale, sondern bedruckt.¹⁶ Er entwickelte in seinem eigenen Druckatelier spezielle Drucktechniken, die es ermöglichten, den Effekt der alten Stoffe mit neuen Methoden zu erzielen, zum Beispiel mit Gold und Silber auf Samt oder Seide. Die Effekte sind atemberaubend. Und doch muss man sich vor Augen halten, dass Fortuny einen geschickten Trick anwendete: So komplex seine Drucktechniken auch sein mögen, sie sind immer noch technisch und handwerklich einfacher zu realisieren als die Gewebe, obgleich die Webtechnik zu jener Zeit bereits technisiert war. Andererseits ermöglicht das Drucken auf kostbare und volumenreiche Materialien, ganz anders mit Gold und Silber zu spielen, als wenn man sie einwebt.

Diese Veränderung ist zugleich eine Modernisierung im besten Sinne dessen, was inzwischen technisch machbar war und wohl angemessener schien als die treue historisierende Nachahmung von Mustern und Techniken. Es ist eine Modernisierung, die ihren Schöpfer vor dem Verdacht der reinen Imitation schützt und ihm stattdessen erlaubt, seine Werke als Originale zu präsentieren und zu verkaufen. Zudem kombinierte Fortuny unterschiedliche Stile: die italienische Renaissance trifft auf kretische, ägyptische oder byzantinische Anspielungen,



1 Mariano Fortuny, Seidenkleid mit Cape, 1920er Jahre, Metropolitan Museum of Art, New York, Accession No = 1995.28.4

und so entsteht etwas Neues. Transformation ist also das Schlüsselwort, aber eine Transformation, die sich auf Altes bezieht und folglich dessen ästhetische und atmosphärische Werte immer mit transportiert.

In Fortunys Stoffproduktion werden mögliche Verfahren zur Generierung von Luxus in der Mode sichtbar: (1) der ausdrückliche Bezug auf materielle oder immaterielle Aspekte der Vergangenheit, die in ihrer bereits vorhandenen Kostbarkeit als bedeutend tradiert werden und damit der Gegenwart Bedeutung verleihen bzw. atmosphärisch als Phantasie starke affektive Wirkungen auslösen, (2) die Transformation, z. B. Modernisierung dieser Elemente, (3) was unter Umständen eine Vereinfachung von Techniken und Formen impliziert, (4) die zumindest diskursive Insistenz auf Originalität und damit auf dem Kunstcharakter der Artefakte.

Fortuny in der Recherche: Elstir

Während eines Atelier-Besuchs erklärt der Maler Elstir dem Erzähler der *Recherche*, die Kleidung der Menschen sei ein ebenso wichtiges Motiv der modernen Malerei wie Landschaften, Architekturen oder die Feste eines Carpaccio oder Veronese. Elstir setzt Gegenstand und Kunstwerk in eins. Die visuellen Künste müssen sich auf etwas Sichtbares beziehen, und so wird der Gegenstand der Malerei zwangsläufig Teil der künstlerischen Verfahren selbst – nicht im Sinne einer Nachahmung der Wirklichkeit, sondern einer Transformation und Transposition in ein Anderes. Entsprechend viel Aufmerksamkeit widmet der Maler der Beschreibung der kostbaren alten Stoffe, die für ihn ebenso darstellungswürdig – das heißt kunstwürdig – sind wie eine Landschaft oder ein Renaissance-Fest. Mode in ihrer Flüchtigkeit ist für ihn mithin keine alberne Oberflächlichkeit, sondern sie gehört – fast im Sinne von Charles Baudelaires «*Peintre de la vie moderne*» – zu dem, was Modernität ausmacht. Ein gutes Gemälde muss demnach diese Modernität einfangen, um nicht verkleidet zu wirken. Dennoch – oder gerade deswegen – erscheinen ihm die Frauen in Fortuny-Kleidern verkleidet, weil er

dessen Textilien als bloße Imitate der Vergangenheit ohne wirkliche Transformation ins Gegenwärtige beurteilt. Denn auf Albertines sehnsüchtigen Ausruf hin, sie würde so gern Venedig sehen, erklärt er:

Sie werden vielleicht schon bald [...] die herrlichen Stoffe betrachten können, die man da unten getragen hat. Man sah sie früher nur auf den Bildern der venezianischen Maler oder sonst ganz selten irgendwo in einem Kirchenschatz, ab und zu geriet ein Stück auch einmal auf eine Versteigerung. Aber jetzt heißt es, ein venezianischer Künstler, Fortuny, habe das Geheimnis ihrer Herstellung wieder entdeckt, und schon in ein paar Jahren würden die Frauen in ebenso herrlichen Brokaten mit orientalischen Mustern wie denjenigen, mit denen Venedig seine Patrizierinnen schmückte, spaziergehen oder noch besser zu Hause bleiben können. Ich weiß nicht einmal, ob ich mich darüber so sehr freuen soll, ob es nicht zu sehr nach einem Anachronismus in der Kleidung aussehen wird für die Frauen von heute, selbst wenn sie bei Regatten darin paradieren, denn um auf unsere modernen Vergnügungsjachten zurückzukommen, so sind sie ganz das Gegenteil von dem, was man zu den Zeiten hatte, als Venedig noch die «Königin der Adria» war.¹⁷

Elstir irrt, wenn er meint, Fortuny habe das Geheimnis der Herstellung der Stoffe wieder entdeckt. Was er für anachronistisch hält, bezieht sich wohl auf das zweifellos vorhandene theatrale Potential solcher Stoffe und Kleider, dessen Spezifik nicht zum modernen Stil passe. Es ist kein Zufall, dass zu den Trägerinnen von Fortuny-Roben Schauspielerinnen und Tänzerinnen gehörten wie Eleonora Duse, Isadora Duncan oder Sarah Bernhardt.¹⁸ In der *Recherche* werden sie von sehr modischen Frauen der Gesellschaft getragen. Die Herzogin von Guermantes besitzt etliche und gibt dem Erzähler Ratschläge, welche er für seine Geliebte Albertine kaufen sollte, die sich regelrecht nach diesen Kleidern verzehrt. Im Gegensatz zur Herzogin, die bei großen Auftritten brilliert, ist Albertine eine junge Frau aus kleinen Verhältnissen, die selten Gelegenheiten für große Auftritte hat. Vielleicht spielt ein verborgener Wunsch nach sozialem Aufstieg eine Rolle in ihrer Sehnsucht nach exquisiter Mode, jedoch wird sie vor allem geschildert als eine, die ein ästhetisches, d.h. auch sinnliches Vergnügen an den ungewöhnlichen, Phantasie anregenden Hauskleidern oder Ausgekleidern empfindet und auch den Geschmack entwickelt hat, das wirklich Exquisite, Einzigartige, Originale vom Nachgeahmten zu unterscheiden.

Originalität und Nachahmung

Das Konzept von Originalität benötigt sein Gegenteil, die Nachahmung. Beide konstituieren sich wechselseitig innerhalb einer vorausgesetzten simplen Dichotomie. Im Falle Fortunys wird die Idee der Originalität von Kunst auf Mode übertragen und zum Zeichen von Luxus bzw. Exklusivität. Damit folgt er dem, was Charles Frederick Worth im 19. Jahrhundert begonnen hatte: die Inszenierung des Modemachers als Künstler, der ein ästhetisches Gesamtkonzept entwirft und anbietet, statt wie bisher mit den Kundinnen zusammen zu arbeiten. Der Modemacher wird zum Künstler, der seine fertigen Werke signiert. Damit einher geht nicht nur die Verlagerung des Interesses vom Kleid auf den Modeschöpfer, sondern auch die Vorstellung, dass die Modewerke Originale seien – eine problematische Kategorie, die sich nicht zufällig in der Zeit der beginnenden Konfektionsmode im Modegeschäft etabliert.

Nancy Troy hat die Dichotomie Originalität – Nachahmung als strategisch eingesetzte Konstruktion entlarvt, sowohl mit Bezug auf die Mode als auch für

die Kunst der Moderne.¹⁹ Das ändert freilich nichts an einer gängigen Praxis des Konsums, die genau diese Dichotomie immer wieder geltend macht.

So auch in der *Recherche*. Der Erzähler weiß sehr genau, dass er seiner modeaffinen und von Fortunys Schöpfungen bezauberten Geliebten nur mit Originalen eine Freude machen kann.²⁰ Albertine erkennt nämlich die feinen Unterschiede zwischen Original und hübscher Nachahmung für die Massen. Sie hat – nicht zuletzt mit Hilfe des Malers Elstir – das ästhetische Vergnügen am Original als spezifisches Vermögen erworben, das auf Kennerschaft und Genuss beruht, und zugleich gelernt, soziale und ästhetisch-modische Distinktion in eins zu setzen (auch wenn ihrem sozialen Aufstieg trotz aller Eleganz Grenzen gesetzt sind). Nur am Rande sei erwähnt, dass der Roman – hier ganz den Geschlechterstereotypen seiner Zeit verhaftet – Frauen fast ausschließlich auf modischem Gebiet eine hohe ästhetische Sensibilität und Kennerschaft zuspricht. Die Männer von Welt – der Erzähler, Swann, der Herzog von Guermantes, ganz zu schweigen von Baron de Charlus –, verfügen zwar ausnahmslos über eine große modische Kompetenz und wissen sowohl sich selbst exquisit zu kleiden als auch die weiblichen Modekünste sehr zu schätzen – dennoch wird ihnen vorrangig Kennerschaft in Kunstdingen zugeschrieben.

Der Erzähler holt sich Rat bei der Herzogin von Guermantes, wenn er Albertine ein Kleid oder Accessoires zum Geschenk machen möchte. Er möchte nicht nur wissen, wo es zu kaufen gibt, was sie gesehen und bewundert hat, sondern vor allem auch,

worin das Geheimnis des Schöpfers, der Charme [...] seiner speziellen Art beruhe, welches der genaue Name sei – wobei die Schönheit des Materials eine große Rolle spiele – und die Qualität der Stoffe, deren Verwendung ich zur Bedingung machen solle.²¹

Er gibt sich ahnungslos in Modedingen, lässt sich durch explizite Unterweisung das beibringen, was Albertine durch Beobachtung, Nachahmung und modische Praxis gelernt hat: Kennerschaft. Unabhängig von den abgefragten materiellen Details aber – oder vielleicht notwendigerweise auf der Grundlage des Wissens um sie – ist seine ästhetische Wahrnehmung von Mode immer schon charakterisiert als künstlerische Wahrnehmung. In einem Prozess der Transformation wird getragene Kleidung zu geschriebenen Bildern und Atmosphären. Ob die Herzogin ein duftiges perlgraues Kleid aus Crepe de Chine trägt oder ein gelb und rot geflammtes chinesisches Hauskleid – der Erzähler nimmt sie weniger als Artefakte wahr, die nur zufällig von einer bestimmten Person getragen werden. Sie lösen vielmehr eine ästhetische Erfahrung aus wie Naturerscheinungen und vor allem Lichteffekte. So wirken sie auf ihn wie ein nebliger Nachmittag oder ein leuchtender Sonnenuntergang, denn:

diese Toilette war nicht eine beliebige, willkürlich ersetzbare Dekoration, sondern eine gegebene und dabei poetische Wirklichkeit wie diejenige des jeweiligen Wetters und der besonderen Beleuchtung zu einer bestimmten Stunde.²²

Frau und Kleid verschmelzen in der Perspektive des Erzählers zu einer ephemeren Einheit, die mehr als die Summe ihrer Teile ist. So ist mein Vorschlag zur Benennung dieser idealtypischen Amalgamierung von Kleid, Körper und Person zu dem, was im besten Falle Mode ausmacht, «Modekörper».²³

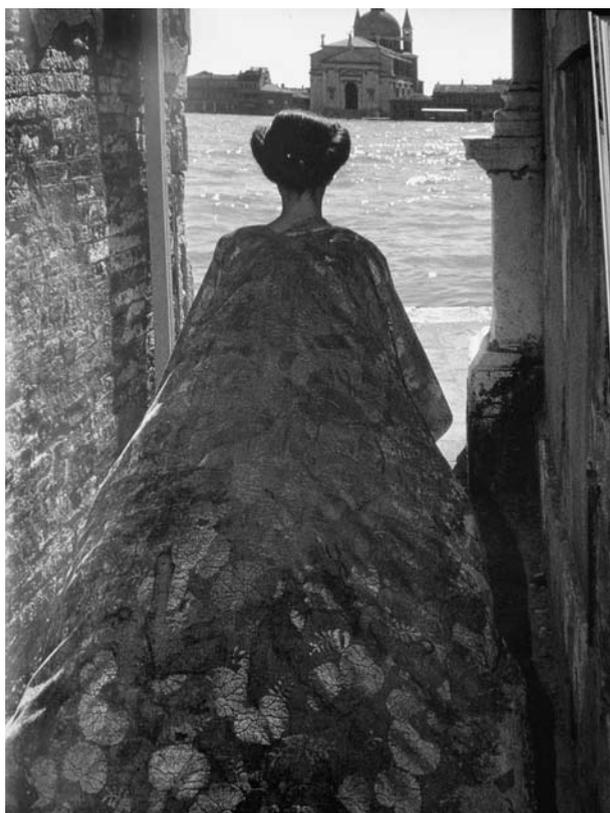
Die Fortuny-Roben mit venezianischen Designs bringen im Text und durch ihre sprachliche Evokation eine ganz besondere Qualität ins Spiel. Ihr historischer Charakter – ohne dass sie authentische historische Kleider wären – öffnet

die Gegenwart in die Vergangenheit, das Hier ins Anderswo und verleiht die Möglichkeit, sich im Traum vom Anderen zu verlieren. Ebenso wichtig ist jedoch die Tatsache, «que chacune est unique qui lui donne un caractère si particulier»²⁴ – es liege an der «Einmaligkeit und ganz speziellen Besonderheit jedes einzelnen».²⁵

Originalität und Einzigartigkeit werden bei Proust zum eindeutigen Indiz für Luxus und Exklusivität. Kein einfacher Schneiderartikel und erst recht keine Konfektionskleidung könnte die poetischen Bilder und Evokationen zum Beispiel eines vergangenen Venedig hervorbringen, wie es die außergewöhnlichen Fortuny-Kleider in der *Recherche* tun, die in der Wahrnehmung des Erzählers mit Kunstwerken gleichgesetzt werden. Diesen Luxus suggerieren Prousts sprachliche Visualisierungen auf der Grundlage aller im Roman zuvor entfalteten Diskussionen über Kunst und Mode, und sie übertragen so die Idee von Exklusivität und Originalität auf die luxuriösen Konsumobjekte. Tatsächlich funktioniert die Mode und funktioniert die Konsumkultur grundsätzlich nur auf der Grundlage der Schaffung von Atmosphären und der Freisetzung von Phantasien, die in Begehren und Wünsche münden sollen. Es ist im Falle der exquisiten Roben Fortunys also offenbar nötig, die besondere materielle Qualität und die Einzigartigkeit der Kleider hervorzuheben, um sprachlich nicht etwa ihre wirtschaftliche, sondern ihre durch und durch poetische Qualität zu entfalten. An diesen Textstellen wird der Text selbst zum narrativen und historischen Luxus mit Tiefenschärfe. Nach hunderten, ja tausenden von Seiten nimmt er die vor allem beschreibenden Sätze von Elstir mehrfach wieder auf, dreht und wendet sie, führt sie fort, differenziert sie aus und gestaltet sie am Ende zu einem eigenständigen sprachlichen Kunstwerk um. Das ist, anders als die Passage Elstirs, mit einem eng gefassten Konzept von Ekphrasis²⁶ nicht mehr adäquat zu beschreiben:

Diese Kleider aber, soweit sie nicht jene wirklich antiken sind, in denen die Frauen von heute ein wenig zu kostümiert aussehen und die man besser in einer Sammlung aufbewahrt (auch solche suchte ich übrigens für Albertine), hatten doch auch nicht jene Kälte, die für Nachahmungen, für alle Imitationen alter Stile charakteristisch ist. Sie hatten eher Ähnlichkeit mit den Dekorationen von Sert, Bakst und Benoist, die zu jener Zeit in den russischen Balletts die reizvollsten Epochen der Kunstgeschichte mit Hilfe von Meisterwerken wiedererstehen ließen, die vom Geist jener Zeit durchdrungen waren und dennoch original: so zauberten die Roben von Fortuny, getreu den alten nachgeahmt und doch überaus eigenwillig, wie eine solche Dekoration, aber sogar noch mit größerer Beschwörungskraft, da eine Dekoration noch mehr Phantasie voraussetzt, jenes ganz vom Orient überflutete Venedig hervor, in dem sie getragen wurden und dessen Sonne mitsamt den beturbanten Gestalten ringsum und der vielfältig gebrochenen, geheimnisvollen, unauflöslich zu dieser Stadt gehörigen Farbe sie besser als eine Reliquie im Schrein von San Marco heraufbeschworen. Alles aus dieser Zeit war untergegangen, aber alles wurde von neuem erweckt, um – mitsamt dem Licht der Landschaft und dem wimmelnden Weben, das sich davor abspielte – in dem fragmentarischen Wiederaufleben und Überleben der Gewänderpracht verblichener Dogaressen noch einmal organisch verbunden zu erscheinen.²⁷

Die Fähigkeit der Kleider Fortunys besteht darin, dass sie Venedig evozieren, mehr noch: dass sie für Venedig eintreten. Dabei geht es niemals um das zeitgenössische Venedig, auch nicht um das historische Venedig, sondern um ein imaginiertes Venedig, eine Wunschphantasie von Venedig, schöner als jede Wirklichkeit



2 Cape aus Seidenvelours mit Goldprägung, das mit den Farben von Venedig harmoniert und inspiriert ist von japanischen und chinesischen Drucken.
Aus: Anne-Marie Deschodt, Mariano Fortuny. *Un magicien de Venise*, Paris 2000, S. 87

sein könnte, angeregt von Gemälden unterschiedlichster Provenienz, von Stoffen, orientalischen Phantasien, Texten – nicht zuletzt John Ruskins «Stones of Venice».²⁸ Die hier wiedergegebene Abbildung aus Anne-Marie Deschodts Buch über Fortuny spielt mit der Proustschen Idee einer Verschmelzung der Roben mit einem imaginären Venedig, übersetzt also den Text wieder in ein Bild – durchaus gelungen, aber letztlich wird auf diese Weise das Bild zur bloßen Illustration des Textes.

Im Gegensatz zu Elstir kritisiert der Erzähler nicht die Imitation des Alten, sondern würdigt in einer raffinierten parallelen Wendung die Transformation des Alten (das nicht nur Zitat ist, sondern eben «alt») in ein originales Neues: «fidèlement antiques mais puissamment originales». Diese Zusammenfügung korrespondiert wiederum mit den realen Kleidern Fortunys, die kostbare und opulente Stoffe mit völlig schlichten Schnitten verbinden.

Immer wieder werden Elstirs Worte in Variationen aufgenommen. So heißt es wenig später ausdrücklich, das blaugoldene Kleid von Fortuny, das Albertine trage, erinnere den Erzähler an das Venedig, das er nie gesehen habe, von dem er jedoch unablässig träume und auf dessen Besuch er Albertines wegen verzichten müsse. Hier wird das Kleid zunächst ganz explizit als Auslöser von Fantasien und Bedauern genannt, es wirkt nicht um seiner selbst willen. Es ist Mittel zum Zweck, und der Text beschreibt ein konkretes Artefakt, statt mit poetischen Mitteln eine atmosphärische Wirkung zu evozieren wie in der unmittelbar anschließenden Passage:

Das Kleid von Fortuny [...] kam mir wie ein lockender Schatten jenes unsichtbaren Venedig vor. Morgenländische Ornamente überzogen es überall – wie Venedig, wie jene gleich Sultaninnen hinter durchbrochenen Steinvorhängen verborgenen Paläste, wie die Einbände der Ambrosianischen Bibliothek, wie die Säulen mit den orientalischen Vögeln, die abwechselnd Tod und Leben symbolisieren und hier unzählige Male auf dem schillernden Gewebe von tiefem Blau wiederkehrten, das unter meinem vorwärtstastenden Blick sich in schmiegsames Gold verwandelte durch eine ähnliche Metamorphose, wie sie vor der vorwärtsgleitenden Gondel flammendes Metall aus der Azurtönung des Canale Grande macht. Die Ärmel aber waren in jedem kirschrosa Ton abgefüttert, der so eigentümlich venezianisch wirkt, dass man ihn *«Tiepolorosa»* nennt.²⁹

Die unerhörte Anhäufung von Vergleichen (*«comme»*) in einem einzigen Satz hat eine durchaus suggestive Wirkung, denn sie führen von Ornamenten über Bucheinbände, Säulen, Vögel bis zu Gondeln, dem Canale Grande und einem Tiepolo-Gemälden. Sie rufen Materialien auf: Schleier, Stein, Stoff, Gondeln, Metall, ferner Farben wie Blau, Gold, Rosa und Glanz, und sie bieten schließlich sogar die Symbolik einzelner Motive (Vögel, die Tod ebenso wie Leben symbolisieren). Die visuellen Eindrücke wiegen vor: Gegenstände und Farben, am wichtigsten sind jedoch die Lichteffekte. Die Motive gehen ineinander über, was die Idee der explizit benannten *«transmutation»* entspricht, mit denen wiederum die Wirkungen des üppigen Stoffes mit den Lichtveränderungen auf dem Canal Grande nicht verglichen, sondern gleichgesetzt werden. Es sind reiche, kühne Metaphern, in denen sich die Bilder entfalten.³⁰ Und schließlich wird im literarischen Verfahren der Anhäufung von Metaphern, Metonymien und Vergleichen die dem Luxus verbundene Idee von Verschwendung und Überfluss aufgerufen. So wird der Text im visuellen Reichtum seiner Bilder und Metaphern selbst luxuriös.

A la recherche ...

Provokant könnte man sagen, der Roman verwende ästhetische Strategien, die auch in der Werbung üblich sind: die Aufwertung eines Artefakts mit atmosphärischen und emotionalen Werten, die Verwandlung der Ware in etwas Begehrtes. In der *«histoire»* kann man Spuren davon im Zusammenhang mit Albertine erkennen. Ihre luxuriösen Träume von Fortuny-Garderoben sind narzisstische Phantasien vom Kleid und von einem Ich, das vom und im Kleid verwandelt werden kann. Sie beziehen sich auf die Sehnsucht nach Selbst-Gestaltung und gleichzeitig nach dem Zugang zu dem orientalischen Märchen, das die sinnlich-luxuriösen Kleider verkörpern, und damit zu einem ganz anderen Leben als dem, das sie als Gefangene des Erzählers in einer Pariser Wohnung führt, bis sie schließlich flieht, was der Erzähler nie für möglich gehalten hatte, weil für die nächsten Tage noch eine Lieferung von heiß ersehnten Fortuny-Roben erwartet würde.

Wer aber die meiste Phantasie entwickelt, ist der Erzähler selbst. Er trägt und spürt die Kleider nicht, sondern er betrachtet sie von außen, und seine Bewunderung Albertines in den Fortuny-Kleidern bleibt oberflächlich in dem Sinne, als es ihm in diesem Moment nicht um die Person selbst geht. Ihn als Betrachter interessiert etwas ganz Anderes, nämlich die Evokationskraft der Roben, die sich jedoch offenbar erst im getragenen Kleid realisiert. Er betrachtet das Ergebnis – den Modekörper – wie ein bewegtes, lebendes Kunstwerk, das gleich einem fliegenden Teppich Raum und Zeit quert. Deshalb begehrt er nicht das Kleid und nur

bedingt die Frau, die das Kleid trägt, sondern die ästhetische Erfahrung, die für sich steht. Während Baudelaire im *Peintre de la vie moderne* die Artifizialität der Mode als das einzige Mittel darstellt, das Frauen zu kulturellen Geschöpfen und vor allem: begehrenswert machen kann, ist für den Erzähler der *Recherche* Modekleidung zwar auch ein passendes Geschenk, mit dessen Hilfe er die Geliebte zum Bleiben zu verführen sucht. Vor allem aber ist sie das Tor in eine andere Welt: die der Kunst, deren Besonderes in der *Recherche* immer ist, dass sie die Wahrnehmung verändert und eine andere Wirklichkeit zu zeigen vermag als die eigene. Der Text erweist die «luxury candidacy» der realen Roben Fortunys, deren Luxus er in der Überfülle der geschriebenen Bilder realisiert. Dieses Verfahren der Transposition von Kleidern in Text in einer Überbietung der Bilder und Metaphern macht ihn selbst zum poetischen Luxus. Kunst ist der Luxus der Erfahrung des Anderen, und Fortunys Kleider sind der Luxus des Tors zu einer Sehnsucht, die keine Realität je stillen könnte, sei es die Geliebte oder sei es die erträumte Stadt Venedig.

Anmerkungen

- 1 Charles Baudelaire, «L'invitation au voyage», in: ders., *Les Fleurs du mal*, in: ders., *Œuvres complètes I*, hg. Claude Pichois, Paris 1975, S. 53–54.
- 2 Vgl. zur Mode in der Recherche u. a.: Gertrud Lehnert, «Metamorphosen des Visuellen. Über Mode in Marcells Prousts »A la recherche du temps perdu«», in dies. (Hg.), *Die Kunst der Mode*, Oldenburg 2006, S. 190–219; darin auch Hinweise zu weiteren Arbeiten über Proust, die *Recherche* und die Mode. – Zum poetischen Verfahren unverzichtbar: Angelika Corbineau-Hoffmann, *Beschreibung als Verfahren. Die Ästhetik des Objekts im Werk Marcel Prousts*, Stuttgart 1980; Monika Mayr, *Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyj, Simon*, Tübingen 2001.
- 3 Der Grund dafür könnte sein, dass zur Entstehungszeit des Romans Worths ganz große Zeit als Erneuerer des Modsystems vorüber war; anders als Mariano Fortuny war er so selbstverständlich geworden, dass er nur als Schöpfer eines schwarzen Häubchens der alten Marquise de Villeparisis erwähnt wird: Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, hg. v. Pierre Clarac und André Ferré, Bd. III, Paris 1977, S. 630 (*La prisonnière*).
- 4 Christopher J. Berry, *The Idea of Luxury. A conceptual and historical investigation*, Cambridge 1994, S. 86.
- 5 So schon Nikolaus Sombart 1913 in dem später als *Liebe, Luxus und Kapitalismus. Über die Entstehung der modernen Welt aus dem Geist der Verschwendung* (Berlin 1992) veröffentlichten Band. Siehe unter anderem auch Christine Weder, Maximilian Bergengruen (Hg.), *Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne*, Göttingen 2011; Michael Jäckel (Hg.), *Luxus. Interdisziplinäre Beiträge zu Formen und Repräsentationen des Konsums*, Trier 2008.
- 6 Arjun Appadurai, «Introduction: commodities and the politics of value», in: Arjun Appadurai (Hg.): *The Social Life of Things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, New York usw. 1986, S. 3–63, hier: S. 16.
- 7 Zum folgenden ausführlicher Gertrud Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld 2013; Gertrud Lehnert (Hg.), *Die Kunst der Mode*, Oldenburg 2006.
- 8 So schon Christian Garve, *Über die Moden*, Frankfurt 1987 [1792]; Georg Simmel: «Die Mode», in: *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*. Gesammelte Essays. Berlin 1983, S. 26–51.
- 9 Elena Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*, aus dem Italienischen von Alessandra Corti, Frankfurt 2004; Elena Esposito, «Originality through Imitation: The Rationality of Fashion», in: *Organization Studies* 32,5 (2011), 603–613.
- 10 http://www.nachhaltigkeit.info/artikel/fast_fashion_1770.htm (20. Juli 2013).
- 11 Anne-Marie Deschodt, *Mariano Fortuny. Un magicien de Venise*, Paris 2000; Doretta Davanzo Poli, *Abiti antichi e moderni dei Veneziani*, Neri Pozza Editore 2001; Daniela Ferretti, *Fortuny. El mago de Venecia*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya 2010.
- 12 <http://fortuny.com>
- 13 Ähnlich sehen heute die Kleider der Kollektionen «Pleats Please» von Issey Miyake aus, der sich vermutlich am Delphos-Kleid inspiriert hat; allerdings arbeitet er mit Kunstfasern.
- 14 Doretta Davanzo Poli (Hg.), *Seta & Oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny*, Venezia: 1997 (Katalog zur Ausstellung der Cassa di risparmio und biblioteca Nazionale Marciana, Venedig)
- 15 «riedizioni interpretate, tradotte, per così dire in un'altra lingua, stampate, invece che tessute, dei bei disegni di tutte le epoche e di tutti i generi [...]» Davanzo Poli 1997 (wie Anm. 14), S. XVII; Übersetzung Lehnert. – Auch Buxbaum betont: «Fortuny ist nicht als serviler Kopierer zu bezeichnen. Er hatte die meisterhafte Fähigkeit, einen alten Stoff neu zu überlegen und zu begreifen – die besondere Qualität des Materials, der Färbung, des Musters und der Technik der Ausführung wurde von ihm perfekt und detailgetreu aufeinander abgestimmt.» (Gerda Buxbaum, «Mariano Fortuny – der Magier des textilen Designs», in: Die Hochschule für angewandte Kunst in Wien [Hg. und Verleger], *Mariano Fortuny 1871–1949. Magier des textilen Designs*/Museum für angewandte Kunst Wien 1985, S. 17–28, hier: S. 27).
- 16 Siehe zu den von Fortuny angewandten textilen und Druck-Techniken die ausführlichen Erläuterungen von Buxbaum 1985 (wie Anm. 15).
- 17 Deutsche Übersetzung von Eva Rechel-Mertens, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit (Werkausgabe), Band 4: *Im Schatten junger Mädchenblüte II*, Frankfurt 1970, S. 620–621. Frz.: «Vous pourrez peut-être bientôt [...] contempler les étoffes merveilleuses qu'on portait là-bas. On ne les voyait plus que dans les tableaux des peintres vénitiens, ou alors très rarement dans les trésors des églises, parfois même il y en avait une qui passait dans une vente. Mais on dit qu'un artiste de Venise, Fortuny, a retrouvé le secret de leur fabrication et qu'avant quelques années les femmes pourront se promener, et surtout rester chez elles, dans des brocarts aussi magnifiques que ceux que Venise ornait, pour ses patriciennes, avec des dessins d'Orient. Mais je ne sais pas si j'aimerais beaucoup cela, si ce ne sera pas un peu trop costume anachronique pour des femmes d'aujourd'hui,

même paradant aux régates, car pour en revenir à nos modernes bateaux de plaisance, c'est tout le contraire que du temps de Venise, «Reine de l'Adriatique.» Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, hg. v. Pierre Clarac und André Ferré, Bd. I, Paris 1973, S. 899 (*A l'ombre de jeunes filles en fleurs*).

18 Davanzo Poli 1997 (wie Anm. 14), S. XIX; zu dem «Delphos»-Kleid und Isadora Duncan Buxbaum 1985 (wie Anm. 15), S. 25–26.

19 Nancy Troy, *Couture Culture. A Study in Modern Art and Fashion*, Cambridge, Mass. 2003.

20 Proust 1977 (wie Anm. 3), S. 32.

21 Deutsche Übersetzung von Eva Rechel-Mertens, *Die Gefangene I*, Frankfurt 1972, S. 40. Frz.: «en quoi consistait le secret du faiseur, le charme [...] de sa manière, le nom précis – la beauté de la matière ayant son importance – et la qualité des étoffes dont je devais demandait qu'on se servît.» (Proust 1977 [wie Anm. 3], S. 32).

22 Rechel-Mertens 1972 (wie Anm. 21), S. 41. Frz.: «ces toilettes n'étaient pas un décor quelconque, remplaçable à volonté, mais une réalité donnée et poétique comme est celle du temps qu'il fait, comme est la lumière spéciale à une certaine heure.» (Proust 1977 [wie Anm. 3], S. 33).

23 Gertrud Lehnert 2013 (wie Anm. 7), z. B. S. 55; zur Räumlichkeit von Mode siehe Gertrud Lehnert, «Mode als Raum, Mode im Raum», in dies. (Hg.): *Räume der Mode*, München 2012, S. 7–124.

24 Proust 1977 (wie Anm. 3), S. 33.

25 Rechel-Mertens 1972 (wie Anm. 21), S. 41.

26 Zur Ekphrasis u. a.: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995.

27 Deutsche Übersetzung: Eva Rechel-Mertens, *Die Gefangene II*, Frankfurt 1969, S. 499–500. Frz.: «Or ces robes, si elles n'étaient pas de ces véritables anciennes dans lesquelles les femmes aujourd'hui ont un peu trop l'air costumées et qu'il est plus joli de garder comme une pièce de collection (j'en cherchais d'ailleurs de telles pour Albertine), n'avaient pas non plus la froideur du pastiche du faux ancien. Elles étaient plutôt à la façon des décors de Sert, de Bakst et de Benoist, qui en ce moment évoquaient dans les ballets russes les époques d'art les plus aimées à l'aide d'œuvres d'art imprégnées de leur esprit et pourtant originales; ainsi les robes de Fortuny, fidèlement antiques mais puissamment originales, faisaient apparaître comme un décor, avec une plus grande force d'évocation même qu'un décor, puisque le décor restait à imaginer, la Venise toute encombrée d'Orient où elles auraient été portées, dont elles étaient, mieux qu'une relique dans la châsse de Saint-Marc, évocatrices du soleil et des turbans environnants, la couleur fragmentée, mys-

térieuse et complémentaire. Tout avait péri de ce temps, mais tout renaissait, évoqué pour les relier entre elles par la splendeur du paysage et le grouillement de la vie, par le surgissement parcellaire et survivant des étoffes des dogareses.» (Proust 1977 [wie Anm. 3], S. 369)

28 Der Bezug zwischen Ruskin, Proust und seiner Fortuny-Rezeption wäre ein eigenes Thema und würde den vorliegenden Rahmen sprengen, nicht anders als Venedig in der *Recherche* allgemein; es liegen zu beiden Themen ausreichend Studien vor.

29 Deutsche Übersetzung Rechel-Mertens 1969, S. 532–533. Frz.: «La robe de Fortuny [...] me semblait comme l'ombre tentatrice de cette invisible Venise. Elle était envahie d'ornementation arabe comme Venise, comme les palais de Venise dissimulés à la façon des sultanes derrière un voile ajouré de pierre, comme les reliures de la Bibliothèque Ambrosienne, comme les colonnes desquelles les oiseaux orientaux qui signifient alternativement la mort et la vie, se répétaient dans le miroitement de l'étoffe, d'un bleu profond qui, au fur et à mesure que mon regard s'y avançait, se changeait en or malléable par ces mêmes transmutations qui, devant la gondole qui s'avance, changent en métal flamboyant l'azur du Grand Canal. Et les manches étaient doublées d'un rose cerise, qui est si particulièrement vénitien qu'on l'appelle rose Tiepolo.» (Proust 1977 [wie Anm. 3], S. 394).

30 Angelika Corbineau-Hoffmann 1980 (wie Anm. 2) führt aus, dass das metaphorische Verfahren Prousts nicht auf einer Ähnlichkeitsrelation basiere, sondern auf Analogien, die vom Wahrnehmenden gesetzt werden.