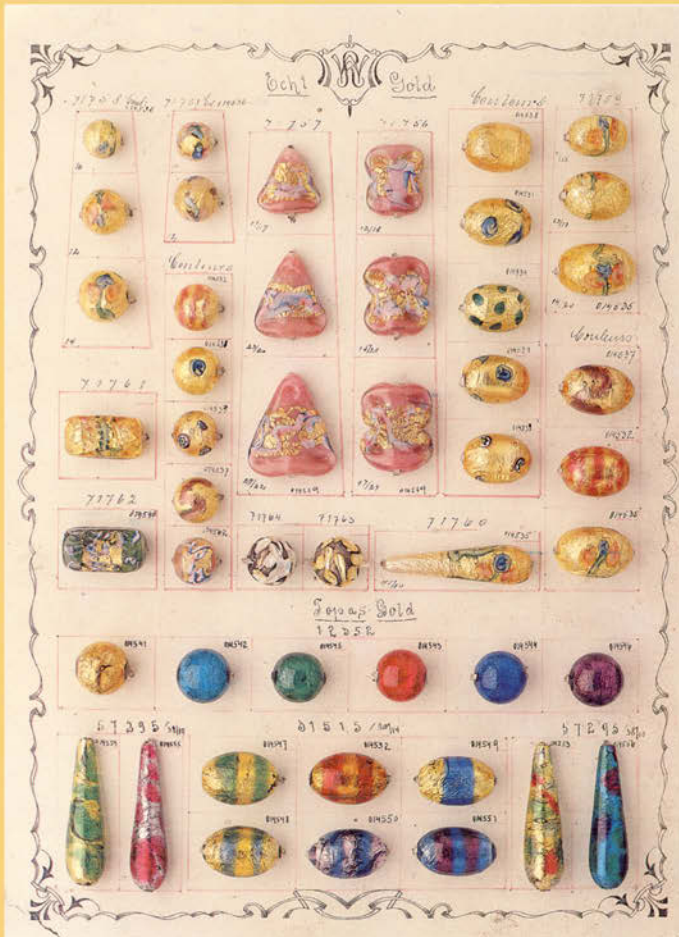


Miriam Annabelle Wray

ORNAMENT UND MODE BEI KAFKA, BROCH UND MUSIL

Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven
auf das Fin de Siècle in Wien



[transcript] Lettre

Aus:

Miriam Annabelle Wray

Ornament und Mode bei Kafka, Broch und Musil
Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven
auf das Fin de Siècle in Wien

Oktober 2019, 194 S., kart., Dispersionsbindung

74,99 € (DE), 978-3-8376-4915-4

E-Book:

PDF: 74,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4915-8

Franz Kafka, Robert Musil und Hermann Broch haben etwas gemeinsam: einen biografischen Bezug zur Textilindustrie. Miriam Annabelle Wray untersucht in ihrer literatur- und kulturwissenschaftlichen Studie Ornamentik und Mode in der Literatur des *fin de siècle* in Wien. Vor allem anhand der drei Werke *Der Verschollene*, *Die Schlafwandler* und *Der Mann ohne Eigenschaften* setzt sie sich mit der Textilindustrie und dem jüdisch dominierten *Schmate*-Handel auseinander und zeigt, dass der Ursprung der Ornamentik nicht in der Architektur, sondern in der Mode liegt.

Miriam Annabelle Wray lehrt Literaturwissenschaft an der Universität Antwerpen und der ETH Zürich. Sie studierte an der University of Pennsylvania, der Columbia University und an der Harvard University, an der sie mit einem Stipendium des Deutschen Literaturarchivs Marbach, des Winkler Funds und der Harvard University in Germanistik zu Mode und Ornamentik bei Kafka, Broch und Musil promovierte.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4915-4

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

1	Danksagung	7
2	Einleitung	9
2.1	Zur Ornamentdiskussion um die Jahrhundertwende	9
2.2	Kulturhistorischer Abriss zum Ornament in der Mode.....	12
2.3	Theorie der Ornamentik im 19. und 20. Jahrhundert: Semper, Riegl, Loos, Worringer und Kracauer	17
2.4	Struktureller Aufbau des Buches	31
3	Schreiben und das Motiv der Textilie in Meisel-Hess, Kafka, Musil und Broch	39
3.1	Historischer Abriss vom Textilhandel in Bezug auf Meisel-Hess, Kafka, Musil und Broch.....	41
3.2	Sexualität und Mode: Frauenkleidung und Ornament in den Schriften von Grete Meisel-Hess.....	52
3.3	Sexualität und Mode in den essayistischen Schriften	54
3.4	Das Ornament in der Mode in Grete Meisel-Hess <i>Fanny Roth</i>	60
3.5	Das Motiv der Kleidung und Ornamentik in Grete Meisel-Hess <i>Die Intellektuellen</i>	66
3.6	Meisel-Hess literarisches und essayistisches Werk im Kontext von Kafka, Musil und Broch	72
4	Kunstgeschichtliche Diskurse um das Ornament in der Mode um die Jahrhundertwende mit besonderer Berücksichtigung der Kleidungs- motivik in Franz Kafkas ›Betrachtung‹ (1912)	75
4.1	Einleitende Worte zu Franz Kafkas <i>Der Verschollene</i>	77
4.2	Das Motiv der Bewegung und des Ornaments	80
4.3	Text und Textile im Hinblick auf Kracauers Oberflächenästhetik	83
4.4	Frauenfiguren, Kleidung und Verkehr in Kafkas <i>Der Verschollene</i>	90

4.5	Bewegungsmomente und weibliche Kleidung in Kafkas <i>Der Verschollene</i>	93
4.6	Vom Weben von Textilien zum Weben von Texten: Berufsidentität als Diskurs von Ornamentik	94
4.7	Ornament und Mode als Formen sozialökonomischer Bewegungsstrukturen	102
5	Text und Textilien: Wertezерfall und Ornament in der Mode des Wien vom <i>fin de siècle</i>	111
5.1	Diskurs zu Ornament und Dekoration in <i>Die Schlafwandler</i>	114
5.2	Das Ornament im Kontext von männlichen und weiblichen Kleidungsverhalten in Hermann Brochs <i>Die Schlafwandler</i>	125
5.3	Die >Zerfall der Werte<-Essays und das Ornament in der Mode	131
6	Subjektivität und Ornament	137
6.1	Am Anfang der Linie, an deren Ende der M.O.E. steht: zur Kleidungsmetaphorik in Robert Musils frühen Texten am Beispiel von <i>Grigia</i> (1924)	139
6.2	Subjektivität und Ornament in der Mode in Robert Musils Roman <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i>	142
6.3	Der Möglichkeitsmensch und seine Kleidung als Diskurs der Moderne	145
6.4	Kleidung und Subjektivität der Frauenfiguren in <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i>	147
6.5	Militärische Kleidung und Kakanien in Robert Musils <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i>	158
6.6	Genauigkeit und Eigenschaftslosigkeit – Ulrich und die Kleidung	162
6.7	Wahrheit, Wirklichkeit und Kleidung in <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i>	163
6.8	Der Menschenschlag und sein Kleidungsverhalten: Identitätslosigkeit als Zusammenbruch von außen und innen	165
6.9	Gefühl und Mystik – das Pierrotkostüm oder Agathe und der andere Zustand	170
6.10	Flechtwerk – Robert Musils <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i> als Erzählteppich	172
7	Schlusswort	175
8	Bibliografie	179
	Auswahl sachverwandter Sekundärliteratur	183

1 Danksagung

Dem schönen Tag sei es geschrieben!
Oft glänze dir ein heiteres Licht.
Uns hörtest du nicht auf zu lieben,
doch bitten wir: Vergiß uns nicht!
(Johann Wolfgang von Goethe)

Dieses Buch wurde erst durch die hervorragende Unterstützung des *Department in Germanic Languages and Literatures* und der *Graduate School of Arts and Sciences* an der *Harvard University* und durch die liebevolle Begleitung des transcript Verlages möglich.

Zuerst gilt mein Dank meiner Doktormutter, Frau Prof. Judith Ryan, die beste Betreuerin, die man sich wünschen könnte. Sie hat dieses Projekt mit ihrer unerschütterlichen Unterstützung, großem Enthusiasmus und nicht zuletzt mit viel Geduld über so viele Etappen seines Werdens mitbegleitet und gefördert. Herrn Prof. Rentschler danke ich für sein konstruktives Feedback und die Unterstützung, um dieses Projekt zum einem gutem Schluss zu führen. Er stand mir immer zur Seite. Aufrichtigen Dank auch an Frau Prof. Maria Tatar, die meine Entscheidungen stets unterstützte und mit mir nach Lösungen suchte.

Auch bin ich der *Graduate School of Arts and Sciences*, insbesondere Lisa Simpson, Dean Garth McCavana und Melissa Carden zu Dank verpflichtet, da sie dieses Projekt durch Stipendien und die damit zum Ausdruck kommende Wertschätzung stets unterstützt haben. Nicht unerwähnt soll bei meinem Dank der *Winkler Fund* bleiben, der meine Arbeit langjährig unterstützte, sowie das *German Department* an der *Harvard University* und das *Deutsche Literaturarchiv Marbach*.

Ganz besonderen Dank spreche ich Frau Dr. Lisa Parks, Herrn Prof. John Hamilton und der Fakultät des *German Departments* für den Rückhalt und den bereichernden Gesprächen mit den graduierten Studenten aus. Auch der Rat und die Kritik meines ehemaligen Betreuers an der *Columbia University*, Mark Anderson, war mir sehr wertvoll.

Großer Dank auch an Dr. Helga und Dr. Ulf Leinweber für die Unterstützung bei allen Hürden dieser Arbeit.

Tiefen Dank auch an meine Mutter, die mit Herz und Seele diese Arbeit begleitete, und an meinen Vater, auf den ich immer zählen konnte. Meiner Tochter Grace,

die viele Stunden zwischen meinen Büchern spielte und mich stets mit Begeisterung in die Bibliotheken begleitete, kann ich gar nicht genug Dank aussprechen. Wem sonst als ihr könnte dieses Buch gewidmet sein?

2 Einleitung

2.1 Zur Ornamentdiskussion um die Jahrhundertwende

Über das Ornament in den architektonischen und kunsthistorischen Diskursen des 20. Jahrhunderts ist bereits vielfach diskutiert worden. Im Zusammenhang mit Kleidung und Mode erzeugte jedoch der Diskurs um das »Ornament« bis jetzt wenig Aufmerksamkeit, weder in streng literaturwissenschaftlichen Arbeiten, noch in breiter gefassten wissenschaftlichen Studien der materiellen Kultur. In diesem Buch werden die Diskurspunkte von dem Ornament in der Antike und der Loslösung des Ornamentes von seinem Träger im 18. und 19. Jahrhundert bis hin zur Ornamentaskese zu Beginn des 20. Jahrhunderts chronologisch im Hinblick auf Mode und Literatur untersucht, wobei das Hauptaugenmerk auf die Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelegt wird.¹

Mark Anderson zeigt in seiner Untersuchung zum Motiv der Kleidung in Kafkas Texten, dass eine umfangreiche Studie der Werke jüdischer Autoren zur Zeit des *fin de siècle* Wien im Hinblick auf die Verbindung zwischen Ornament und Mode noch zu erbringen ist, da diese Thematik bisher in der Forschung weitgehend unbeachtet geblieben ist. Sarah McGaughey berührt das Thema Mode in Brochs *Die Schlafwandler* (1930) vor allem in Bezug auf die architektonische Metaphorik, die sie mit Recht als einen wichtigen Beitrag Brochs zu den Architekturdebatten seiner Zeit herausarbeitet. Die Architektur des 19. Jahrhunderts förderte einen freien Umgang mit der Ornamentik (McGaughey *Ornament* 32)². Für McGaughey spielt

1 In der Kunstgeschichte hat Jörg Gleiter diese Chronologie herausgearbeitet. Vgl. Jörg Gleiter, *Kritische Theorie des Ornaments. Zum Statuswandel der Ästhetik in der architektonischen Moderne* (Diss. Bauhaus-Universität Weimar, 2001), S. 18ff.

2 McGaughey, Sarah. *Ornament as Crisis. Architecture, Design, and Modernity in Hermann Broch's »The Sleepwalkers«* (Evanston: Northwestern University Press, 2016). Erste Veröffentlichungen zum Ornament in der Mode in Hermann Brochs *Die Schlafwandler* erschienen auch in 2012 in einer Masterarbeit der Columbia University und 2016 in einem wissenschaftlichen Aufsatz, vgl. Miriam Wray. »Text und Textilien: Ornament and Fashion in Hermann Brochs »Die Schlafwandler«, *German Quarterly*, vol. 89, no. 2, Apr. 2016, S. 150-167; Miriam Wray. *Ornament and Fashion in Hermann Broch's The Sleepwalkers*. New York: Columbia University Thesis, 2012. In den Filmstudien findet Ornamentik im Hinblick auf Mode eine Auseinandersetzung in Evelyn Echle, *Ornamen-*

die Kleidermotivik hauptsächlich eine unterstützende Rolle. Die Frage des Ornaments in der Mode des *fin de siècle* bleibt im Wesentlichen unbearbeitet. Die vorliegende Arbeit soll Kleidung und Ornament in einen erweiterten kulturellen Kontext setzen. Mark Anderson untersuchte Kafkas frühes Interesse an Mode und dessen dandyhaftes Kleidungsverhalten, jedoch von einer ästhetischen Perspektive ausgehend. Dieses Buch möchte die Verbindungen zwischen Ornamentik und Mode in Meisel-Hess, Kafka, Broch und Musil separat untersuchen und in einen neuen Kontext setzen, zumal die Verbindung zwischen Ornamentik und Mode in Musils Werken gänzlich neu ist.

In diesem Buch werden vor allem die Theorien zu Ornament und Mode wie die von Semper, Riegl, Loos, Worringer, Benjamin und Kracauer in den Vordergrund gerückt. Die Arbeit baut auf Andersons, Bertschicks, Amtmanns, Hackspiel-Mikoschs, Houzes und Wagensers Untersuchungen zur Mode in der Literatur des 20. Jahrhunderts auf; allerdings werden kunsthistorische Diskurse zum Ornament, die von der bisherigen Literaturwissenschaft nicht behandelt worden sind, mit der Mode verknüpft und auch auf ihre ökonomische und sozial-kritische Relevanz hin untersucht.³ Als Übergang zu den großen Werken der Wiener Moderne sollen zunächst die essayistischen und literarischen Schriften von Meisel-Hess kurz behandelt werden, die eine eher traditionelle Darstellung von Mode und Ornament aufweisen. Vor allem unterscheidet Meisel-Hess noch deutlich zwischen den beiden Gattungen – Essay und Fiktion –, statt wie es ihre Nachfolger tun, die eine in die andere überfließen zu lassen. Durch ihre innovative Integrierung von Reflexionen und essayistischen Passagen in Erzählungen und Romanen zeigen Kafkas *Der Verschollene* (1911-1914), Hermann Brochs *Die Schlafwandler* (1930) und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) auch ihren kunsthistorischen Kontext und die Debatten über das Ornament auf und werden in diesem Buch kulturhistorisch und sozial-ökonomisch unterlegt.

Keiner der vier Autoren kam aus Familien mit geisteswissenschaftlichem Hintergrund, im Gegenteil. Es stellt sich jedoch heraus, dass drei von ihnen mit Textilien zu tun hatten. Die Familien von Kafka und Broch waren in der Textilproduktion und im Galanteriewarenhandel etabliert (Anderson 22), während Robert

tale Oberflächen. Spurensuche zu einem ästhetischen Phänomen des Stummfilms (Marburg: Schüren Verlag 2018), S. 9: »Das im Bildraum der Diegese angesiedelte Ornament, das sich im Kino der 1910er-Jahre besonders exzessiv beobachten lässt, möchte ich terminologisch als ›appliziertes Ornament‹ fassen, da es Stoffe und andere Objekte überzieht. Nicht selten wirken die Kostüme im Dessin abgestimmt und ebenfalls ornamentierte Vorhänge und Tapeten; [...]«.

3 Die Ansätze zum Ornamentdiskurs, die von der bisherigen Literaturwissenschaft nicht produktiv verwertet wurden, sind jene zur kritischen Theorie des Ornaments. Hier lassen sich vor allem die kunsthistorischen Arbeiten von Jörg Gleiter und Raulet nennen.

Musil eine Frau heiratete, die im Seidenhandel tätig war (Corino 322).⁴ Außerdem pflegten Kafka, Musil und Broch Liebschaften zu jungen Modeschriftstellerinnen.⁵ Doch die biografischen Bezüge dieser Autoren wären nicht von Belang, hätten sie sich nicht in ihrer literarischen Arbeit niedergeschlagen. Das Motiv der Mode und der kulturhistorische Diskurs zur Ornamentik zeigt, wie sich das biografische und literarische Leben dieser Schriftsteller zur Zeit der Jahrhundertwende zu einem Ganzen verbinden. Wie Antoine Picon hervorhebt, bedeutet das Ornament in der Ära des Habsburgerreiches nicht nur das architektonische Dekor allein, sondern seine Verbindung zur Infrastruktur und zu den verschiedenen Formen des sozialen Verkehrs (Picon 7). Fassaden lösen sich in eine Form des Eklektizismus auf, die nicht nur Gebäudekörper in der Architektur betrifft, sondern auch den modisch inszenierten Körper, dessen textile Fassade und Dynamik sich in die Bewegungsabläufe des 20. Jahrhunderts eingliedern und in den schriftlichen Texten dieser Zeit ihre Spuren hinterlassen.

Ein modisch-stilistischer Eklektizismus wie im *fin de siècle* etabliert sich im Zuge eines Zusammenlaufens verschiedener Stilrichtungen in der Mode. Dies ist an der Art und Entwicklung der Hygienekultur, dem auf die Natur zurückgeworfenen Modestil, dem asketischen Atheismus, der orientalistischen Maskerade oder dem bürgerlichen Laissez-faire zu sehen (Anderson 13). Diese verschiedenen Modestile erscheinen nicht nur bei Schriftstellern wie Altenberg, Hofmannsthal, Laskerschüler, Schnitzler, Wedekind und George als ein ästhetisches Programm, sondern schlagen sich auch exemplarisch in den Werken von Meisel-Hess, Kafka, Musil und Broch nieder (13)⁶. Dieses Buch hat das Ziel, eine komparative und kulturhistorisch nuancierte Studie zum Ornament zu liefern, die am Motiv der Kleidung ei-

4 Über seine Frau erhielt Robert Musil eine Anbindung an die koloniale Textilwirtschaft. So ist dies nicht durch seine eigene Familie, sondern durch die seiner jüdischen Ehefrau Martha bedingt, dass er durch deren jüdische Familientradition zu einem Verständnis des kolonialen Seidenhandels gelangte, denn Marthas Familie war mütterlicherseits nicht nur im Bankgeschäft, sondern auch im Textil- und Seidenhandel tätig. Marthas Mutter, Franziska Frederique Meyer, war die Tochter eines jüdischen Kommerzienrates und Seidenwebereibesitzers; vgl. Karl Corino, *Robert Musil. Eine Biographie*, S. 322.

5 Hier ist an Ea von Allesch zu denken, die sowohl für Broch als auch für Musil eine Muse repräsentiert hat, und auch an die Modejournalistin Milena Jesenská, die nicht nur durch ihre Liebschaft mit Kafka, sondern auch durch ihre außereheliche Affäre mit Broch bekannt geworden ist.

6 In einer umfangreichen Untersuchung zur Kleidung behauptet Mark Anderson: »Clothing« refers to the manifold, complex and largely uncharted relations linking this work to the *fin-de-siècle* society in which it originated. [...] Finally, as the subtitle of this study suggests, I seek to establish a link between Kafka's »clothing« and the aestheticism of the »Jung Wien« group of poets (Hofmannsthal, Schnitzler, Altenberg), and between his rejection of aestheticism and the modernist battle against ornament waged by Karl Kraus and Adolf Loos in the first part of the twentieth century«; vgl. Mark M. Anderson, *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle* (Oxford: Clarendon Press, 1992), S. 13.

nen kulturellen und politischen Zeitspiegel reflektiert; ich möchte zudem aber auch zeigen, dass Anbindungen an spätere Theorien zur Ornamentik, insbesondere an Kracaers Theorie zum Massenornament, erfolgen.

2.2 Kulturhistorischer Abriss zum Ornament in der Mode

Der böse Feind ist das Ornament.
Wohin immer man blickt, grinst
es einem entgegen: An Beleuchtungskörpern
(ein niedliches Wort!), über Portalen,
an jeglichem Gerät in öffentlichen und
häuslichen Stätten.
(Richard Schaukal)

Die Anbindungen zwischen solch einem weitgefächerten Abriss von Mode und Veränderungsmöglichkeiten des Körpers und den Debatten über das Ornament sind zahlreich und historisch begründet. Die Beziehung zwischen Ornamentik und Mode entspringt nicht nur dem Zusammenwirken des Artefakts des Korbes und des natürlichen Wachstums der Pflanze, sondern sie wird nach Vitruv⁷ in seinem Werk *Zehn Bücher über Architektur* (22. v. Chr.) bereits an den ionischen Säulen deutlich, die das weibliche Prinzip, insbesondere die feingliedrige, weibliche Körperform, darstellen. Die Auskehlungen der ionischen Säule erinnern dabei an die Plisseefalten mancher weiblicher Kleidung und die aufgesetzten Voluten an weibliche Haarlocken (Vitruv 29). Ähnliche Ausführungen erkennt Vitruv am Tempel der Diana, den er als den weiblichen Körperformen nachgebildet beschreibt, da die anzügliche, geschmückte und proportionierte Bauform auf den weiblichen Körper und eine weibliche Bekleidung verweist (29).

Die Verbindung zwischen Textilien und Ornament reicht jedoch noch viel weiter. Seit der Zeit, als Isaak seinem Sohn einen bunten Rock schenkte, spielten gemusterte Stoffe eine kardinale Rolle im kulturellen, religiösen und sogar politischen Leben, insbesondere da sie oftmals mit Rängen, Riten und Symbolen verbun-

7 Bereits bei Vitruv ist der Korb als modisches Ornament nicht nur ein Utensil, sondern auch ein Accessoire, das die korinthische Ordnung begründet: Nach dem Tod eines jungen Mädchens legte die Verwandtschaft einen mit Spielsachen gefüllten Korb auf eine Akanthuspflanze, deren Blätter im folgenden Frühling den Korb umspielten, sodass sie sich nach außen rollten. Der Bildhauer Kallimachos schuf nach diesem Vorbild seine Säulen und Kapitelle. Es ist also nicht nur der Pflanzenwuchs, sondern auch die Referenz an das modische Accessoire und das Utensil des Korbes, welche vom frühen Ursprung des Ornaments erzählen; vgl. Vitruv. *Zehn Bücher über Architektur* (Berlin: Langenscheidt, 1897), S. 102.

den wurden. Dupont-Auberville zeigt in seiner Einleitung zu seiner Enzyklopädie *L'Ornement des Tissus* (1877) anhand einiger von Charles Kreuzberger angefertigten Skizzen, wie Materialien und handwerkliche Fachkenntnisse die dekorativen Stile beeinflussten: von altägyptischem Leinen, chinesischer Seide und Renaissance-motiven und europäischem Textilmaterial des 17. und 18. Jahrhunderts bis hin zur handwerklichen Stickarbeit (Racinet 18). Die Verbindung zwischen Ornamentik und Textilie spielte, ähnlich wie bei Möbeln, nicht nur dadurch eine wichtige Rolle, dass eine kunsthistorische Entfaltung ihren Ursprung nahm (Rosenlecher 119), sondern auch eine volkstümliche und eine religiöse Entfaltung, die wunderbaren Ornamentalschmuck hervorbrachte und bis ins Mittelalter zurückreicht.

Die Mode wird in diesem Buch nicht nur im Sinne von Kleidermode betrachtet, sondern es wird sowohl ein Augenmerk auf die sich wandelnde Kleidung und den Bezug zwischen Ornamentik und Druck – einschließlich modischer Accessoires sowie der Veränderungsmöglichkeiten des Körpers – als auch auf Veränderungsmöglichkeiten in der Sprache⁸ vor dem Hintergrund eines kulturhistorischen Ansatzes gelegt.

In der Antike versuchte man, das auffällige Ornament zu vermeiden. Der Ursprung hierfür liegt für Raulet in der Entzweiung von Form und Funktion, was sich insbesondere am Kleid und am Schmuck festmachen (Raulet 59) lässt. So heißt es bei Aristoteles:

Man soll prüfen, inwiefern ein bunter Stoff einem jungen Mann passt und welcher Stoff für einen Greis schicklich ist, denn dasselbe Kleid ist nicht in beiden Fällen angemessen (Aristoteles 2; cf. Raulet 159).

Noch radikaler äußert sich Cicero in *De Oratore* (55 v. Chr.), indem er sich ganz klar für einen Stil ohne Auffälligkeiten und »Ornament« (Cicero 76; cf. Raulet 159) ausspricht, damit »Klarheit und Vornehmheit« (Cicero 78; cf. Raulet 159) herrschen.

Die Verbindungen zwischen Textilie und Ornament sind bereits im Asien des 7. und 8. Jahrhunderts auf ornamentale Bestückungen zurückzuführen, die mit dem Medaillenstil die Seidentextilien vom Byzantinischen bis zum Chinesischen Reich geziert haben. Das Ornament auf der Textilie richtet sich nicht nach strikten Kategorien von Zeit und Ort, sondern verweist auf eine Interaktion und Transformation von Kulturen durch Migration, Handel sowie kriegerische, koloniale und vor allem religiöse Expansionen, wie es beispielsweise die ornamentalen Blaudruckmuster in der jüdisch dominierten Textilindustrie und das spätere Stickereihandwerk gezeigt haben (Trilling 104). Ornamente finden wir auch in den religiös-ritualen Ge-

8 In der antiken Rhetorik finden sich theoretische Äußerungen zur Bekleidung und deren Anbindung an rhetorische Formationen, wie Raulet und Schmidt in ihrer Abhandlung *Kritische Theorie des Ornaments* (2001) hervorheben. Der Vergleich zwischen Stil, Gewand und Schmuck ist auch in der rhetorischen Tradition kanonisch.

bräuchen des Judentums. Die bunte Atmosphäre sephardischer Synagogen wurde durch farbenfrohe Wandteppiche und Blumenkränze unterstützt (Ben-Naeh 231), zumal auch Rituale in der jüdisch-religiösen Tradition durch Textilien besiegelt wurden.⁹ Das wechselnde Ineinandergreifen von Interaktion und Transformation wird auch in der Ornamentik der ottomanischen Kleidung deutlich. In der Mitte des 16. Jahrhunderts zeigt der ottomanische Kaftan eine Ornamentik, die mit der Skalagröße des Ornaments spielt, die sich auch in der derzeitigen Malerei widerspiegelt und ein Moment der ornamentalen Überlastung mit sich bringt, welches jedoch klar kalkuliert bleibt.

Das Ineinandergreifen des Web- und Stickprozesses und der ornamentalen Gestaltung wird im 17. und 18. Jahrhundert noch deutlicher. James Trilling beschreibt in seinem Buch *The Language of Ornament* (2001), dass Kashmir- und Paisley-Schals im 17. und 18. Jahrhundert vielfach von europäischen Frauen getragen wurden und sowohl durch die Motivik des *boteh*, einem indo-persischen Ornament, als auch durch ihren Materialwert hervorstachen. »Twill tapestry« nannte sich der Webprozess dieses Ornaments, der in seinem Zeitaufwand dem Malen eines Bildes von ornamentalen Mustern glich.

Im 18. Jahrhundert entwickelte sich dann die *Rocaille* als muschelförmiges Ornament zum Zeichen des Rokokostils (Donnell 254-260) und als Zeichen der Zeit des *genre pittoresque*. Der Goldschmied Juste-Aurèle Meissonnier beschreibt bereits in seinem Motivbuch *Livre d'Ornements et Dessins* (1734), dass sich das Motiv der *Rocaille* von einer rein architektonischen Repräsentanz ablöst. Die *Rocaille* verzierte nicht nur künstliche Grotten und Möbel (Kroll, *Ornament* 133), sondern weitete sich bis in die textilen Bepolsterungen der Möbelstücke und Vorhänge aus und schlug sich somit auch in Kleidungsstücken und Accessoires nieder. Die Basis des *Rocaille*-Motivs ist die Muschel, die oftmals mit anderen Blatt- und Rankenmotiven vereint wird. In der Spannung zwischen Ornamentik und Bildhaftigkeit scheint es der *Rocaille* an jeglicher Substanz zu mangeln. Sie differenziert sich von den meisten Ornamenten, indem sie sich als eine von ihrem Träger unabhängige Figur etabliert

9 Hier sei die Mappa genannt, die sowohl die Tora-Rolle als auch das Shabbesbrot bedeckt. Es gibt auch einen Tora-Mantel, der beim jüdischen Shabbesritus über die Tora gestülpt wird. So lassen sich zum Beispiel auch in der Bestückung der Synagogen Unterschiede zwischen der aschkenasischen und sephardischen Ornamentik bemerken. Während sich in der aschkenasischen Tradition vorrangig eine Verwendung von Ornamentik im jüdischen Ritus findet, zeigt sich in der sephardischen Tradition die Ornamentik auch im Synagogenausbau. Die ottomanische jüdische Gemeinde im ersten Drittel des 7. Jahrhunderts zeigt beispielsweise eine ganz klare Auseinandersetzung mit der Ornamentik in der Synagogenarchitektur und ihrem Innenausbau. Schilder von Synagogenstiftern, Shiviti-Teller und Papierzuschneide, die durch die ottomanische Kunst beeinflusst wurden, hingen von den Wänden der Synagogen. Weitere Ornamente, die die Signatur ottomanischer Kunst trugen, waren von den Decken hängende Glaskugeln sowie bemalte und vergoldete Straußeneier.

(Kroll, *Problematik* 133). Dass die *Rocaille* sich als Ornamentmotiv bis hin zu den Textilien ausgebreitete, bleibt von der Forschung weitgehend unbeachtet, zeigt jedoch die enge Verzahnung zwischen kunsthistorischen Applikationen und textiler Ornamentik im 18. Jahrhundert. Frank-Lothar Kroll beschreibt in seinem Werk *Zur Problematik des Ornaments im 18. Jahrhundert* (1996), dass sich die *Rocaille* in einem permanenten Zwischenspiel von asymmetrischen und symmetrischen Kompositionselementen befand, in einer Spannung zwischen Naturalismus und Abstraktion, zwischen Rahmung und füllenden Elementen, die sich auch in den textilen Repräsentationen des *Rocaille*-Motivs widerspiegeln (Kroll 133).

Während das Ornamentmotiv des 18. Jahrhunderts noch die Einzigartigkeit eines Gegenstandes propagiert, ändert sich dieser Bezug zwischen Gegenstand und Ornament gegen Ende des 19. Jahrhunderts radikal. Owen Jones spielte mit seinem Bestseller *The Grammar of Ornament* (1856) in der Entwicklung der Theorien des Ornaments und schließlich auch – wie gezeigt werden soll – für Riegl und Semper eine kardinale Rolle (Frank 79). *The Grammar of Ornament* machte einen enzyklopädischen Überblick über die Ornamentik möglich, obgleich sich die Theorie auf nur 37 Prinzipien für die Gestaltung des Ornaments erstreckte. Diese Prinzipien waren als Anwendungshilfe von Jones Gestaltungsprinzipien gedacht und sollten von einem Eklektizismus historischer Stile abraten (79), denn Jones leitet sein Buch wie folgt ein:

I have ventured to hope that, in thus bringing into immediate juxtaposition the many forms of beauty which every style of ornament presents, I might aid in arresting that unfortunate tendency of our time to be content with copying, whilst the fashion lasts, [...] It is more than probable that the first result of sending forth to the world this collection will be seriously to increase this dangerous tendency, and that many will be content to borrow from the past those forms of beauty which have not already been used up *ad nauseam*. It has been my desire to arrest this tendency, and to awaken a higher ambition¹⁰ (Jones 17-18).

Im Gegensatz zu der noch bevorstehenden Industrialisierung der Modeproduktion sollen die Tafeln der ornamentalen Grammatik bei Jones also nicht als Anregung zur Kopie dienen, sondern vielmehr Vorlagen guter und schlechter Darstellungen liefern und die Anwendungsprinzipien visuell unterstützen, wobei Jones die visuelle Darstellung der Ornamente aus der Ethnographie des 19. Jahrhunderts – vor allem die Darstellung einzelner textiler Objekte¹¹ – übernahm (Frank 82-83). In der grafischen Darstellung legt Jones im Unterschied zu John Ruskin und Semper Wert

¹⁰ Hervorhebung durch die Verfasserin.

¹¹ Jones gibt in seinem Kapitel »Savages and tribes« gleich eine Darstellung von ornamentalen Mustern auf textilen Materialien: Owen Jones, *The Grammar of Ornament* (London: Dorling Kindersley, 2004), S. 40.

auf eine leblose Darstellung, das heißt die schiere Gestalt des Ornaments stand im Hintergrund; Struktur, Farbe und Komposition zur Darstellung grammatischer, visueller Strukturen standen im Vordergrund (Frank 84): »That whenever any style of ornament commands universal admiration, it will always be found in accordance with the laws which regulate the distribution of form in nature« (Jones 18). Es ging Jones darum, diese *laws* (Gesetze) als eine Form der grammatischen Darstellung des Ornaments zu bebildern. Der erste dieser Leitsätze positioniert Jones Werk innerhalb der künstlerischen Disziplinen: »decorative arts arise from, and should properly be attendant upon, Architecture« (23). Das Ornament übernahm in Jones Leitfäden einen eigenen Bereich, der sich neben Architektur und dekorativen Künsten formierte. Jones beginnt mit der Feststellung, dass die dekorativen Künste ihren Ursprung in der Architektur haben, und sich ihre Schönheit wie in der Architektur daraus ergibt, dass nichts fehle (Frank 86). Jones behandelt das Ornament wie eine eigenständige Disziplin gleich der Architektur. Für Jones ist mit anderen Worten das architektureale Ornament Ausdruck einer allgemein menschlichen Lust am Kreieren. Wie alle anderen Kunstformen entspringt nach dieser Theorie die Ornamentik dem »höchsten schöpferischen Vermögen der Menschheit« (Frank 93). Damit ist für ihn das Ornament Produkt einer künstlerischen Absicht, denn es steht ihm zu, sich als eigene Kunstdisziplin zu etablieren.

Mit der Umwandlung des Kunstgewerbes wurde das Ornament nun Teil einer Massenproduktion, was das Ende der Exklusivität des Einzelexemplares markierte. Dies gilt auch für das Ornament in der Mode: Es verliert seine nobilitierende Funktion als Signum für Dekoration und unproduktiv investierten Arbeitsaufwand (Raulet 71). Während dem vorindustriellen Ornament die Aufgabe zukam, dem Gegenstand eine »Aura des Sinnlichen« (71) zu geben, und es eine individualisierte Einzigartigkeit versprach, ist eine Neudefinition des Ornaments im 20. Jahrhundert angesichts des seriellen, industrialisierten Ornaments, das sich schon am Ende des 19. Jahrhunderts etablierte, nötig geworden. Eine radikale Ornamentlosigkeit in der Mode, wie sie Adolf Loos fordert, wird paradoxerweise der einzige Garant der Exklusivität (72).

Sowohl Otto Wagner als auch Adolf Loos sind sich der modischen Debatten und einer statusspezifischen und schichtanzeigenden Funktion des Ornaments in der Mode bewusst (Schorske, *Wien* 70). Für Otto Wagner steht sowohl auf architektonischer als auch auf modischer Ebene fest, dass das allgemeine Stilempfinden einen Nutzstil meint (70). Ab dem 20. Jahrhundert heißt »modern sein«, das modische Ornament abzulegen, sowohl in der Kleidung als auch im Innendekor, es sei denn, man unterlege dem Ornament eine funktionelle Rolle (Raulet 41).

Im Einklang mit seiner Tätigkeit als Architekt entwirft Wagner dementsprechend einfache, glatte Möbeloberflächen (75). Der künstlerische Impetus, die eigentliche Konstruktion sichtbar zu machen und unübersehbar auf die technische Fertigung hinzuweisen, bleibt jedoch erhalten, so zum Beispiel im Kassensaal der

Stadtparkasse Wien, in dem die Aluminiumkappen an den Hockern und Stehpul-ten verdeckt und nur die Schrauben akzentuiert worden sind, oder durch die Ornamente, die den Armlehnstuhl von Otto Wagner für Karl Lueger verzieren. Damit rückt das Sichtbarmachen der Bauelemente als Konstruktion in den Vordergrund (Schorske 45). Es ist nicht die Konstruktion des Armlehnstuhls, die die Form bestimmt, sondern vielmehr die vorgestellte Form, welche diese Funktion bestimmt. Dieser »ästhetisierende Funktionalismus« (Raulet 77) schlägt sich ebenfalls in der Mode nieder. Hier spielt vor allem die Loslösung vom modischen Ornament eine Rolle. In *Damenmode* (1902) beschreibt Adolf Loos die Ablegung des Ornaments, welches die Begierde des Mannes wecken soll: »Man wird Euch erzählt haben, dass die Schamhaftigkeit dem Weibe das Feigenblatt aufgenöthigt hat. Welcher Irrtum!« (*Damenmode* 661). Das Ornament bleibt für Loos auch in der Damenmode »etwas, das überwunden werden muss« (663).

Die Ablegung des Ornaments wurde von Richard Schaukal in seiner Schrift *Gegen das Ornament* (1908) als ein Moment propagiert, das einem ständig begegnet. Das Ornament ist somit nicht nur in den öffentlichen Stätten vorhanden, sondern wird auch ein Diskurspunkt in der Kunst- und Modekultur. In der Nachfolge von Loos schreibt Otto Schöffner über das Ornament als eine gängige Last in Kunst und Mode. Er bezeichnet es als »störende Beigabe« (13), die sich über die Formierung von modischen Trends an kunsthistorische Theorien anlehnt.

2.3 Theorie der Ornamentik im 19. und 20. Jahrhundert: Semper, Riegl, Loos, Worringer und Kracauer

Einen Habitué der sich modisch inszenierten Stadt schildert Georg Simmel in seinem Werk »Die Großstadt und das Geistesleben« (1901–1908), wenn er beschreibt, wie sich der moderne Stadtbewohner durch die verschiedenen Gesichtsausdrücke, die er sich als Masken überstülpt, einem überladenen, modernen Leben zu entziehen versucht. Das Ablegen des Ornaments ist letztendlich ein kultureller Prozess, wie Loos am berühmten Beispiel des Schuhmachers bestätigt (Loos, *Verbrechen* 90). Nur durch die Ornamentik am Schuh ist es ihm möglich, einen Teil seiner Kultur und Persönlichkeit im Schuh mit zu verarbeiten. Nicht nur Jones und Loos, sondern auch Riegl, Semper und Worringer sollten als Theoretiker des Ornaments im 19. Jahrhundert reflektiert werden, um schließlich Benjamins und Kracauers Theorie vom Ornament der Masse besser zu verstehen und die Verarbeitung des Ornaments und der Textilie in der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts beleuchten zu können.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts setzen sich Semper und Riegl mit Jones zuvor erwähnten Vorstellung des natürlichen Kunstwillens auseinander, wobei sich ihre eigenen Formulierungen jeweils etwas anders entwickeln. Nach Semper führte

das Bedürfnis nach einem Schutz des Körpers durch die Bekleidung zu ornamentalen Erscheinungsformen, da beim Weben und Flechten solche Formen und Muster entstanden (59), die sich schließlich auf andere Materialien übertragen. Bei Semper stehen nun »Ornament«, »Schmuck« und »Bekleidung« im Vordergrund und die Textilkunst wird für ihn zur Kunst des ornamentalen Schaffens (47), wobei sie als älteste und einfachste Formation menschlicher Kunstfertigkeit dient (Semper, *Elemente* 56). Textile Produkte und das Ornament dienen für Semper viel mehr der Zufriedenstellung materiellen Begehrens als dem Schutz des Leibes, der Abwehr von Kälte und Hitze oder der Raumabschließung nach außen. Die Verwendung von Stoffen als raumtrennende Objekte ging seiner Meinung nach der Bildung von Wänden voraus (Semper, *Kleine Schriften* 240). Kunst und Ornament wurzeln für Semper in einem materiellen Bedürfnis des alltäglichen Lebens und das Ornament ist das Resultat dieser Zweckfunktion, die der ornamental geschmückte Gegenstand zu erfüllen hat, welcher wiederum das Ergebnis eines Materials und einer bestimmten Technik ist (Kroll 49). Semper spricht hier also weniger vom Ornament als Schmuckform denn als Zweckform. Dabei bleibt das Ursprungsmaterial die Textilie – als Kleidung und textiler Wandbehang, an dem sich die frühesten Manifestationen des ornamentalen Gestaltens zeigten (Semper, *Schriften* 15). Auch im Schmuck als Variante des Ornamentalen gelten »die allgemein gültigen Stilgesetze der Kunst in größter Einfachheit und Anschaulichkeit« (Semper, *Schriften* 337). Das Prinzip des Schmückens¹² erscheint bei Semper als ein Urbedürfnis des Menschen und als eine den Menschen ausweisende Kulturleistung.¹³

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts existiert eine Ansicht des Ornaments, die an materialistische Konzepte anknüpft. Das Ornament in der Textilindustrie entsteht nach diesen Auffassungen durch das Zusammennähen verschiedener Materialien, die das notwendige geometrische Ornament generieren. Die Beziehung zwischen Körper und Bekleidung sieht Semper bereits in seiner Theorie als ein ambivalentes Verhältnis, aus welchem das Ornament entspringt:

12 Die Gebärde des Schmückens ist dem Tier nicht zu eigen und zeichnet allein den Menschen aus. Erscheint das Ornament aus der Materialbedingtheit, so ist dem Schmuck als Variante eines schmuckvollen Ornamentes ein Akt der schöpferischen Seinsdeutung in dem Sinne zuteil geworden, dass der sich Schmückende seine »Naturgesetzlichkeit« hervorhebt; vgl. Frank-Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts* (Hildesheim: Olms, 1987), S. 52.

13 An dieser Stelle lässt sich Hegels Ästhetik anführen, nach welcher der Schmucktrieb ein Schaffenstrieb ist; vgl. G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, S. 75f., zitiert auch in Kroll, S. 53f. In diesem Zusammenhang ist auch der Arabeskenbegriff der deutschen Romantik zu erwähnen, die hier jedoch als Voraussetzung gedacht ist. Runge und Schlegel erschien die Arabeske als ein in seiner Totalität selbst nicht greifbares Ganzes und wurde zum Ausdruck höchsten romantischen Kunstschaffens; vgl. Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsanordnung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts* (Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1985), S. 44-55; und Kroll, S. 20.

Ihre Nähte erscheinen als Nähte, aber als kunstreiche, daher machen sie große Stiche in kompliziertem Verbands und lassen von den Nähten Ornamente auswachsen zum Schutze der Stellen, welche einer schnellen Abnutzung unterworfen sind. Dabei beweisen sie überdies noch einen großen Geschmack in Form und Farbe (*Schriften 4*).

Nach Semper ist die Gebärde des Schmückens dem Tier nicht zu eigen, vielmehr zeichnet sie allein den Menschen aus, insbesondere seine Art, sich zu kleiden. Das Ornament stammt in seiner Gestalt, Farbe und Größe von gewebten Formen ab. Semper betrachtet daher das Weben und Knüpfen von Textilien als die Urprinzipien der Architektur und Kunst. In seiner Referenz zur Kleidung erwähnt Semper das Ornament als Zweckform und dass es insbesondere der Saum ist, der die Formation des Ornaments bedingt. In seiner Schrift *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860) schildert Semper nämlich, wie die Nähte, die zwei homogene Materialien zusammenhalten, durch eine Kreuzstichverzierung hervorgehoben werden und allein dieser Materialzusammenführung entspringen (77). In *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860) beschreibt er den Konstruktionsprozess des Ornaments wie folgt:

Die Naht ist ein Notbehelf, der erfunden ward, um Stücke homogener Art, und zwar Flächen, zu einem Ganzen zu verbinden und der, ursprünglich auf Gewänder und Decken angewendet, durch uralte Begriffsverknüpfung und selbst sprachgebräuchlich das allgemeine Analogon und Symbol der Zusammenfügung ursprünglich geteilter Oberflächen zu einem festen Zusammenhange geworden ist. In der Naht tritt ein wichtiges und erstes Axiom der Kunstpraxis in ihrem einfachsten, ursprünglichsten und zugleich verständlichsten Ausdrucke auf, [...] und wie als Flickerei ein geschmackvolles buntes Stickwerk, ein Ornamentationsprinzip hervorging, welches gleichsam die Basis einer eigenthümlichen, leider im Keime erstickten Kunstentwicklung bildet (79-80).

Ornament und Stil sind Produkte des Zusammenspiels eines Kunstwerks und von Materialien, die sich exemplarisch an der textilen Naht zeigen. Sie sind die Geschichte seiner Konstruktion.

Riegl wendet sich gegen solch eine materialistische Auffassung, »indem er die textile Ornamentierung als gleichwerthig allen anderen flächenverzierenden Künsten« (Riegl xi) sieht. Er richtet sich also nicht so sehr gegen Semper als gegen dessen Nacheifern (Riegl 20). In Riegls Abhandlungen *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) und *Spätromantische Kunstindustrie* (1901) erkennt man einen Ansatz, der sich von einer rein materialistischen Ansicht von geometrischen Motiven absetzt:

Auf unbewusste, nicht spekulative Weise, bloß von der Notdurft eines rein praktischen Zweckes geleitet, hatte die Menschenhand [...] die ersten geometrischen Verzierungen zu Wege gebracht (60).

Der Hauptvorwurf, den Riegl einer falsch verstandenen Auslegung Sempers macht, liegt in der Deutung dieser Passage in dem Sinne, dass die Ornamentkunst ausschließlich als Produkt materialer Bedingungen zu betrachten sei. Riegl entgegnet dieser Auslegung, indem er weit elementarer als den Schutz des Leibes das Bedürfnis nach einem Schmuck des Leibes und nach Verzierungen sieht. Diesen Trieb zum Schmuck hat es in den textilen Künsten wohl schon lange vor dem Aufkommen des Leibesschutzes gegeben (Riegl *Stilfragen* viii). Das Ornament ist Ausdruck einer schöpferischen Leistung der menschlichen Fantasie eines alle Kunstgattungen und Kunstverhältnisse gleichermaßen übermannenden Kunstwollens, das weit über einer Materialbedingtheit steht:

War man erst zu der Aufstellung des folgenschweren Lehrsatzes von der ursprünglichen Identität von Flächenverzierung und Textilverzierung gelangt, so waren für das Geltungsgebiet der Textilornamentik fast keine Grenzen mehr gezogen. Von den geradlinigen geometrischen Ornamenten, mit denen man den Anfang gemacht hatte, gelangte man alsbald bis zu den künstlerischen Darstellungen der kompliziertesten organischen Wesen, Menschen und Thiere (Riegl xi).

Für Riegl dringt die Ornamentik bis hin in den vegetalen und sogar in den floralen Bereich. Er sieht in der Akanthuspflanze nichts anderes »als plastische, beziehungsweise plastische gedachte Palmetten« (Riegl ix), sodass der Akanthus nicht mehr als ein *Deus ex machina* in der Kunstgeschichte, sondern als »eingereicht in den zusammenhängenden, normalen Entwicklungsgang der antiken Ornamentik« (Riegl xv) zu betrachten ist.¹⁴ Riegl versucht nicht, die materielle Befriedigung der Bedürfnisse zu entschuldigen, sondern das ideelle Bestreben als ein Bestreben, »das Schöne zum sichtbaren Ausdruck« zu bringen, zu rechtfertigen (Riegl, *Hauskunst* 10; Kroll, *Ornament* 61). Das Kunstwollen meint nach Riegl nicht eine schiere Freisetzung elementarkünstlerischer Kräfte, sondern das Ornament wird durch den ästhetischen Drang einer Epoche – seinem Kunstwollen – erzeugt, dem

14 Mit der Akanthuspflanze kommt Riegl auch auf die Ornamentik und ihre orientalischen Anbindungen zu sprechen: »Der naturalisierenden Tendenz in der abendländischen Kunst, die sich u. a. in der Entfaltung des Akanthusornaments unzweideutig ausdrückt, scheint der Orient von Anbeginn, seit er sich der höheren griechischen Kultur und Kunst gefangen gegeben, widerstrebt zu haben«, und Riegl beschreibt ganz eindeutig, dass nicht bloß den Dichtern, sondern auch den Kunstschriftstellern der Orient zum Lande der Märchen und Zauberwerke wurde: »In den fernen Orient verlegen sie die Verbindung aller erdenklichen ›Techniken‹, namentlich aber der flächenverzierenden«; Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) (Berlin: Georg Siemens, 1923), S. XVII.

sich Technik, Material und der Künstler selbst unterordnen müssen (Kroll 62). Das Kunstwollen nötigt dem Ornament seine Triebkraft auf und der Künstler wird zum Ausgestalter dieser Gesetzmäßigkeiten (62).

»Ornamentation is the principal part of architecture« (94; Ruskin, *Works* 83): Dieser vielfach zitierte Grundsatz von Ruskin meinte, dass erst der konstruktiv nicht notwendige Bauschmuck den Schwung mit sich bringt, um ein Gebäude zum Objekt der Architektur zu erheben – was diese beiden Theoretiker dazu führte, das Ornament als kunstbildend zu definieren: »a noble building never has any extraneous or superfluous ornament; [...] all its parts are necessary to its loveliness [...]« (Ruskin, *Works* 452). Ruskin wandte sich mit dieser Äußerung vor allem an Metallarbeiter, die Treppen und Balkongeländer bearbeiteten, welche sowohl funktional als auch dekorativ waren. Ruskins Forderung an das Ornament, ästhetische und ethische Vorgaben zu erfüllen und neben künstlerischer Schönheit auch moralische Wahrheit ins Bild zu setzen, rührt vom Dilemma her, dem die Produktionsverhältnisse der viktorianischen Gesellschaft nicht mehr gewachsen waren: eine normierte Einförmigkeit auf Kosten individuellen Schöpfungstums und wahrer Ornamentik (Kroll 96).

Loos deklariert eine ornamentlose, auf die Funktion heruntergetrimmte Mode. In seiner polemischen Schrift *Ornament und Verbrechen* (1908) gilt es, das Ornament als schier weibliches Dekor vom Körper und Baukörper loszureißen. Er postuliert die Notwendigkeit eines neuen, modernen, ornamentlosen Stils. Kulturentwicklung nach Loos meint das »Entfernen des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstände« (Loos, *Verbrechen* 181), das Ausradieren erotisch angehauchter Symbole, die den Unterschied zwischen Verkleidung, Bekleidung und Einkleidung verschleiern. Loos fordert eine Mode ohne »Samt, Seide, Bänder, Blumen, Federn und Farben« (Loos, »Damenmode« 181), eine Haut ohne Tätowierung, die unmittelbar vermitteln kann, ohne sich durch das Ornament behelfen zu müssen und ohne einen Lebensstil ohne Dekor. In »Herrenmode« (1898) und »Damenmode« (1902) beschreibt Loos das männliche und weibliche Kleidungsgetragen gegen Ende des 19. Jahrhunderts. In der Männermode gehe es darum, in keinem Fall aufzufallen: »Um korrekt gekleidet zu sein, darf man *im mittelpunkt der kultur* nicht auffallen.« (»Herrenmode« 130). Ein Kleidungsstück müsse modern, also ohne Ornament sein; das wäre es aber erst unter der folgenden Voraussetzung: »Ein Kleidungsstück ist modern, wenn man in demselben im kulturzentrum bei einer bestimmten gelegenheit *in der besten gesellschaft* möglichst wenig auffällt« (130). Dem setzt Loos das Auftreten des Gigerls¹⁵ entgegen, welcher sich von dem flanierenden Dandy ganz

15 Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm: »modegeck, modenarr, stutzer; ein Wiener mundartwort, ursprünglich in Oberösterreich zwischen Traun und Enns für hahn gebraucht (vgl. bildliches gickel für stolz, einbildung), vom Wiener humoristen Pötzl um 1885 als gegenstück zu gagerl (einfaltspinsel) für den modegecken eingeführt, s. SCHRANKA *Wien. dial.* (1905) 58:

klar unterscheidet, denn »ein Gigerl ist ein Mensch, dem die Kleidung dazu dient, sich von seiner Umgebung abzuheben« (150). Der Gigerl benützt also das Ornament, um aus der Masse herauszustecken, denn ein Gigerl trägt immer das, was seine Umgebung für modern hält, aber er kleidet sich nicht modern, das heißt in dieser Umgebung unauffällig. Loos zufolge steht ein Gigerl für ein ornamentales Kleidungsverhalten in der Moderne, obgleich es für ein modernes Kleidungsverhalten in einem bestimmten kulturellen Kreis gilt. Der kulturelle Kreis kann wechseln und somit wechselt auch das, was scheinbar exklusiv und unauffällig wirkt.¹⁶ Die Moderne kann sich einen »coaching coat mit gravierten perlmutterknöpfen, von denen jeder einzelne ein kunstwerk ist« (Loos 131) nicht mehr leisten. In der Damenmode offenbaren sich nach Loos die geheimen Gelüste des Mannes, die ein »grässliches Capitel Culturgeschichte« repräsentieren (Loos, »Damenmode« 660). Wie Thorstein Veblen sieht Loos in der Damenmode die Frau nicht als ein selbstbestimmtes Objekt, sondern als eine »fremdbestimmte unterworfenen Dienerin« (Vinken *Blumen* 128). Sie ist in diesem Sinne in »Gold, Samt und Seide« mit Bändern, Federn, Farben geschmückt und kann sich erst als freies Subjekt erfahren, wenn sie die Kleidung als Ornament (Loos, »Damenmode« 663) abgelegt hat.¹⁷

Die Kleidung der Frau unterscheidet sich äußerlich von der des Mannes durch die Bevorzugung ornamentaler und farbiger Wirkungen [...]. Die grandiose entwick-

erst 1885-86, als in Wien plötzlich eine wahre Epidemie von grotesken Modenarrheiten entstand, kam mir der Gigerl wieder in den Sinn und ich nahm mir die Freiheit, unter diesem Titel die Herren mit den aufgestülpten Hosen ... naturgeschichtlich zu beschreiben« (Bd. 7 Spalte 7477) in: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=CG16827#XCG16827, 21.11.2017.

16 Ein Gigerl zeichnet sich nicht nur durch das nicht moderne, ornamentale besetzte Kleidungsverhalten aus, sondern auch durch seine Haltung in der Gesellschaft. So gibt ein Gigerl nie vor, einer zu sein, aber er schürt Unmut in der modernen Gesellschaft: »[Es] reicht ein Band, das alle geistig miteinander verbindet. Und trotzdem vertragen sie sich nicht miteinander. Kein Gigerl gibt zu eines zu sein. Ein Gigerl macht sich über andere lustig, und unter dem Vorwand, das Gigerltum auszurotten, begeht es immer neue Gigerleien«; vgl. Adolf Loos, »Herrenmode« in *Die Blumen der Mode*, hg. Barbara Vinken, (Stuttgart: Klett-Cotta, 2016), S. 130; Rebecca Houze setzt den Gigerl der Figur des Dandys gleich, was jedoch Loos ursprünglicher Bedeutung von Gigerl nur teilweise entspricht; vgl. Rebecca Houze, *Textils, Fashion and Design in Austria-Hungary Before the First World War. Principles of Dress* (Farnham: Ashgate, 2015), S. 187.

17 Loos stellt als Kritikpunkt der Frauenmode nicht nur das Ornament, sondern die Sinnlichkeit dieser Mode zur Diskussion: »[...] wird der Wechsel in der Frauenkleidung nur von dem Wechsel der Sinnlichkeit diktiert. Und die Sinnlichkeit wechselt stetig. [...] Die Verurteilungen nach dem Paragraphen 125 bis 133 unseres Strafgesetzes sind das verlässliche Modejournal«; vgl. Loos, *Damenmode*, S. 134. Der Paragraph 125 bezieht sich auf den Strafgesetzsatzartikel zur Homosexualität Anfang des 20. Jahrhunderts. Loos sieht in der Sinnlichkeit einen Wechsel zwischen der »üppigen Reife« der Weiblichkeit und dem »Weibkind« nach Peter Altenberg; vgl. Adolf Loos, »Damenmode (1898)« in: *Adolf Loos. Sämtliche Schriften*. Hg. v. Adolf Opel, Wien: Lesethek Verlag, 2010, S. 175-181.

lung, die unserer Kultur in diesem Jahrhundert zu Teil wurde, hat das Ornament glücklich überwunden. Ich muss hier wiederholen. Je tiefer die Kultur desto stärker tritt das Ornament auf. Das Ornament ist etwas, was überwunden werden muß (Loos 663).

Wie wir im Folgenden sehen werden, teilt Adolf Loos das Bedürfnis, sich gegen das Ornament auszudrücken, mit mehreren Zeitgenossen, wie erstaunlicherweise sogar Max Nordau.

Wilhelm Worringer liefert im Jahre 1907 mit seiner Dissertation einen weiteren Beitrag zum Konzept des Kunstwollens bei Riegl, welches als

jene latente innere Forderung [...], die gänzlich unabhängig von dem Objekt und dem Modus des Schaffens für sich besteht und sich als Wille zur Form gebärdet. Sie ist das primäre Moment jedes künstlerischen Schöpfens (Worringer, *Abstraktion* 10).

Für Worringer darf das Naturschöne keineswegs als eine Bedingung des Kunstwerkes angesehen werden, aber auch nicht als Leitbild des ornamentalen Schaffens (69).¹⁸ Für Worringer liegt der Grund für das Ornament im Abstraktionsdrang, denn Kunstwerke sind Objektivierungen des Kunstwollens (Kroll 69). Es steht nicht eine Anpassung an die Natur im Vordergrund, sondern das Bestreben, diese zu überwinden, als Anfang jedes Kunstschaffens, denn der Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens ist die lineare Abstraktion, die mit Nachahmungsprozessen nichts zu tun hat (Worringer 81). Um jedoch ornamental abstrahieren zu können, muss es einen Ursprungsstandpunkt dieser Abstraktion geben, den Worringer in der Anpassung an die äußeren Naturobjekte sieht: Nicht das pflanzliche Gebilde, sondern das Bildungsgesetz desselben war es, das der Mensch in die Kunst übertrug (Worringer *Abstraktion* 77).

Die ornamentale Abstraktion erfolgt durch die Übertragung elementarer Gesetzmäßigkeiten der Natur und das Sich-dienstbar-Machen dieser Gesetzmäßigkeiten durch Abstrahierung. Das abstrakt-ornamentale Schaffen des primitiven Menschen ist von dieser Art der Abstrahierung durchsetzt und das Ornament bietet einen materiellen Haltepunkt, an dem der durch Abstraktion getriebene Geist sich ausruhen kann (Kroll 73). Der Abstraktionsdrang äußert sich uns also als ein Ornamentationsdrang (73). Damit löst sich Worringer auch von den textilen Erscheinungsformen des Ornaments wie bei Riegl und Semper. Bei Worringer findet die Kunst ihre archetypische Prägung nicht in dem textilen Zusammenstellen, sondern in der Unräumlichkeit und Tiefe des Ornaments (73).

18 Nach Max Verworn gehört es zum Wesen des Ornaments, dass es als assoziativer Ausdruck von Bewusstseinsvorgängen niemals wirklich gesehene Gegenstände oder Körperformen »abbildet«; vgl. Max Verworn, *Die Anfänge der Kunst* (Jena: Gustav Fischer 1909), S. 58 und vgl. Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts* (Hildesheim: G. Olms, 1987), S. 70, Anm. 159.

Das Ornament bei Worringer übersteigt damit eine materielle Aufgabe wie bei Semper oder einen menschlichen Ausdruck des Kunstwollens wie bei Riegl und dient der Seinsvergewisserung des Menschen (74). Worringer lehnt im Gegensatz zu Riegl und Semper eine auf Naturnachahmung gerichtete klassizistische Ästhetik ab. Seine Ablehnung weitet sich auch im methodischen Ausblick auf die Kunstgeschichte aus, da Worringer versucht, sich aus einer klassizistischen Befangenheit weitgehend zu lösen und dabei die Kunst aller Zeiten und Räume vorurteilsfrei zur Sprache kommen zu lassen. (77).

Als ein Vorläufer der kritischen Theorie¹⁹ des Ornaments kann bereits Gottfried Semper betrachtet werden. An dieser Stelle sollen einige kurze Beispiele für eine gewisse Kontinuität des Denkens zwischen Semper und den Vertretern der kritischen Theorie angeführt werden. Walter Benjamin, welcher generell als früher marxistischer Denker in der Strömung galt, die sich später als Frankfurter Schule etabliert, veröffentlichte eine Reihe von Kommentaren zum Ornament in den notizenhaften Aufzeichnungen des *Passagen-Werks*. Ähnlich plädiert zum Beispiel auch Adorno für ein konzeptionelles Verständnis des Ornaments. Ob etwas als Ornament gedacht werden kann oder nicht, hängt von der Position ab, die es innerhalb einer Sequenz von Symbolen und bestimmten Formen erhält. Die Dialektik zwischen dem Ornament und den dynamischen Verhältnissen seiner Entwicklung kann man in der Architektur an Gebäuden erkennen, die für die technische Entwicklung ihrer Zeit stehen, doch bereits kurz nach ihrer Fertigstellung veraltet wirken (Gleiter 81).²⁰ Dies gilt auch für die Mode. Sie wird nicht nur zu einem medialen Faktor ihrer Zeit, sondern übernimmt durch ihren Rückverweis auf die Vergangenheit eine zeitkritische Funktion, die sich bis auf das Machwerk von literarischen Texten im 19. und 20. Jahrhundert ausweitet.

Walter Benjamin sah die in der *Passage des Panoramas* – das Konsumleben in den kleinen Geschäften, Leseräumen und basarartigen Auslagen von Nippes – als einen Schlenderweg des Flaneurs zwischen »Ornament und Langeweile« (Benjamin, *Das Passagen-Werk* 162). In einer Reihe von relevanten Abschnitten entwickelt

19 Mit dem Begriff der kritischen Theorie sind hier hauptsächlich die Angehörigen der Frankfurter Schule und andere von der marxistischen Theorie beeinflusste Denker gemeint; vgl. Miriam Hansen, *Cinema and Experience* (Oakland: University of California Press), 2012, S.xi, sowie Maria Zinfert, Anm. 2.

20 Für Adorno stehen Ornament und Konstruktion in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Das Ornament ist eine Peripetie von Konstruktion und Kritik; vgl. Jörg Gleiter, *Architekturtheorie heute* (Bielefeld: transcript Verlag, 2008), S. 81: »Sichtbar wird jedoch, dass gegen die positive Stellung des Ornaments und dessen Positionierung am Anfang oder Ende des konstruktivistischen Prozesses Adorno das Ornament in eine diesem entgegengesetzte Entwicklungslinie stellte. In der symbolischen Reihe, wo das Ornament – einstmalig technisch Avanciertes – als organisch Verwesendes übrigbleibt und dann abschaffbar wird, sind bei Adorno Ornament und Konstruktion negativ dialektisch aufeinander bezogen.«

Benjamin das metaphorische Verhältnis zwischen Ornament und Langeweile weiter. Kommentarthaft unterliegen die folgenden wichtigen, aber etwas »dunklen« Bemerkungen zugrunde:

Langeweile ist immer die Außenseite des unbewussten Geschehens. Deshalb ist sie den großen Dandys vornehm erschienen. Ornament und Langeweile (*Das Passagen-Werk* 162).

Mithilfe der Metapher eines »warmen grauen Tuchs« und der »Arabesken seines Futters« macht Benjamin das Verhältnis zwischen »Ornament« und »Langeweile« deutlich:

Langeweile ist ein warmes graues Tuch, das innen mit dem glühendsten, farbigen Seidenfutter ausgeschlagen ist. In dieses Tuch wickeln wir uns wenn wir träumen. Dann sind wir in den Arabesken seines Futters zu Hause (162).

An die Stelle der Langeweile und damit als Paarung des Ornamentalen rückt in der Folge von Benjamins Text die Fabrikarbeit »als ökonomischer Unterbau der ideologischen Langeweile der Oberklassen« (162). Mit dieser Äußerung von Engels, der die Fabrikarbeit mit der Qual des Sisyphos gleichsetzt, fasst Benjamin die Mythologie unter dem sich darstellenden Widerspruch so zusammen, dass die Arbeit jeden Tag begonnen werden muss, sich jedoch in allen Handgriffen gleicht (Weyrather 110):

Die Fabrikarbeit als ökonomischer Unterbau der ideologischen Langeweile der Oberklassen. »Der trübselige Schlendrian einer endlosen Arbeitsqual, worin derselbe mechanische Prozess immer wieder durchgemacht wird, gleicht der Arbeit des Sisyphus, die Last der Arbeit, gleich dem Felsen, fällt immer wieder auf den abgematteten Arbeiter zurück« (Benjamin, *Passagen-Werk* 162).

Der »trübselige Schlendrian« spiegelt wiederum das Bild des flanierenden Dandy vor dem Hintergrund der englischen Arbeitergesellschaft wider. Nun zeigen sich der schlendernde Dandy und der trübselige Schlendrian unter der Arbeitsqual insofern gleich, als dass sowohl das inszenierte Schlendern des Dandys als auch der von der Fabrikarbeit unterjochte Schlendrian vor dem Hintergrund der englischen Arbeitergesellschaft das »Ornament und die Langeweile« gemeinsam haben. Der Begriff der Masse, den Benjamin bereits mit der Figur des Flaneurs als des einfühlbaren Spaziergängers entlang der Pariser Passagen und Warenschaufenster in Übereinstimmung zu bringen versucht, wird in Kracausers *Das Ornament der Masse*

(1927) vertieft.²¹ Das Massenornament ist für ihn stumm und deshalb unfähig sich selbst widerspiegeln zu können (Hansen 51):²²

Der Regelmäßigkeit ihrer Muster jubelt die durch die Tribünen gegliederte Menge zu. [...] Das Ornament wird von den Massen, die es zustande bringen, nicht mitgedacht. So linienhaft es ist: keine Linie dringt aus den Massenteilchen auf die ganze Figur. Es gleicht darin den Flugbildern der Landschaften und der Städte, dass es nicht dem Innern der Gegebenheiten erwächst, sondern über ihnen erscheint. [...] Je mehr ihr Zusammenhang zu einem bloßen linearen sich entäußert, umso mehr entzieht sie sich der Bewusstseinsimmanenz der Bildner (Kracauer, *Ornament* 52).

Da nach Kracauer Oberflächenerscheinungen zwar die Essenz einer Epoche besser widerspiegeln als die gegenwärtigen Aussagen einer Epoche über sich selbst, soll bedacht werden, dass das Ornament der Masse vielmehr die ihr gegenwärtige Realität der kapitalistischen Produktionsverhältnisse widerspiegelt. Sich selbst kann das Ornament der Masse nicht reflektieren, da es keine Bedeutung hat, sondern einen Endpunkt in sich selbst darstellt.²³ In *Das Ornament der Masse* zeigt Kracauer wie die Massengesellschaft selbst als ornamentales Phänomen zu begreifen ist: es reflektiert in der Tat etwas vom Wesen des Ornaments (Witte 337). Das führt uns zurück zum Einstieg in Kracauers Essay, in dem Oberflächenäußerungen immer partiell bleiben und keine durchdringende Perspektive bieten. Kracauer argumentiert dennoch, dass Oberflächenerscheinungen ein die Epoche umfassendes Verständnis darlegt. Oberfläche wird für ihn zu einer privilegierten, semiotischen Aufsicht auf die Epoche.

Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozess einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst (Kracauer, *Grenzgänger* 50).

21 Das Ornament der Masse erschien zunächst im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* am 9. und 10. Juni 1927.

22 Gertrud Koch führt hier eine differenzierte Analyse zum Massenbegriff bei Freud an: »Die Oberfläche wird zum Denkbild, unter dem sich die Masse erfahrbar gemacht wird. Das Unbewusste ist ihrer Deutung nach der Königsweg zur Selbsterkenntnis einer Gesellschaft, die Oberfläche ist der Traum, den sie von sich selber träumt und der sie denkbar macht. [...] In ihren Ornamenten träumt sich die Masse. Der Gehalt des Traumes ist ihr gesellschaftlicher Grund.« Siehe Gertrud Koch, *Siegfried Kracauer zur Einführung* (Hamburg: Junius Verlag, 2012), S. 45.

23 Dies steht ganz den frühen Schriften von Kracauer entgegen, in denen es zum Begriff der Masse heißt: »Dann sieht man die Masse als eine ungegliederte an, die eine Stilisierung durch ein paar Stichworte wohl verträgt. Tritt man dagegen ein in das Land, so zergehen die Antithesen in ein Nichts, sie werden unzulänglich. Man erkennt, aus wieviel Teilen das früher so einheitlich erscheinende Land zusammengesetzt ist, und bemüht sich um deren Erforschung im besonderen«; vgl. Siegfried Kracauer, »Über das Wesen der Persönlichkeit« in *Frühe Schriften* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004), S. 34.

Oberflächenäußerungen erlauben jedoch einen Zugang zum Leben hinter den Szenen; sie sind Ausdruck von Tendenzen der Zeit, jedoch nicht ein »bündiges Zeugnis der Gesamtverfassung der Zeit«²⁴ (Kracauer 50). Damit wird deutlich, dass hier eine wechselseitige Bedingung der sozialen Bedingungen zu Tage tritt: »Der Grundgehalt einer Epoche und ihre unbeachteten Regungen erhellen sich wechselseitig« (Kracauer 50). Die Oberfläche meint gemäß Inka Mülder-Bach einen Ort, an dem sich soziale Realität verfestigt (Mülder-Bach 66). Die Oberfläche ist nicht nur eine Fläche des Widerspiels von Konfigurationen, sondern reflektiert eine »Gesamtverfassung« (Kracauer 50) einer bestimmten Zeit.²⁵ Die Oberfläche wird somit zum Reflektor dieses komplexen Gefüges.

Die Verbindung zwischen Massenornament und Kleidung²⁶ lässt sich nach Kracauer zunächst einmal als ein weiterer Reflektor der Oberfläche und damit auch einer Körperkultur verstehen, die einen »Geschmackswandel« durchgemacht hat. Dieser Wandel zeigt sich nicht nur in der geometrisierten Bewegung, der das Ornament in der Mode anhaftet, sondern wird mit der physischen Bewegungskultur der »Tiller Girls«²⁷ verbunden, wobei zugleich erwähnt werden muss, dass die modischen Einzelbilder im Film für Kracauer nichts weiter als Träger des Entertainments sind (Ganeva, *Weimar* 116). Wird Kleidung jedoch zum Teil einer Bewegungs- und Körperkultur, zeigt sie sich als Teil des Massenornamentalen auf der Bühne und im Film:

24 Hervorhebung durch die Verfasserin

25 Das Echo von Simmel ist bezüglich des Oberflächenbegriffs nicht zu überhören: »Von der Oberfläche der Dinge dringt er allenthalben mit Hilfe eines Netzes von Beziehungen der Analogie und der Wesenszusammengehörigkeit zu ihren geistigen Untergründen vor und zeigt, dass jene Oberfläche Symbolcharakter besitzt«; vgl. Siegfried Kracauer, »Georg Simmel« in *Das Ornament der Masse* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977), S. 242; Thomas Y. Levin, (Hg.) »Introduction« in: Siegfried Kracauer. *The Mass Ornament. Weimar Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), S. 4.

26 Kracauer macht die Verbindung zwischen Massenornament und Kleidung nicht explizit. Sie ist vielmehr als ein Bezug zu den nur teils bekleideten Körpern und den damit verbundenen geometrischen Anordnungen zu verstehen. Kleidung wird zu einem Marker einer synchronisierten Bewegungsformation, die das Massenornament reflektiert.

27 Im Jahre 1931 greift Kracauer das Motiv der Girl-Kultur in »Girls und Krise« auf und lehnt sich an seine Beschreibung der Tiller Girls an, die er wie folgt umwertet: »Was wird durch sie wie ein fleischgewordenes Gleichnis verkörpert? Das Funktionieren einer blühenden Wirtschaft. In jener Nachkriegsära, in der die Prosperity unbegrenzt schien und man noch kaum etwas von Arbeitslosigkeit ahnte, damals wurden die Girls in den U.S.A. künstlich erzeugt und dann serienweise nach Europa exportiert. Sie waren nicht nur amerikanische Produkte, sie demonstrierten zugleich die Größe der amerikanischen Produktion. [...] Wenn sie eine Schlange bildeten, die sich auf und nieder bewegte, veranschaulichten sie strahlend die Vorzüge des laufenden Bands; wenn sie im Geschwindigkeit tanzten, klang es wie Business, Business, Business [...]«; vgl. Siegfried Kracauer, »Girls und Krise« in: *Schriften Band 5,2: Aufsätze 1927-1931*. Hg. v. Mülder-Bach (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990), S. 320-322.

Mit den Tiller Girls hat es begonnen. Diese Produkte der amerikanischen Zerstreungsfabriken sind keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflöbliche Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathematische Demonstrationen sind. Während sie sich in den Revuen zu Figuren verdichten, ereignen sich auf australischem und indischem Boden, von Amerika zu schweigen, in immer demselben dichtgefüllten Stadion Darbietungen von gleicher geometrischer Genauigkeit. Das kleinste Örtchen, in das sie noch gar nicht gedrungen sind, wird durch die Filmwochenschau über sie unterrichtet. Ein Blick auf die Leinwand belehrt, dass die Ornamente aus Tausenden von Körpern bestehen, Körpern in Badehosen ohne Geschlecht. Der Regelmäßigkeit ihrer Muster jubelt die durch die Tribünen gegliederte Menge zu (Kracauer 51).

Das Massenornament in der Mode erinnert an die späteren Busby-Berkely-Choreographien und wirkt als eine synchronisierte Anordnung von »Badehosen ohne Geschlecht« (Kracauer, *Ornament* 51), die jedoch die maschinelle Qualität eines synchronisierten und mechanischen Bewegens hervorhebt. Die Kleidung unterliegt gleich den Beinen der Tiller Girls dem Ornament der Masse. Dieses hat weder Individualität noch organische Energien. Träger des Ornaments ist die Masse und es wird aus Elementen zusammengestellt, die einzig und allein als »Bausteine« einer Massenchorographie fungieren, die sich als steigende Zerstreungsfabriken von unauflöblichen Mädchenkomplexen formieren (51). Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer solchen Figur (51). Siegfried Kracauer liest die »unnoticed and culturally marginalized phenomena of everyday life as configurations of writing, resorting to scriptural figures such as ›hieroglyph‹, ›ornament‹, ›rebus‹ or ›arabesque« (Hansen 63). Das Ornament ist demnach Selbstzweck. Im Vergleich zum früheren Ballett fand auch in Bezug auf die Kleidung keine plastische Gestaltung erotischen Lebens mehr statt. Die Massenbewegung der Tiller Girls ist von einer erotischen Wirkung von Ornamentik, wie dies bei Loos noch der Fall gewesen ist, völlig losgelöst. Die Massenbewegungen der Mädchen stehen im »Leeren, ein Liniensystem, das nichts Erotisches mehr meint, sondern allenfalls den Ort des Erotischen bezeichnet« (52). Das Ornament hat also an sich keine Bedeutung und ist in sich geschlossen. Den lebenden Komponenten des Massenornaments bleibt jegliche Lebendigkeit entsagt:

Das Ornament wird von den Massen, die es zustande bringen, nicht mitgedacht. So linienhaft es ist: keine Linie dringt aus den Massenteilchen auf die ganze Figur. Es gleicht darin den *Flugbildern* [...] (52).

Das Massenornament reflektiert dabei den kapitalistischen Produktionsprozess und nicht sich selbst (53).²⁸ Es ist Teil einer tayloristischen Bewegung und das abgelöste Ornament ist rational zu begreifen: »Den Beinen der Tiller Girls entsprechen die Hände in der Fabrik« (54). Menschen am Fabrikfließband sind gleich den Tiller Girls und performieren eine Teilarbeit eines ganzen, nicht organischen Komplexes. Das Ornament der Masse besteht aus Graden, Kreisen und geometrischen Formen, die sich nachträglich nicht mehr in organische Formen rückübersetzen lassen (52). Historische Energien im Massenornament zeigen sich als ein Konflikt zwischen Vernunft und Natur, Wahrheit und Mythos (55). Die Natur scheint sich stets gegen die Einbrüche der Vernunft im Kleid des mythologischen Denkens zu verteidigen. Ein mythologisches Denken »hält die von der Natur gezogenen Schranken stets inne. Es erkennt den Organismus als Urmodell an, es bricht an der Gestalthaftigkeit des Seienden, es beugt sich dem Walten des Schicksals« (55).

In Anbindung an Elemente aus Freud, Lukács und Weber lässt sich Kracauer's Massenornament, so Thomas Levin, nicht auf eine rein marxistische Struktur herunterbrechen (Levin 3-4). Das Hinterfragen des mythischen Denkens mündet im Kapitalismus, denn die »kapitalistische Epoche ist eine Etappe auf dem Weg zur Entzauberung« (Kracauer 56).²⁹ Mit Entzauberung meint Kracauer ein in sich geschlossenes funktionierendes System »geschlossener Natur« (56):

Das Zeichen des Orts, an dem sich kapitalistisches Denken befindet, ist die Abstraktheit. Durch ihr Vorherrschen heute wird ein geistiger Raum gesetzt, der sämtliche Äußerungen umfängt (57).

Mit Inka Mülder-Bachs Worten verläuft der Prozess der Entzauberung weder in Gesetzmäßigkeiten, noch ist er umkehrbar (Mülder Bach, *Grenzgänger* 61). Zwar hat der Kapitalismus unter seiner Rationalität eine Zersetzung in »natürliche Einheiten« bewirkt, jedoch droht stets der »Regreß der geschichtlichen Entwicklung in den Mythos« (61).

Kapitalismus rationalisiert nicht zu viel, sondern eher zu wenig (Kracauer, *Massenornament* 57), denn kapitalistisches Denken bleibt abstrakt und gibt ein konkre-

28 Kracauer distanziert sich kritisch von Lukács hegelianischer marxistischer Klassen- und Geschichtstheorie; vgl. Mülder-Bach, *Siegfried Kracauer-Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften* (Stuttgart: J. B. Metzler, 1985), S. 56-60, obgleich Reminiszzenzen davon im Text anklingen: Mit der modernen Zerlegung des Arbeitsprozesses (Taylor-System) ragt diese rationelle Mechanisierung bis in die »Seele« des Arbeiters hinein: Selbst seine psychologischen Eigenschaften werden von seiner Gesamtpersönlichkeit abgetrennt, ihr gegenüber objektiviert, um in rationelle Spezialsysteme eingefügt und hier auf den kalkulatorischen Begriff gebracht werden zu können; vgl. Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, (Berlin/Neuwied: Luchterhand, 1970), S. 177.

29 An dieser Stelle klingt Webers These von der Rationalisierung und der Entzauberung der Welt an, obwohl Kracauer sich Weber nicht vollends anschließt.

tes Denken und die Lebenswelt des menschlichen Daseins auf (2). Das Massenornament ist daher von einer Ambivalenz umspannt:

Auf der einen Seite ist seine Rationalität eine Reduktion des Natürlichen, die den Menschen nicht verkümmern lässt, sondern im Gegenteil, wenn sie nur ganz durchgeführt wäre, das Wesenhafte an ihm herausstellte. [...] Wird das Massenornament von der Seite der Vernunft her erblickt, so offenbart es sich als mythologischer Kult, der sich in ein abstraktes Gewand hüllt. Die Vernunftgemäßheit des Ornaments ist mithin ein Schein, den es im Vergleich mit körperlichen Darstellungen von konkreter Unmittelbarkeit annimmt (60).

Das Massenornament ist weder komplett natürlich noch komplett der Vernunft unterjocht: Die Muster des Massenornaments sind stumm. Es durchläuft in diesem Sinne eine regressive Entwicklung in die Mythologie, ohne die der Mythologie innewohnende symbolische Unmittelbarkeit zu besitzen. Die Zweckrationalität erhält die Organisationsstruktur und fällt in einen Naturzustand als Mythologie zurück (Koch 51). Das Massenornament stellt sich damit als eine »bare rationale *Leerform* des Kultes« (61) dar und damit erweist sich sein »Rückschlag in die Mythologie« (61). Zwar gibt es Versuche, über die Vernunft des Massenornaments im Namen höherer spiritueller Werte hinauswachsen zu wollen, um »Seelengehalte« im Sinne einer Überhöhung des Körperlichen auszudrücken, wie beispielsweise Kracauer die rhythmische Gymnastik³⁰ mit der organischen Natur und der menschlichen Seele verbindet. Das Problem ist aber, dass Menschen, die auf einen »Rückzug auf mythologische Sinngehalte« (63) zielen, eine gewisse Irrealität ins Spiel bringen: »Es kann nur vorangehen, wenn das Denken die Natur einschränkt und den Menschen so herstellt, wie er aus der Vernunft ist« (63).

Riegl und Semper propagieren Ornamenttheorien, die den kunsthistorischen Diskurs zum Ornament in der Literatur zu Anfang des 20. Jahrhunderts näher beleuchten und die jeweiligen kulturhistorischen Dispositionen festhalten. Während die Ornamenttheorien von Benjamin und Loos auch den kapitalistischen Produktionsprozess einbeziehen, finden diese beiden Theorien Anwendung, wenn das Ornament der Mode als Symbol in literarischen Texten auftritt. Das Ornament in der Mode ist jedoch ambivalent. Es zeigt sich nicht nur durch seine kulturgeschichtlichen materiellen Erscheinungen in den Texten zu Anfang des 20. Jahrhunderts, sondern auch in Bewegungsmetaphern, die sozialkritisch auslegbar erscheinen. Dieser Aspekt des Ornaments in der Mode als eine in Bewegungsme-

30 Die rhythmische Gymnastik hatte sich, von lebensphilosophischen Theorien angespornt, als eine »Reformbewegung mit utopischen Zügen« etabliert; vgl. Bernett, *Sport im Kreuzfeuer der Kritik* (Berlin: Schoendorf, 1982), S. 103; vgl. Henri Band, *Mittelschichten und Massenkultur. Siegfried Kracausers publizistische Auseinandersetzung mit der populären Kultur und den Mittelschichten der Weimarer Republik* (Berlin: Lukas, 1999), S. 59.

taphern eingebettete Erscheinung lässt sich mit Kracauers Idee des Massenornaments veranschaulichen. Dabei bleibt das Massenornament stets eine ambivalente Erscheinung.

Bereits die verschiedenen theoretischen Ansätze von Owen Jones, Alois Riegl, Gottfried Semper und Adolf Loos schlagen ein anachronistisches und ambivalentes Erscheinen des Ornamentalen vor, welches sich auch in Kracauers Begriff des Massenornamentes niederschlägt und somit in Bezug auf die Kleidungs- und Bewegungsmetaphorik in den jeweiligen Werken von Grete Meisel-Hess, Franz Kafka, Hermann Broch und Robert Musil exemplarisch betrachtet werden kann.

2.4 Struktureller Aufbau des Buches

Wer das Ornament als Beiwerk betrachtet, ist sich über die innere Logik seines Baues nicht im Klaren. Baustil ist Logik, ist eine Logik, die das Gesamtbauwerk durchdringt, angefangen vom Grundriß bis zur Luftkontur, und innerhalb dieser Logik ist das Ornament bloß der letzte, der differentiale Ausdruck im Kleinen für den einheitlichen und einheitssetzenden Grundgedanken des Ganzen.

(Broch, *Huguenau oder die Sachlichkeit* 437)

Dieser Auszug aus dem »Zerfall der Werte (2)« in Hermann Brochs *Die Schlafwandler* offenbart das, was Broch in den essayistischen Einschüben unter »Unterhosenlogizität«³¹ (Broch 419) versteht und was sich in Bezug auf das Ornament in der Mode in den ersten beiden Teilen, wie dem dritten Teil der Schlafwandler-Trilogie, auswirkt. Das Ornament eines »Baues« (437) reflektiert das Gesamtbauwerk in seiner Beschaffenheit als differentialer Ausdruck, als Ausgeburt eines Denkstils des Wertezersfalls. Diese »Unterhosenlogizität« (419) bezeichnet eine das Werk *Die Schlafwandler* umspannende Logik, die sich bis hin zum Ornament in der Mode erstreckt. Das Ornament in der Mode ist nach Broch ein Kompositum von Versatzstücken

31 Broch führt den metaphorischen Begriff der »Unterhosenlogizität« in seinem ersten »Zerfall der Werte«-Einschub ein: »Unser Gesamtschicksal ist die Summe unserer Einzelschicksale, und jedes dieser Einzelleben entwickelte sich durchaus ›normal‹, sozusagen einer Unterhosenlogizität gemäß. Wir empfinden das Gesamtgeschehen als wahnsinnig [...]«; Hermann Broch, *Die Schlafwandler* (Frankfurt: Suhrkamp, 1978), S. 419.

Riegls und Sempers sowie von Loos und stellt eine ganz eigene Broch'sche Denkkategorie auf:

Denn das Ornament, losgelöst aus jeglicher Zweckform, wenn auch aus ihr herausgewachsen, wird zum abstrakten Ausdruck, zur Formel des ganzen Raumdenkens, wird zur Formel des Stils selber, und damit zur Formel der ganzen Epoche und ihres Lebens (Broch, *Huguenau oder die Sachlichkeit* 445).

Das Ornament im Körperraum wird zur Formel eines Epochenstils selbst und damit auch das Ornament in der Mode als die »Abbréviation des sichtbaren Stilresultates [...], die Abbréviation aller Werke, die den Stil tragen« (463). Solch eine Form der Abbréviation zeigt sich auch im Kleidungsverhalten der Figuren. Durch Kleidung und ihre Verbindung zum Ornamentalen erschließt sich das Romanwerk in seinen Einzelheiten.³² Bereits im ersten Teil 1888 *Pasenow oder die Romantik* verweist Broch auf den Ornat als die »Tracht des Klerikers« (Broch *Pasenow oder die Romantik* 23), die nichts mit Amtstracht oder der Uniform gemein hatte und als Gewand der Absolutheit über jeglicher Uniformität oder Kleidungsstilen steht. Denn sowohl Ornat als auch Ornament wurzeln etymologisch in dem lateinischen Begriff *ornatus* = geschmückt. Die irdische Amtstracht tritt an die Stelle dieses »himmlischen« Gewandes, wenn Ornament und Ornat auseinanderklaffen³³, sodass die Gesellschaft in weltliche »Hierarchien und Uniformen« zerfällt (23). Nicht nur auf literarischer, sondern auch auf biografischer Ebene zeigen Kafka, Broch und Musil, ihren Bezug zur Mode auf.

Dieses Buch gliedert sich in sechs Teile. Das erste Kapitel zeigt mittels eines kurzen kulturhistorischen Abrisses der verschiedenen Theoretikern zur Ornamentik, dass das Ornament ein anachronistisches Phänomen ist, welches seinen Ursprung in der Textilie hat. Während sich das Ornamentmotiv im 18. Jahrhundert exemplarisch von seinem Träger löste und in den verschiedenen textilen Materialien erscheint, ändert sich der Bezug zwischen Gegenstand und Ornament gegen Ende des 19. Jahrhunderts radikal. Jones versuchte, eine Grammatik der Ornamentik zu beschreiben, indem er die grammatischen und visuellen Strukturen einzel-

32 »Das Problem wird in den drei Teilen des Romans ›Pasenow oder die Romantik‹, ›Esch oder die Anarchie‹, ›Hugeneau oder die Sachlichkeit‹ dreimal abgewandelt, u. zw. 1888, 1903, 1918, also zu jenen Epochen, die beiläufig die Endstationen der alten europäischen Werthaltungen darstellen. Es wird hierbei vor allem gezeigt, dass die Durchsetzung des Lebens mit traumhaften Elementen immer sichtbarer wird, je kraftloser die alten Wert-Traditionen werden. Die ›träumerische‹ Romantik gibt dem Traumhaften weniger Raum als seine Zeit des sachlichen Wertchaos, in der auch das Traumhafte ungebündigt auf sich selbst gestellt ist, selber geradezu sachlich wird«; vgl. Broch, *Huguenau oder die Sachlichkeit*, S. 723.

33 Das Grimmsche Wörterbuch zeigt die etymologische Verwandtschaft zwischen Ornat und Ornament: Beide stammen von *ornatus* = schmücken; vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Stichwort: Ornat.

ner textiler Objekte erfasst. Semper sieht hingegen Ornamentik als materialbedingt und schildert als Ursprungsmaterial die Textilie – den Wandbehang, an dem sich die frühesten Manifestationen von Ornamenten auftun. Riegl wendet sich gegen solch eine materialistische Auffassung, indem er die textile Ornamentierung gleichwertig allen anderen flächenverzierenden Künsten betrachtet. Mit Loos leitet sich die Ablegung des Ornamentes und eine ornamentlose, auf die Funktion hinuntergetrimmte Mode ein, die eine moderne Welt ohne ornamentale Zusätze fordert und somit einen neuen Bezug zur Ornamentik fordert.

Im zweiten Kapitel wird auf die jüdische Textilindustrie und den Seidenhandel wie auch auf das nationale Seidengewerbe im 19. und 20. Jahrhundert in Österreich und Deutschland eingegangen; darüber hinaus werden kolonialhistorische Verbindungen zum Ornament in der Mode vorgestellt.

Im dritten Kapitel richtet sich das Augenmerk auf Grete Meisel-Hess' Verwendung von Kleidungsmetaphorik in ihren essayistischen und literarischen Schriften. Ihre essayistischen Einlassungen zu den und ihre literarische Verarbeitung der Themen Ehe, Mutterschutz und weibliche Sexualität zeigen sich am Kleidungsdiskurs im Wiener *fin de siècle*. Kleidung und Ornamentik repräsentieren einen thematisch übergreifenden Diskurs in ihren essayistischen Schriften und schlagen sich im Kleidungsverhalten der verschiedenen Frauenfiguren in Meisel-Hess' literarischen Werken nieder. Bereits in ihrem Werk *Die sexuelle Krise* (1909) beschreibt Meisel-Hess die Verwendung der Metaphern Ornamentik und Kleidung als Teil der Sitte bei den wilden Völkern. Beispielsweise dient das Ornament als festliches Dekor beim Akt der indischen Witwenverbrennung. In Meisel-Hess *Weiberhaß und Weiberverachtung* (1904), eine Erwiderung auf Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903), finden sich Anspielungen auf das weibliche und männliche Kleidungsverhalten. Für Meisel-Hess sind Ornament und Mode Reflektoren der sozialpolitischen Situation zu einer gegebenen Zeit. Ein Beispiel aus der Zeit des Wiener *fin de siècle* ist das Reformkleid, das für den Kampf um das Stimmrecht der Frau steht. In ihrem bekannten Werk *Fanny Roth* (1910) schildert die Autorin eine junge Musikerin ohne Mieder, die sich unter ihrem Spitzenschal nicht bändigen lässt. Meisel-Hess vermittelt über das Kleidungsverhalten der Figur Fanny die Utopie einer künstlerischen, weiblichen Selbstschöpfung als Mischidentität des Jungfräuleins und der aufstrebenden Künstlerin. In *Die Intellektuellen* (1911) zeigt Meisel-Hess das sozialpolitische Spektrum an der *femme fragile* Edda und der emanzipierten jüdischen Frauenrechtlerin Olga auf. Während Edda sich durch Mode auszeichnet und durch das Entwerfen von Modeskizzen und das Ankleiden seidener Roben charakterisiert ist, erscheint Olga im progressiven Reformkleid. Themen wie Mutterschaft und Emanzipation als ein Aufbrechen von Normen im Kleidungsverhalten zeigen sich exemplarisch in *Fanny Roth* und in *Die Intellektuellen* als ein Themenkomplex, der das gesamte essayistische und literarische Werk von Meisel-Hess umfasst.

Im vierten Kapitel handelt es sich um eine detaillierte Untersuchung von Ornament und Kleidung in Kafkas *Der Verschollene*. Obgleich Anderson etliche Bezüge bei Kafka zum Motiv der Kleidung aufzeigt, ist vor allem das Bewegungsmoment in Verbindung mit Kleidung bisher unbearbeitet geblieben. *Der Verschollene* enthält verschiedene Bezüge zur Kleidung und Ornamentik, die sich durch Kracausers Theorie besser veranschaulichen lassen. Dies lässt sich bereits zu Anfang von *Der Verschollene* bemerken. Die in dem Romanfragment *Der Verschollene* beschriebene Erscheinung der Freiheitsstatue geht auf eine Fotografie aus Arthur Holitschers *Amerika heute und morgen* (1912) zurück, welche die Freiheitsstatue mit einem Schwert darstellt: »Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor, und um ihre Gestalt wehten die freien Lüfte« (Kafka, *Verschollene* 9). An dieser Stelle verweist Kafka auf eine Bestückung der Freiheitsstatue, die sich in Karls Augen auf ein Moment der Grundschuld an den Vater bezieht. Die offizielle Schuld Karls ist ein Vergehen an einem Dienstmädchen, wofür er von seiner Familie zur Strafe nach New York verschifft wird:

[...] und ich wäre sicher später Ingenieur geworden, wenn ich nicht nach Amerika hätte fahren müssen (12).

Amerika begrüßt ihn mit einem Schwert gleichsam als Signum für seine Straffälligkeit und besiegelt damit eine spezifische tayloristisch nuancierte Bewegungsstruktur im Text.³⁴ An dieser Stelle sollen Referenzen an Kracausers *Das Ornament der Masse* neue Diskussionspunkte zu Kafkas Motiv der Kleidung eröffnen:

Aber wie er [Karl Roßmann] über seinen Bekannten hinsah, der, ein wenig seinen Stock schwenkend, sich schon mit den anderen entfernte, merkte er bestürzt, dass er seinen eigenen Regenschirm unten im Schiff vergessen hatte. Er bat schnell den Bekannten, der nicht sehr beglückt schien, um die Freundlichkeit, bei seinem Koffer einen Augenblick zu warten, [...] (Kafka, *Der Verschollene* 9).

Neben dem Regenschirm als falschem Gehstock formiert sich eine Masse von Passagieren und Gepäckträgern, die in ihrer Bewegungsrhythmik an den amerikanischen Taylorismus erinnern. Das modische Equipment, mit welchem Karl ausgerüstet ist, ähnelt insofern den Badehosen der Tiller Girls, als es Karl in ein tayloristisches Bewegungsschema einfügen soll. Mit seiner modischen Bestückung, seiner Ausstattung von Gehstock und fehlendem Koffer kann Karl wohl kaum das tayloristische System antreten. Noch deutlicher wird die Bindung und Ambivalenz zwischen der Ausstattung und dem ornamentalen Bewegungsmuster, wenn die Prostituierte Brunelda im späteren Verlauf der Handlung ihren Gucker Karls

34 Auf den Aspekt der tayloristischen Bewegung und einer intertextuellen Verbindung zu Arthur Holitschers *Amerika heute und morgen* wird in Kapitel vier eingegangen und der Textanfang von *Der Verschollene* noch einmal ausführlich behandelt.

Augen nähert. Mit dem Gucker versucht Brunelda Karl ihre Sichtweise aufzudrängen. Karl sieht jedoch seine Umwelt durch das Glas nicht schärfer. Der Gucker bleibt ein modisches Beiwerk der Figur der Brunelda und bestimmt allein ihre Sicht auf eine Welt, die durch kapitalistische Bewegungsprozesse gestaltet wird. Kafkas Werk *Der Verschollene* soll nicht nur im Hinblick auf ein sozialkritisches Moment in seinen Bewegungsmustern untersucht werden, sondern es zeigt im kulturhistorischen Diskurs von Ornamentik und Mode in Wiens *fin de siècle* eine kolonialhistorische Verbindung auf.

Das fünfte Kapitel widmet sich der Ornamentik und den Erscheinungsformen von Kunst und Mode in Hermann Brochs *Die Schlafwandler*, dessen Repräsentation stets darauf abzielt, den Zerfall einer ganzen Epoche zu reflektieren. In diesem Kapitel wird auf Brochs theoretische Arbeiten »Kultur« (1908 und 1909), »Ornamente (Der Fall Loos)« (1911) und »Notizen zu einer systematischen Ästhetik« (1912) eingegangen und es wird gezeigt, dass sich bereits in Brochs theoretischen Arbeiten ein eigener, für ihn spezifischer Ansatz zur Ornamentik vorfindet, der sich als Verbindung von Ornament und Mode in seinem großen Roman *Die Schlafwandler* widerspiegelt. In diesem Kapitel soll herausgearbeitet werden, wie die schon in der Einleitung behandelten kulturhistorischen Diskurse von Loos, Riegl und Semper zur Problematik des Ornaments bei Broch beitragen. Es soll ebenso gezeigt werden, dass Broch einen neuen, eigenständigen Ansatz zur Ornamentik findet. An diesem Punkt wird auch an die Beziehung zwischen Brochs und Kracaues Gedanken angeknüpft. Kracauer und Broch referieren daran, dass die Oberflächendiagnostik der städtischen Architektur einen generellen Aufschluss über die Verbindung von Ornamentik und Mode eröffnet. Während im Kapitel zu Kafka ein sozialkritisches Moment in Bezug auf Kracauer in den Vordergrund gestellt wird, zeigt das fünfte Kapitel das Ornament der Mode als eine Welt der Oberflächen, die sich bis in die visuelle Projektion, nach Robert Lemon die einer »colonialist, orientalist, and commercialist worldview« (148), erstrecken.

Dabei wird deutlich, dass Brochs Verbindung zwischen Ornament und Mode nicht auf das Wechselspiel von ziviler und uniformer Mode, von Ankleiden und Auskleiden reduziert werden kann. Vielmehr stellt Broch einen kommunikativen Ansatz heraus, nach welchem das Ornament einen Daseinszustand als einen Zustand des Wertezersfalls und der Identitätskrise impliziert. Broch eröffnet ein vom Zeitkolorit unterschiedlich gefärbtes Modebild, welches er für die Idee eines den Wertezersfall übergreifenden Epochenstiles instrumentalisiert. In seiner Arbeit *1888 – Posenow oder die Romantik* führt er das Motiv der Kleidung durch eine historisch imaginierte Einheitsvorstellung aller Sozialschichten unter der Idee einer Gesamthierarchie und damit allen Kleidungsverhaltens in der Gesellschaft ein. Kleidungs-, Religions- und Sozialgeschichte wurzeln in der Vorstellung eines einheitlichen mittelalterlichen judäo-christlichen Weltbildes, das alle drei Zeitfenster

von 1888, 1903 und 1918 auf ein Ursprungsverhältnis zurückführt.³⁵ Die Robe des Klerikers, das Ornat, verweist in diesem Kontext auf ein allumfassendes Wertesystem, welches durch die Fülle von weltlichen Formen ersetzt wird, die jeweils ein in sich geschlossenes, jedoch in seiner Anbindung an einen Absolutheitsgedanken verkommenes Wertesystem darstellen. Die Auflösung eines Weltverständnisses in autonome hierarchische Einzelsysteme wirkt auf Brochs Verständnis von ziviler und uniformer Kleidungsrepräsentation zu unterschiedlichen Zeitpunkten in den Jahren 1888, 1903 und 1918 ein.

Im sechsten Kapitel wird am Beispiel von Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* herausgearbeitet, wie sich die Identitäts- und Sprachkrise im Wien zur Zeit des *fin de siècle* an der Repräsentation dessen ausmacht, was Stefan Jonsson als ein »subject without nation« (Jonsson 9) beschreibt. Die metaphorische Verarbeitung von Kleidungsmotivik ist in Robert Musils Romanwerk in den Diskurs von Sprache und Identität eingebettet. Bereits das Romankapitel »Eine Art Einleitung« zeigt, dass das Individuum durch seinen Eigennamen und durch die ornamentale Bestückung seiner Initialen zur Welt der Sprache gebracht ist. Das eigentlich individuelle (unteilbare) Selbst wird zum Repräsentanten des Allgemeinen. Musils Flechtwerk beleuchtet Ornament und Mode auf der Ebene von ästhetischen, narrativen und politischen Diskursen.

Die Kleidung fügt die verschiedenen diskursiven Figurenerscheinungen in ihr gesellschaftliches Gefüge ein. Das wird vor allem an der Figur der Leona deutlich. Zwar ist ihr modisches Auftreten an den Stil Makarts angelehnt, doch bleibt ihr exotisch wirkendes Erscheinungsbild des »ausgestopften, großen Löwenfells« (MoE 22) ein ornamentales, dekorähnliches Besitztum, das koloniale Facetten aufwirft und Ulrich in das Sortiment seines Schösschens mit einreicht. In diesem Sinne wird Leona zu einer weiteren Bestückung von außen ohne Anspruch auf Eigenheit. Die Beschreibung der beiden namenlosen Zeugen hingegen weist zu Anfang des Romans bereits auf die Funktionalität der Kleidung hin:

Sie gehörten ersichtlich einer bevorzugten Gesellschaftsschicht an, waren vornehm in Kleidung, Haltung und in der Art, wie sie miteinander sprachen, trugen die Anfangsbuchstaben ihrer Namen bedeutsam auf ihre Wäsche gestickt, und ebenso, das heißt nicht nach außen gekehrt, wohl aber in der feinen Unterwäsche ihres Bewusstseins, wußten sie, wer sie seien und daß sie sich in einer Haupt- und Residenzstadt auf ihrem Platz befanden (MoE 10).

Die Kleidung wirkt bei Musil stets mit, bleibt jedoch luzid, nicht bestimmt und wird mit einem ironischen Unterton zur »Unterwäsche des Bewusstseins« (MoE

35 Brochs These, dass mit dem Verfall eines einheitlichen judäo-christlichen Weltbildes auch eine universale Kleidungsform zerfällt, widerspricht der historischen Wirklichkeit und bleibt eine Broch-spezifische Annahme.

9) erhoben. Die Kleidung wird bei ihm nur dann spezifiziert, wenn sie einen bestimmten Diskurs darlegen soll. Dies wird beispielsweise deutlich, als ein Mann durch seine Unachtsamkeit bei einem Unfall zu Schaden kommt (10), wobei der Unfall im Sinne von Kracauer als eine Erscheinung der modernen Bewegungsströme der »Reichshauptstadt und Residenzstadt Wien« (MoE 9) gilt, die sich am Gang der Individuen mit ihren symbolisch bestickten Eigennamen erkennen lässt.

In dieser Anfangsszene öffnen und schließen die Zuschauer den Rock des Unfallopfers, als würden sie versuchen, ihn gesellschaftlich wiederzubeleben. Sie versuchen, ihn kurzfristig von seinem Rock zu befreien und schließen diesen dann wieder, um den Mann anschließend in die gesellschaftliche Hierarchie zu reintegrieren (10). Kleidung ist somit wie der Mann ohne Eigenschaften keine »eindeutige Angelegenheit« (17) und bleibt der Bewegungsdynamik und ihren ornamentalen Erscheinungen verhaftet. Andererseits verweisen funktionale Beschreibungsmomente von ornamentalen Kleidungserscheinungen auf Diskursformationen des Romans, lassen sich jedoch auch als rudimentäre Resterscheinungen von Kleidungsstücken erklären, sodass sich im Hinblick auf die Moderne auch hier eine Anbindung an Loos' Theorie der Ornamentaskese nachvollziehen lässt (20). Dieses Kapitel des Buches wird genau diese Anbindungen von Ornament und Mode im Hinblick auf die theoretischen Ansätze zu Riegl, Semper, Loos und Kracauer offenlegen.