

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 29 (1942)  
**Heft:** 4: Schweizer Modewoche  
  
**Artikel:** Stil und Mode  
**Autor:** Meyer, Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-86931>

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 17.04.2025

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

## Stil und Mode

Für den Schreibenden und wohl auch die meisten anderen, der Mode-Industrie sonst fernstehenden Besucher der Modewoche war es eine Überraschung, zu hören, welch riesige Summen an Arbeitskraft und an Kapitalien in diesen Industrien angelegt sind. Schon das zeigt, dass das von scheinbar frivolen Geschmacksschwebungen regierte Gebiet eine höchst gewichtige Angelegenheit ist, und so zwingt eine Veranstaltung wie die Modewoche dazu, sich die vielfältige Erscheinung ernstlich zu überlegen, die man «Mode» nennt, wovon die Kleidermode ja nur ein Teil ist.

Vor allem: Wie verhält sich das Element der Mode zur Architektur? Ist es ein integrierender Bestandteil jeder architektonischen Schöpfung? oder eine entbehrliche Begleiterscheinung? oder eine störende Trübung? In früheren Zeiten, bis in die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, geht die Entwicklung des Stils in der Architektur der der Kleidermoden parallel; letztere haben natürlich die grössere Beweglichkeit, den grösseren Spielraum für kurzlebige Extravaganzen voraus, aber ein grundsätzlicher Gegensatz wird nirgends fühlbar. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrh. wird die Situation undeutlicher, obwohl Neurenaissance in der Architektur und Rembrandthut, Jugendstil und Eigenkleid offensichtlich auch noch der gleichen Grundhaltung entsprechen — aber kann man auf der architektonischen Seite hier noch mit gutem Gewissen von Stil reden? Sind nicht die Formen in Architektur und Mobiliar selbst schliesslich nur noch «Moden»? Bedenken dieser Art führten schliesslich dazu, dass man «Stil» und «Mode» geradezu als Gegensätze sah — aber wo verläuft die Grenzlinie? Handelt es sich um einen Unterschied der Art, oder nur der Grösse? Gibt es Formbereiche, in denen sich das irrationale, ja anti-rationale Element der Mode «mit Recht» äussert, und solche, von denen es ferngehalten werden sollte? Und von welchem Boden aus liesse sich das bestimmen? Lauter Fragen, die einer gründlichen Abklärung bedürften.

Aber was ist Mode? Und was ist Stil? Die Mode sei überhaupt nichts, was vom Konsumenten ausginge, sie entspreche keinem wirklichen Bedürfnis, sondern werde dem Publikum von seiten der Produzenten aufgeschwatzt und aufgezwungen, weil diese ein Interesse daran hätten, durch immer neue Neuheiten einerseits ihre Konkurrenten zu schlagen, anderseits ihre eigene, bereits abgesetzte frühere Produktion als altmodisch erscheinen zu lassen und damit zu entwerten, um hiedurch das Publikum zur Neuanschaffung auch solcher Gegenstände zu veranlassen, die technisch noch nicht abgenützt sind und ihren Gebrauchszweck auch noch weiterhin erfüllen könnten.

In diesem soziologischen Gedankengang, wie er seit etwa dreissig Jahren verfochten wird, geht Richtiges



Höfische Gesellschaft der Spätgotik. Aus dem Stundenbuch des Herzogs v. Berry (*Les très riches heures du Duc de Berry*), 1416 (Paris). Ausschnitt aus dem Monatsbild April. Miniatur der Brüder Malouel von Limburg.

und Schiefes seltsam durcheinander. Richtig bleibt das Programm, dass es zu den wichtigsten Aufgaben des heutigen Gewerbes gehört, Gebrauchsgegenstände zu entwickeln, die möglichst wenig nach seiten der Mode formal akzentuiert sind, so dass sie nicht wegen jeder Geschmacksschwankung veralten; fraglich bleibt die Grenze zwischen Gebrauchsrücksicht und Geschmacksrücksicht, denn die ästhetische Freude am Maschinenmässigen ist eben auch ein der Mode unterworfenen ästhetischer Faktor; völlig auf dem Kopf steht die soziologische Erklärung der Mode. Diese Erklärung ist geradezu ein Muster dafür, wie ein politisch betonter Doktrinarismus dazu führen kann, Ursache und Wirkung zu verwechseln und die Wucherungen von Nebenerscheinungen für die Hauptsache zu nehmen. Dass das wirtschaftliche Räderwerk nicht selten so ineinandergreift wie vorhin beschrieben, ist richtig, übersehen ist nur die Kraft, die dieses Räderwerk letzten Endes aufzieht, denn diese geht keineswegs vom Produzenten aus, sondern vom Publikum.

Es ist richtig, dass sich dieses Publikum oft Formen aufschwatzen lässt, die ihm in kürzester Zeit verleiden, denn das Publikum ist — wie jede Masse — nicht selbst formschöpferisch, sondern auf das angewiesen, was es bekommt; aber dieses Publikum hat den bei aller Gestaltlosigkeit starken, elementar-lebendigen Drang nach neuen Formen schlechthin. Wie die im einzelnen aussehen, ist zunächst gar nicht so wichtig — entscheidend ist, dass sie neu sind, frisch, unverbraucht. Es nützt nichts, dieses Erneuerungsbedürfnis ganz im allgemeinen zu verurteilen, denn die Wurzeln dieser scheinbar oberflächlichen Regung gehen

sehr in die Tiefe. Dieses Neuerungsbedürfnis ist nämlich in Wirklichkeit die hauptsächliche Triebkraft der ganzen Kunstgeschichte. Zu diskutieren ist nur über die Stellen, an denen es sich am besten äussert, und über die Art dieser Äusserung — die Mode ist natürlich nicht die einzige. Wenn z. B. der Europäer häufig frische Wäsche anzieht, so tut er dies primär aus der ästhetischen Freude am Frischen, Ungebrauchten, und keineswegs aus den hygienischen Gründen, die gelehrte Pedanterie dem unterlegen möchte, denn niemand wird im Ernst behaupten wollen, Wäsche, die ein paar Tage getragen wurde, sei gesundheitsschädlich. Und praktisch ist nicht einzusehen, warum man nicht im Arbeitskittel abends ins Konzert oder Theater gehen sollte. Aber man zieht sich eben nicht aus praktischen Gründen für solche Gelegenheiten um, und nicht einmal nur aus Repräsentationsgründen — obwohl diese selbstverständlich dabei eine beträchtliche Rolle spielen —, sondern in erster Linie aus einem Bedürfnis nach Abgrenzung des Abends gegenüber dem Arbeitstag, nach Unterscheidung, nach Erfrischung durch neue Formen: das ist Komfort im ursprünglichen Wortsinn als Bestärkung. Und was im kleinsten Rahmen für den Ablauf des einzelnen Tages gilt, das gilt im grösseren für den Ablauf des Jahres, und wie durch die einzelnen Tageszeiten, so ist dieses Abwechslungsbedürfnis durch den wechselnden Charakter der Jahreszeiten geradewegs im Kosmischen legitimiert. Der Mensch ist eben nicht nur durch Bindungen der Zweckmässigkeit mit dem Ablauf der Jahreszeiten verknüpft: er ist es in einem viel tieferen, organischen Sinn, und darum macht er den Wechsel auch stimmungsmässig mit — und eben dies äussert sich in den saisonmässigen Schwankungen der Mode.

Nun fängt aber mit dem Jahreswechsel nicht das gleiche Jahr wieder von vorne an, sondern ein neues. Und abgesehen von allen guten Vorsätzen, hat jeder mann das Bedürfnis, das neue Jahr als einen Fortschritt gegenüber dem alten zu erleben, oder doch jedenfalls als eine Einheit für sich, als etwas Neues und nicht als blosser Wiederholung, und das macht man sich gerade durch den spezifischen Wechsel der Formen jener Gegenstände bewusst, mit denen man täglich zu tun hat, vor allem der Kleidung und eines Teils der Gebrauchsgegenstände, soweit diese eben der Mode unterworfen sind. Das sind besonders alle ornamentierten Gegenstände, und es ist gerade der Sinn — oder doch eine der wichtigsten Funktionen des Ornaments (— denn dieses hat noch viele andere), den betreffenden Gegenstand zeitlich festzulegen, an einen bestimmten historischen Augenblick zu binden. Ein Teil dieser Formen veraltet und wird als störend beiseitegeschoben — hier funktioniert dann der Mechanismus der soziologischen Theorie —, ein anderer Teil nimmt den Charakter des «Andenkens» an, er bleibt im Gebrauch und wird zur Zeitmarke, an der man die

an sich gestaltlose zeitliche Distanz abliest, und durch die die jeweilige Gegenwart als Zeitraum eigener Art mit eigenem Formeninventar bewusst gemacht wird.

In noch grösseren Wellen verläuft der Gegensatz der einzelnen Generationen: jede Generation von Söhnen hat das Bedürfnis, sich durch eigene Leistungen sichtbar von der der Väter abzuheben, sich zu beweisen, dass sie selbst schöpferisch ist und nicht einfach in den herkömmlichen Geleisen weiterfährt. Und zu diesem Zweck verändert man das Forminventar des täglichen Lebens und der Kunst gerade auch an solchen Stellen, wo aus technischen Gründen kein Anlass zur Veränderung vorliegen würde. Darum ist das Ornament der wichtigste Träger dieser Formänderungen: es bildet geradezu einen Schutz für den struktiven Kern; indem es die geforderten Formveränderungen übernimmt, gibt es die Möglichkeit, eine bewährte Grundform als solche unangetastet zu lassen, und hier ist dann der Ansatzpunkt für die Gefahr, dass das Ornament die Grundform überwuchern, aufzehren und schliesslich allein übrigbleiben kann, wie sie im Rokoko und dann wieder in den Hausgreueln der Jahrhundertwende wirklich eingetreten ist, so dass dann Perioden der Ornamentlosigkeit nötig werden, um die Grundformen wieder zu sichern.

Wer sich das überlegt, versteht nun auch, warum die Mode nur unter hochkultivierten, zu gesteigertem historischem Bewusstsein erwachten Völkern auftritt: sie ist Träger und Begleiterscheinung des Zeitbewusstseins zugleich, und das Tempo der Modeschwankungen wechselt genau mit dem Grad der historischen Bewusstheit. Dem dumpferen Bewusstseinszustand der Vorzeit entspricht ein langsamer, sich über Generationen hinziehender Geschmackswechsel, wobei freilich angesichts der Beschränktheit des Formenvorrates schon geringe Neuerungen sehr stark gewirkt haben müssen. Kulturell hochgespannte Zeiten sind dann, wenigstens an den Zentren der Entwicklung, von sehr raschen Modeschwankungen begleitet, so z. B. das Griechenland, besonders Athen, der klassischen Zeit, das Rom der Kaiserzeit, Paris seit etwa dem 13. Jahrhundert; dazwischen liegen jeweils Perioden — und daneben Provinzen — von langsamerem Pulsschlag.

Es ist naiv, «Mode» und «Stil» gegeneinander auszuspielen, als ob der Stil, der das Integral der kleinen modemässigen Oszillationen des Kollektivgeschmackes ist, abseits dieser seiner Elemente extra noch einmal etwas für sich sein müsste und könnte — und womöglich das Gegenteil dieser seiner Teile! Das ist genau so, wie wenn man das Jahr gegen seine einzelnen Tage ausspielen wollte, denn auch da wird es vorkommen, dass der Charakter des Einzelnen dem des Ganzen widerspricht: auch in einem «schönen Jahr» werden sich Regentage nachweisen lassen, in einem Unglücksjahr heitere Tage. Jene «tiefen», über «blosse Moden»

erhabenen Seelen, die darauf warten, dass die Uhr Epochenjahre der Weltgeschichte schlägt, können lange warten, denn sie schlägt eben auch in den allerwichtigsten Zeiten ganz banale Viertelstunden — und mit ihnen gilt es, sich in concreto auseinanderzusetzen.

Am Ort und zur Zeit seines ersten Auftretens ist jeder Stil zunächst als eine «blosse Mode» in Erscheinung getreten. Als die Abteikirche von S. Denis und bald darauf die Kathedrale Notre-Dame zu Paris als erste, vorerst einzige gotische Bauten dastanden, dürfte ihr Stil als ausgefallene Mode erschienen sein. Wie konnten nur die überspannten Franzosen auf die Marotte kommen, die soliden Pfeiler einer Kirche scheinbar zu stangenartig dünnen Gebilden in die Länge zu ziehen — die in Wirklichkeit gar nichts tragen konnten, also eine technisch durchaus unseriöse Machenschaft waren? Die ernsthaften Architekten aller anderen Gegenden — nur schon in Frankreich selber — lehnten diesen sensationellen *dernier cri* de Paris denn auch zwanzig bis hundert Jahre standhaft ab; dann setzte sich diese Mode doch durch, und heute heisst sie Gotik. Denn offenbar enthielt sie eben Züge, die einem allgemeinen und tiefer wurzelnden Formbedürfnis entgegenkamen, und darum erscheint diese Mode heute als «Stil».

Im Detail betrachtet war auch die Renaissance eine Mode mit allem komischen und snobistischen Drum und Dran: mit Literaten, die vor lauter Einbildung nur noch Lateinisch schrieben, nachdem die vorhergehenden Generationen glücklich die Volkssprache gegenüber dem mittelalterlichen Kirchenlatein durchgesetzt hatten; mit neureichen Bankiers und Grosshändlern, die sich halb als adelige Barone, halb als alte Römer gerierten und die — z. B. in Florenz — kolossale Protzenbauten errichteten, die eigentlich nur durch ihre entwaffnende Naivität und ihre künstlerische Vollkommenheit erträglich sind. — Aber aus den tausend Einzelheiten, die man alle als Modeerscheinungen lächerlich machen kann, zeichnet sich die grosse Linie des Stils, der weltumwälzenden Entwicklung, und wie hier, so ist es zu allen Zeiten. Keine Epoche der Kunstgeschichte war so einheitlich, wie sie sich nachträglich in der kunstgeschichtlichen Literatur ausnimmt, die das Material nach seiner stilistischen Zusammengehörigkeit aussucht, gruppiert und abbildet: sieht man sich den einzelnen Zeitquerschnitt mit der Lupe an, so zerbröselt er stets in ungefähr das gleiche zusammenhanglose Vielerlei historischer Zufälligkeiten, in Bestellermarotten, Künstlerlaunen, Zufallsaufträge, Wettbewerbsintrigen, finanzielle Zusammenbrüche, vorzeitige Todesfälle usw. — und doch geht eine grosse Linie durch und realisiert sich im zufälligen Detail eine notwendige, gesetzmässige Entwicklung, ein «Stil» — nur wird er eben erst aus einer grösseren Distanz sichtbar.

Die späteren Generationen vermögen dann auch Erscheinungen im Bild einer Zeit als zusammengehörige, gleichwertige Äusserungen aufzufassen, die zu ihrer Zeit wie unvereinbare Gegensätze aussahen. Wir sehen heute, wie sich Klassizismus und Romantik gegenseitig bedingen, die sich erbittert bekämpften, und klassizistische und neugotische Bauten gehören für uns friedlich nebeneinander ins Bild der Architektur um Achtzehnhundert. Ganz ähnlich wird einer späteren Generation — und zwar schon bald — das heutige Nebeneinander technisch bedingter Formen und historisch bedingter Formen als ein Gegensatzpaar deutlich werden, dessen einer Pol nicht ohne den andern denkbar ist.

Dass der Architekt nicht die kleinsten Schwankungen des Geschmacks zur Grundlage seiner Arbeit nehmen kann, ist klar — abgesehen von jenen Aufgaben, die ausdrücklich dem Tag dienen wollen, wie Ausstellungen, Festdekorationen, Schaufenster und dergleichen. Aber der Architekt hat alle Ursache, sich um die Erscheinung der Mode zu kümmern, denn mitten im krausen Gerank der Modearabesken verläuft die Linie des Stils wie der Stamm inmitten der nach allen Seiten abzweigenden Äste, Zweige und Blätter — und nicht ausserhalb davon.

In jener, heute wohl kaum mehr von einem ernst zu nehmenden Theoretiker vertretenen, aber in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts nicht selten anzutreffenden Meinung, die Mode liesse sich zugunsten einer integralen Zweckmässigkeit ausrotten, äusserte sich ein steriler, materialistisch-starrer Intellektualismus, dem jedes Sensorium für die bewusst gelebte Zeit, die Zeit als einmaliges Ereignis — als «*durée réelle*» im Sinne Bergsons — abging. Es ist ein entscheidender Unterschied, ob ein Bauwerk oder Möbel oder Gegenstand so sehr auf Augenblickswirkung eingestellt ist, dass er nach kurzer Zeit überhaupt unerträglich wirkt und seinen Sinn verliert — das trifft nur bei qualitativ ohnehin miserablen Stücken zu, bei denen die zeitbedingten ornamentalen Elemente (im allerweitesten Sinn) die Grundform aufgezehrt haben — oder ob es sich zu seiner Entstehungszeit bekennt, und damit auf den Fluss des Lebens Bezug nimmt. Gediegene Bauten und Möbel aus allen Stilperioden sind ohne weiteres heute noch und nebeneinander ästhetisch erträglich und grossenteils technisch brauchbar, so dass der Architekt nicht befürchten muss, seine Arbeit veralte, wenn sie in bewusster Überlegung und Dosierung auf den Geschmack des Tages Bezug nimmt. Hier die richtige Grenze zu finden, ist eine Frage des Taktes und der persönlichen Bildung, die durch keine Theorie ersetzt werden können; die erste Voraussetzung dazu ist aber, dass man das Problem richtig sieht.

Peter Meyer