

Iris Schäfer, Alexandra Karentzos,
Martina Wernli (Hg.)

ERZÄHLTE MODE

Transdisziplinäre Perspektiven
auf Text- und Bildgewebe



[transcript] Fashion Studies

Iris Schäfer, Alexandra Karentzos, Martina Wernli (Hg.)
Erzählte Mode

Editorial

Mode ist Motor und Ergebnis kultureller Dynamiken. Kleider gehören der materiellen Kultur an; Mode ist Ergebnis des Handelns mit Kleidern und wird in ästhetischen und alltagskulturellen Praktiken hervorgebracht. Als omnipräsente visuelle Erscheinung ist Mode wichtigstes soziales Zeichensystem – und sie ist außerdem einer der wichtigsten globalen Wirtschaftsfaktoren. Die Reihe »Fashion Studies« versteht sich als Forum für die kritische Auseinandersetzung mit Mode und präsentiert aktuelle und innovative Positionen der Modeforschung.

Die Reihe wird herausgegeben von Maria Weilandt.

Iris Schäfer (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Jugendbuchforschung der Goethe-Universität Frankfurt am Main. In Forschung und Lehre befasst sie sich mit erzählten (psychischen) Krankheiten, Träumen sowie der erzählten und ins Bild gesetzten Mode.

Alexandra Karentzos (Prof. Dr.) ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin und Professorin für Mode und Ästhetik an der Technischen Universität Darmstadt. In Forschung und Lehre befasst sie sich insbesondere mit Mode, Kunst und Globalisierung in einer postkolonialen, transkulturellen Perspektive.

Martina Wernli (Prof. Dr.) ist Literaturwissenschaftlerin an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Literatur und Psychiatrie, Gegenwartsliteratur, Schreiben und Schreibobjekte sowie Literatur und Wissen.

Iris Schäfer, Alexandra Karentzos, Martina Wernli (Hg.)

Erzählte Mode

Transdisziplinäre Perspektiven auf Text- und Bildgewebe

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Iris Schäfer, Alexandra Karentzos, Martina Wernli (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Umschlagabbildung: Aglaja Veteranyi: Brautkleid beschriftet (2001). Nachlass Aglaja Veteranyi, Schweizer Literaturarchiv Bern. Fotografie: Fotoatelier der Schweizerischen Nationalbibliothek, Simon Schmid

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839473955>

Print-ISBN: 978-3-8376-7395-1 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7395-5

Buchreihen-ISSN: 2702-9220 | Buchreihen-eISSN: 2702-9239

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Wie Mode erzählt

Alexandra Karentzos, Iris Schäfer, Martina Wernli 7

Sich in Worte kleiden

Über das Verhältnis von Texten und Textilien

Kerstin Kraft 19

Vestimentäre Enthüllungen auf der Suche nach dem Floh

Julia Saviello 39

Haltung annehmen

Luise Adelgunde Victorie Gottscheds *Fischbein-Rock* und die Inszenierungen
von Weiblichkeit und Mode im 18. Jahrhundert

Martina Wernli 65

Modeblumen

Accessoire, Lebensstil und Saison im Modejournalismus um 1800

Christiane Holm 87

Verdichtete Materie

Diamantenmode und literarische Form in E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*

Kira Jürjens 113

Ein Star zum Anfassen

Papierpuppen, Modezeitschriften und Künstlerinnenkult im 19. Jahrhundert

Anna Ananieva 129

Feste Bindung an lose Stoffe

Kleider-Tagebücher als Artefakte, Textsorte und wirkmächtige Kunstprodukte

Iris Schäfer 157

Vernähte Identitäten

Narrationen der Migration in der Mode

Alexandra Karentzos 179

Through the Looking-Glass and What Fashion Found There

The Impact of Fiction on Fashion in the Case of Carroll's *Alice Books*

Kiera Vaclavik 203

»Goodness, just look at his clothes!«

Sozialdistinktive und nationalidentitäre britische (Ver-)Kleidung

in Richmal Cromptons *Just William*-Serie

Oxane Leingang 221

Travestie der Travestie?

Zu Mode und Geschlechtercodes in Marieluise Fleißers Erzählung

Die Vision des Schneiderleins

Johanna Fehrle 247

Der Schleier der Vielfalt

Mode und Geschlecht in Thomas Manns Romanwerk *Joseph und seine Brüder*

Andreas Krab 263

Mode in der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur

Miriam Wray 281

Kurzbiografien der Beitragenden 299

Wie Mode erzählt

Alexandra Karentzos, Iris Schäfer, Martina Wernli

Auf dem Umschlag dieses Buches sehen Sie ein Brautkleid aus dem Nachlass von Aglaja Veteranyi. Die Autorin wurde 1962 in Bukarest in eine Zirkusfamilie geboren. Fünf Jahre später flüchtete die Familie in die Schweiz, unternahm in den folgenden Jahren aber lange Tournee-Reisen durch Europa, nach Afrika und Südamerika. Nach ihrer Rückkehr im Jahr 1978 besuchte Veteranyi eine Schauspielschule. Sie gründete zwei Performance-Ensembles, zum einen »Die Wortpumpe« mit René Oberholzer und zum anderen »Die Engelmanmaschine« mit Jens Nielsen. Ihr Debütroman *Warum das Kind in der Polenta kocht* erschien 1999 und erhielt internationale Beachtung.¹ Weitere Werke sind erst postum erschienen, da Veteranyi im Winter 2002 starb. Der Roman *Das Regal der letzten Atemzüge* wurde 2002 publiziert, der Kurzprosaaband *Vom geräumten Meer, den gemieteten Socken und Frau Butter* zwei Jahre danach. Auf dem Hochzeitskleid zu entdecken sind Textteile, die aus dem nachgelassenen Material stammen und in den zwei Bänden *Café Papa* (2018) und *Wörter statt Möbel* (2018) im Verlag *Der gesunde Menschenversand* abgedruckt sind. Ein Auszug aus dem Text *Ana lebt* lautet wie folgt:

[...] Im Spiegel wartet das Gesicht.
Ana friert.

Ana zieht sich die Jacke an.
Ana zieht sich die Decke an.
Ana zieht sich den Schlaf an.

1 Die Forschung hat sich vor allem mit Bezug auf die Mehrsprachigkeit, Migrations- und Fremdheitserfahrungen oder gewaltvolle Familienbeziehungen mit dem Werk Veteranys beschäftigt. Vgl. stellvertretend: Boris Previšić: Kindheitstrauma und narrative Dissoziation. Polyphone Erzählstrukturen bei Mariella Mehr und Aglaja Veteranyi. In: Polyphonie und Narration. Trier 2020, S. 83–95; Dominik Zink: Interkulturelles Gedächtnis. Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratschwili, Jula Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller. Würzburg 2017; Sara Michel: Identitätskonstruktionen und Essensdarstellungen in der Migrationsliteratur am Beispiel von Aglaja Veteranys Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* und Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. In: *Ordre et désordre à table*. Villeneuve d'Ascq. Université de Lille 3 2015, S. 139–157.

[...]

Anas Haut ist schnell geworden.

Ana hat die Angst gegessen.

Ana hat den Tod gegessen.

Der Tod ist lang.

Er liegt auf Anas Gesicht und schläft.²

Nun erwähnt dieser zweite Text gerade mal eine »Jacke«, sonst scheinen beide Texte inhaltlich gänzlich unverbunden mit der Thematik dieses Bandes – der Mode. Zumindest dann, wenn die Texte auf Papier gelesen werden. Wird als Beschreibstoff und Textträger ein Hochzeitskleid in Betracht gezogen, ändert sich die Wahrnehmung des Gesamtkunstwerkes. Die Zeichen materialisieren sich auf neue Weise, die *signifiants* werden nicht nur durch Tinte, sondern mit Textil unterfüttert, die Verbindung von Zeichen und Bezeichnetem pluralisiert.

Was geblieben ist, ist dieses Kleid und sind die publizierten Texte. Was flüchtig war, ist die performative Komponente, die ebenfalls mit diesem Kleid verbunden ist und die immer ein wichtiger Bestandteil von Veteranyis Schaffen war. Es geht in diesem Beispiel also nicht wie in den Ausführungen Roland Barthes' um das Schreiben *über* Mode, sondern das *Beschreiben* von Mode. Das Kleid hielt sie nämlich während einer Lesung im Sommer 2001 in den Händen – und zwar nicht in einem Literaturhaus oder einem ähnlichen für Lesungen einschlägigen Ort, sondern im Zürcher James Joyce Pub.³ Dort saß die Autorin auf dem Tresen und las ihre Texte vom Kleid ab. Soweit die Überlieferungsfragmente, mehr ist über diesen Anlass nicht belegt. Insofern ist die für den Titel des Bandes gewählte Formulierung, dass Mode erzählt und damit auch »gelesen« werden könne, hier ganz wörtlich gemeint: Erzählt wird von dieser Lesung, gelesen wird die schwarze Schrift auf dem weißen Kleid.

Ein Hochzeitskleid ist noch stärker als das »kleine Schwarze« symbolisch aufgeladen. Es ist in der heutigen Zeit und im westeuropäischen Kontext prototypisch weiß und verweist farblich traditionell auf Ideale einer patriarchalen Machtstruktur: Reinheit und Jungfräulichkeit. Im Hochzeitskleid manifestiert sich damit auch gegenderte Körperpolitik, es sind unterschiedliche Versprechen mit Körper und Kleid verbunden. Meist wird das Kleid nur einmal getragen, es ist damit in den einmaligen Ritus der Eheschließung eingebunden und wird häufig auch mit einer religiösen Verdoppelung des zivilrechtlichen Prozesses kombiniert. Trotz dieser Singularität und der Individualität des einzelnen Brautkleides sind Hochzeitskleider in Modezyklen verankert – ganze Messen geben darüber Auskunft, ob zurzeit

2 Aglaja Veteranyi: Ana lebt. In: Dies.: Wörter statt Möbel. Luzern 2018, S. 51–53, hier S. 52f.

3 Vgl. Christa Baumberger: Hochzeitskleid mit Text-Spitzen. In: Der kleine Bund. Mittwoch, 22. Juli 2015, S. 31.

eher kurze oder längere, blütenrein weiße oder Eierschalen farbige Kleider getragen werden.

Und auch an Hochzeitskleidern können Georg Simmels soziologische Ausführungen zu den gesellschaftlichen Abgrenzungsmechanismen durch Mode belegt werden: Einigen dürfte noch das Hochzeitskleid von Lady Diana in Erinnerung geblieben sein, das 1981 unter anderem mit einer Rekordlänge der Schleppe und seinem stattlichen Preis imponierte.

Aglaja Veteranyis Kleid steht in diesem Kontext, wenn auch nicht direkt in dieser Tradition – und unterläuft gleichzeitig virtuos die gängigen Handlungsangebote, die ein Hochzeitskleid bietet: Im Dokumentarfilm *Hier Himmel. Aglaja Veteranyi* (2003) von Ludwig Metzger erzählt Jens Nielsen, wie Veteranyi das Kleid auf einem Berliner Flohmarkt gekauft habe. Es handelt sich also nicht um ihr eigenes, getragenes Hochzeitskleid und es wurde nicht für den Zweck erstanden, der dem Kleid ursprünglich eingeschrieben war, sondern es wurde als Second-hand-Objekt überschrieben und zur Aufführung eines ganz anderen und eigenen Leserituals verwendet. Das Kleid besitzt eine Objektgeschichte der Herstellung und der Verwendung durch eine unbekannt Person, die das Kleidungsstück schließlich am Flohmarkt veräußerte. Das Kleid wurde in Metzgers Dokumentarfilm einmal medialisiert, mit Erinnerungen angereichert und fristet nun als Teil des Nachlasses ein Archivleben. Es wurde neben Briefen und neben rund 170 Notizbüchern zu einem Erinnerungsobjekt an die so früh verstorbene Autorin. So ist dieses Modestück singulär und kann doch als Beispiel dafür dienen, auf welche unterschiedlichen Weisen Text, Schrift, Erzählen und Textilien zusammenhängen können. Ganz deutlich wird hier, dass Mode über den ersten Eindruck eines beispielsweise weißen Kleides hinaus in die Hand genommen und *entfaltet* werden muss, um gelesen werden zu können.

In den Kunst-, Kultur- und Literaturwissenschaften hat das Textile Konjunktur. Die Biennale in Venedig zeigte 2024 so viel textile Kunst wie noch nie und wertete damit das lange Zeit als (negativ konnotierte) weibliche Metier auf.⁴ Zahlreiche textile Werke erzählen detailreich gewebte, gestickte, genähte Geschichten, bieten doch auch Tapisserien alternative Erzählformen. So sind etwa auf der großformatigen Stickerei der Bordadoras de Isla Negra, einer Gruppe von stickenden Frauen in Chile, verschiedene Szenen des täglichen Lebens, vom Fischen über die Landwirtschaft bis hin zu häuslichen Szenen detailreich und farbintensiv dargestellt:

4 Vgl. Adriano Pedrosa: *Foreigners Everywhere – Biennale Arte 2024: Stranieri ovunque*. First Edition. Rom 2014. Sogar die Zeitschrift *Kunstforum International* widmet dem »Textile Revival« einen Band: *KUNSTFORUM International* Bd. 297, August 2024.



Abb. 1: *Bordadoras de Isla Negra: Untitled (Detail)*, 1972, Leinen bestickt, Ansicht Biennale Venedig 2024, Foto: Alexandra Karentzos.

Dabei werden traditionelle Techniken der textilen Handarbeit für die Erzählung des ländlichen Lebens aus der Perspektive der Frauen verwendet. Die Struktur des textilen Bildes ermöglicht ein nicht-lineares, flexibles und sich räumlich ausbreitendes Erzählen (Abb. 1).

Solche Strukturen des textilen Erzählens, die über »verschiedene, sich vielfach kreuzende und verzweigende Erzählstränge diverse Ein- und Ausstiegsmöglichkeiten in die Diskurse bereitstellen«,⁵ finden sich auch in Form von Gewebemetaphern im Kontext (post-)strukturalistischer Ansätze. Roland Barthes etwa verweist in diesem Kontext auf die etymologische Wurzel von ›Text‹ – *textum*, lateinisch für Gewebe, Geflecht, Gefüge.⁶ In seiner modesemiologischen Studie *Die Sprache der Mode* setzt er das außersprachliche Zeichensystem der Mode mit dessen sprachlicher

5 Mathilda Felix: *Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2010, S. 182. Vgl. ausführlicher dazu: Olaf Eigenbrodt: *Textnetze – Netztexte. Mythopoetische Gewebe, poststrukturalistische Literaturtheorie und Hypertext*. In: Gabriele Mentges (Hg.): *Bewegung, Sprache, Materialität – Kulturelle Manifestationen des Textilen*, Berlin 2003, S. 89–184.

6 Vgl. Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Kommentar von Ottmar Ette. Übers. v. Ottmar Ette. Berlin 2010, S. 80.

Vermittlung in Verbindung und analysiert, wie Zeitschriftentexte Mode beschreiben bzw. wie die Bild-Text-Relation Mode konstituiert. Für Barthes ist »jedes Objekt [...] auch Zeichen«⁷ und damit auch jedes Kleidungsstück – das gilt insbesondere auch für das Brautkleid als traditionell überaus aufgeladenes Zeichen.

Der Modedesigner und Künstler Virgil Abloh greift den Zeichencharakter in einem Ensemble der *prefall collection* für *Off-White* 2018 ironisch auf: Auf einem kurzen schwarzen Kleid wird in Anführungszeichen das »Little Black Dress« zitiert.



Abb. 2: *Off-White* c/o Virgil Abloh: Ensemble, Pre-Fall 2018. The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Virgil Abloh c/o *Off-White*™, 2018 (2018.585a–e). Photo © Johnny Dufort, 2018.

Indem der Schriftzug zwar benennt, aber in Anführungszeichen steht, hinterfragt er das zum Mythos gewordene Zeichen des »kleinen Schwarzen«. Das Sinnbild des modernen französischen Chics, das kleine Schwarze, wie es 1926 von Gabrielle

7 Roland Barthes: Die Sprache der Mode. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1985, S. 270.

Chanel entworfen wurde, wird buchstäblich zitiert.⁸ Damit geht Virgil Abloh einen Schritt weiter als der Künstler René Magritte in seinem Bild *La trahison des images* aus dem Jahr 1929, auf dem eine gemalte Pfeife zusehen ist, unter der »Ceci n'est pas une pipe« steht. Während Magritte den ironischen Unterschied zwischen Signifikant und Signifikat hervorhebt, fallen beide bei Abloh zusammen, da das Objekt, das behauptet, es sei »a little black dress«, tatsächlich ein eben solches ist. Die Lederstiefel sind übrigens »for walking« gemacht, wie darauf zu lesen ist, womit nicht nur der intendierte Zweck erkennbar, sondern auch intermedial auf Nancy Sinatras gleichnamigen Song aus dem Jahr 1966 verwiesen wird. Durch die Anführungszeichen distanziert sich Abloh einerseits von der Zeichenbedeutung, andererseits spielt er mit dem Zitat in der Mode, da das beschriebene Kleidungsstück in ein intermediales Referenzsystem eingebunden wird. Ablohs ganze Markenwelt wirkt ironisch durchdrungen. Alles steht in Anführungszeichen: »Website« auf seiner Webseite, »Invitation« auf den Einladungen zu seinen Schauen. Alles ist ein Zitat: »[...] Wiederholung ist ein Designwerkzeug«, so Virgil Abloh.⁹ Wie Barthes im Vorwort seiner Studie hervorhebt, sei es im Grunde genommen »weder die Kleidung noch die Sprache (langage), sondern gewissermaßen die ›Übersetzung‹ der einen in die andere«¹⁰ die ausschlaggebend sei, zeigt auch der Designer Abloh, dass beide Sphären insofern ein Zeichensystem sind. Zentral ist demnach die auch für unseren Band grundlegende Frage, wie Mode kommuniziert und kommuniziert wird. Barthes beantwortet diese Frage wie folgt:

Tatsächlich verfügen Mode und Literatur über eine gemeinsame Technik, deren Ziel darin liegt, einen Gegenstand scheinbar in Sprache (langage) zu verwandeln: nämlich die Beschreibung. Dennoch wird diese Technik in beiden Fällen sehr unterschiedlich eingesetzt. In der Literatur stützt sich die Beschreibung auf ein verborgenes (entweder reales oder imaginäres) Objekt: sie muss es überhaupt entstehen lassen. In der Mode ist das beschriebene Objekt gegenwärtig und wird in seiner plastischen Gestalt gesondert vorgeführt (wenn auch nicht in seiner realen, da es sich nur um eine Photographie handelt).¹¹

8 Vgl. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/812111> (letzter Zugriff: 04.11.2024) und den Ausstellungskatalog: *Camp: Notes on Fashion*. Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art New York, Hg. von Andrew Bolton mit Karen Van Godtsenhoven, Amanda Garfinkel, New York 2019.

9 Virgil Abloh im Interview mit Claire Beermann: »Virgil Abloh: ›Der Boss‹«, in: *Zeitmagazin* Nr. 4/2017 3, Februar 2017, <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2017/04/virgil-abloh-mode-de-signer-off-white/seite-2> (letzter Zugriff: 04.11.2024).

10 Barthes: *Die Sprache der Mode*, 1985, S. 9.

11 Ebd.

Die in der Literatur beschriebene bzw. geschriebene Kleidung fiktiver Figuren ist »von der Last gegenständlicher Referenz entbunden«¹² wie es Andreas Kraß in *Geschriebene Kleider* (2006) pointiert formuliert, verweist jedoch auf eine bedeutsame Interdependenz des Imaginären und Realen, liegt doch der »Reiz der Mode [...] in ihrer Fähigkeit, beide Welten ineinander zu blenden und dem realen Leben eine mythische Qualität, und zugleich dem imaginierten Leben ein Realitätsprädikat zu verleihen.«¹³ Solche Interdependenzen stehen im Fokus des vorliegenden, transdisziplinären Sammelbandes. Die hier enthaltenen Beiträge werfen aus literatur- und medienwissenschaftlicher sowie aus mode-, textil- und kunstgeschichtlicher Perspektive Schlaglichter auf die Facetten der gemeinsamen Schnittmenge von fiktiv-imaginären und materiell-realen modischen Kunstwerken. Die Beiträge basieren größtenteils auf Vorträgen, die im Rahmen eines öffentlichen Workshops im Wintersemester 2022/2023 sowie einer Ringvorlesung im Sommersemester 2023 an der Goethe-Universität in Frankfurt a.M. gehalten wurden. Hier konnte herausgestellt werden, dass sich ein transdisziplinärer Zugriff auf erzählte Mode(n) als anschlussfähig an aktuelle wissenschaftliche Diskurse zur Materialität und Medialität (Material Turn) erweist, die u.a. nach der Bedeutung von Materialien im Kontext von gesellschaftlichem Handeln fragen. Diskutiert wurde etwa, wie Intermaterialität und Intermedialität das ästhetische Spiel der Rezipierenden lenken, wie Medialität und Vermittlung produktiv verknüpft werden und mit welchen weiteren Theorien (Performativitätstheorie, Ritualforschung, Modetheorien etc.) diese Praktiken wissenschaftlich analysiert werden können. Unsere Absicht lag insbesondere darin, die Relation von Materialität und Medialität mit Blick auf das Verhältnis von Stofflich-Materiellem und Vermittelnd-Medialem zu erweitern. Während von den geschilderten innovativen Lehrformaten als Kooperationsprojekt der Goethe Universität Frankfurt mit der TU Darmstadt insbesondere die Studierenden und Interessierte beider Standorte profitierten, sollen mit diesem Sammelband unsere Erwägungen einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, um zu weiteren wissenschaftlichen Arbeiten anzuregen.

Den Auftakt bildet Kerstin Krafts programmatischer Beitrag, der eine transdisziplinäre Methodik propagiert: Sie nimmt die im buchstäblichen Sinne »vielfältigen Verbindungen« von Texten und Textilien zum Ausgangspunkt, um aus dezidiert textilwissenschaftlicher Sicht die Funktion von Texten und Zeichen auf verschiedenen Kleidungsstücken vom religiösen Ornat bis hin zu Statement-T-Shirts und Wochentagssocken zu untersuchen. Darüber hinaus analysiert sie die Funktion von fiktiver Kleidung in der Literatur und demonstriert somit die gewinnbringende interdisziplinäre Verknüpfung von textil- und literaturwissenschaftlichen Methoden.

12 Andreas Kraß: *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel*. Tübingen und Basel 2006, S. 1.

13 Ebd. S. 11.

Die in diesem Band versammelten Beiträge analysieren künstlerisch ins Bild gesetzte oder in den Text eingeschriebene Kleidungsstücke und Accessoires im modischen Diskurs ihrer Entstehungszeit. Julia Saviello fokussiert die im 17. Jahrhundert überaus populäre Modefarbe Flohbraun, um unter die illustrierten Kleiderschichten auf das zu schauen, was üblicherweise verborgen bleibt. Sie analysiert die Narrative barocker Genrebilder, welche die Unterwäsche in dem äußerst beliebten Sujet der Flohsuche zum Vorschein kommen lässt. Dabei führt sie den Blick mit dem Floh nah an den Körper mit seinen textilen Hüllen und zeigt auf, wie in der Frühen Neuzeit Vorstellungen von Intimität und Reinheit sich mit bestimmten Schönheitsidealen verbinden.

Einem historischen vestimentären Objekt geht Martina Wernli in ihrem Beitrag nach. In Luise Adelgunde Victorie Gottscheds Drama *Die Pietistery im Fischbein-Rocke* aus dem Jahr 1736 steht im Gegensatz zur französischen Vorlage ein Reifrock im Titel, der nicht nur Körper formt, Raum einnimmt und Auftritte ermöglicht, sondern auch Gegenstand von Karikaturen und unterhaltsamen Dialogen wird. Mit dem Reifrock wird unter Einbezug eines Materials aus dem Walfang Weiblichkeit performativ hergestellt. Am Text lässt sich beobachten, wie sich die Autorin in einen Mode-, Literatur- und Religionsdiskurs einschreibt und dies auf eine ganz eigene Weise.

Christiane Holm geht in ihrem Beitrag der Bedeutung von Modeblumen um 1800 nach. Dabei analysiert sie einen Gegenstand, der wie auch die Mode, über eine eigene *agency* verfügt. Holm zeigt, wie die neue Wahrnehmung der Blume und die Bedeutung von Pflanzen um 1800 zusammengelesen werden können mit dem Aufkommen des seriellen Mediums Modejournalismus. Sie interpretiert aus kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive Texte aus Bertuchs *Journal des Luxus und der Moden* sowie Reportagen von Autorinnen wie Helmina von Chézy neu.

Kira Jürjens' Beitrag zeigt am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* (1819), welche Rolle erzählten Diamanten zukommt. Dabei zeichnet sie deren spezifisches, metareflexives Potenzial nach. Jürjens analysiert die Bedeutung von Schmuck, nicht nur im Spannungsaufbau dieser frühen Kriminalerzählung, sondern auch ihre Funktion als eine Denkfigur, an der Geschehnisse sichtbar werden und die zu weiteren, intradiegetischen Handlungen anregt.

Anna Ananieva nimmt Papierpuppen als Modefiguren zum Ausgangspunkt ihrer kulturwissenschaftlichen Überlegungen zu Konsum im Kontext einer neuen, transnationalen ›Celebrity-Kultur‹ im 19. Jahrhundert, die sie am Beispiel der schwedischen Sängerin Jenny Lind und ihrer »papiernen Doppelgängerin« analysiert. Sie betrachtet das Wechselspiel zwischen der Tradition der Anziehpuppen und den beweglichen Kostümbildern mit den Mode- und Kulturzeitschriften, die zugleich auch einen wirkmächtigen Kult um weibliche Künstlerinnen entstehen lassen und gleichsam ›Stars zum Anfassen‹ produzieren.

Eine nicht der öffentlichen Vermarktung einer Persönlichkeit, sondern dem Privatgebrauch vorbehaltene Auseinandersetzung mit textilen Umhüllungen nimmt Iris Schäfer in ihrem Beitrag über Kleider-Tagebücher in den Blick. Sie stellt u.a. heraus, dass es sich hierbei um eine Hybridform aus Haushaltsbuch, (Haus-)Chronik, Autobiografie, aber auch modernem Bilderbuch handelt, die Aufschluss über eine höchst intime Mensch-Objekt-Beziehung gibt, aber ebenso auf kulturelle Praktiken verweist. Die aus literatur- und medienwissenschaftlicher Perspektive bisher kaum beachtete Textsorte analysiert sie anhand von zwei Beispielen in ihrer Funktion als Artefakt, Textsorte und wirkmächtigem Kunstprodukt.

Auf welche Weise Identität durch Narrationen der Migration in der Mode konstruiert wird, nimmt Alexandra Karentzos in den Blick. Sie befasst sich mit textilem Storytelling als Mittel des Protests und des politischen Aktivismus. Durch die Schrift als Statement zur Migrationsdebatte wird im buchstäblichen Sinne mit der Mode erzählt: Text und Textil verflechten sich. Die Botschaft wird dabei am Leib getragen, womit der Modekörper im Sinne Gertrud Lehnerts als politisches Statement semantisiert wird. Karentzos fokussiert kulturelle Praktiken und analysiert, inwiefern Aktivismus, Empowerment und das Branding von Marken eingeführt und dadurch auch Widersprüche erzeugt werden.

Wie deutlich wurde, ist die in unterschiedlichen Künsten erzählte und erzählende Mode in kulturelle Diskurse eingebunden und markiert bzw. etabliert Differenzkategorien, die nicht nur das Geschlecht, oder die Klasse, sondern auch das Alter betreffen. Aus diesem Grund nehmen die beiden darauf folgenden Beiträge erzählte Kinderkleidung in den Blick und befassen sich u.a. mit der Frage danach, wie sich fiktive Kleidung aus der historischen Kinderliteratur in realer (Kinder-)Mode materialisiert.

Kiera Vaclavik geht in ihrem Beitrag auf den Einfluss der kinderliterarischen Ikone Alice (im Wunder- bzw. Spiegelland) auf die Modeindustrie ein und überträgt die akribisch zusammengetragenen (populär-)kulturellen Referenzen in zeitgenössischen Modezeitschriften u.a. auf Alters- und Weiblichkeitsdiskurse. Sie wirft in ihrem Essay Schlaglichter auf die in den Modezeitschriften seit den 1970er Jahren transparenten Spielarten intertextueller und intermedialer Verweise auf einen kinderliterarischen Klassiker und auf eine Figur, die als literarisierter Fetisch eines realen Vorbilds, aber eben auch als modische Ikone lesbar wird. Diese Perspektive erweist sich nicht nur für die Literaturtheorie, sondern insbesondere für das Feld der Kinderliteraturwissenschaft als bereichernd, da anhand dieses Beispiels die Analogien von Machtdiskursen in der Kinderliteratur und der Modeindustrie eingeführt werden und sich somit neue Sichtweisen auf vermeintlich bekannte (populär-)kulturelle Phänomene eröffnen.

Oxane Leingang nimmt die in Großbritannien überaus populäre *Just William*-Serie aus kultur- und modehistorischer Perspektive in den Blick, um die zahlreichen Referenzen auf fancy dress-Paraden, tableaux vivants, oder die Semantik be-

schmutzter Schuluniformen zu perspektivieren. Die hier erzählte und ins Bild gesetzte Kinderkleidung markiert zwar eine Klassen- und Geschlechtszugehörigkeit, bringt jedoch mittels ihrer individuellen Modifikation durch die kindliche Figur Individualität zur Darstellung, sodass sich an diesem Beispiel die ambivalente Charakteristik der Mode, die schon in modephilosophischen Texten um 19. Jahrhundert herausgestellt wurde, ablesen lässt.¹⁴ Zudem erweist sich dieser Text in seiner plakativen Dekonstruktion von tradierten Reinlichkeitserziehungsidealen, die seit der Aufklärung (etwa von Campe, oder Heinrich Hoffmann) in der Kinderliteratur thematisiert werden, als überaus innovative Ausnahmeerscheinung, der ein wegweisender Effekt auf die Kinderliteratur attestiert werden kann.

Wie sich auch schon zuvor immer wieder gezeigt hat, ist Mode sehr eng mit Gendervorstellungen verbunden. In den folgenden Beiträgen liegt der Fokus auf dem literarischen Spiel mit Geschlechtercodes. Johanna Fehrle geht am Beispiel von Marieluise Fleißers Erzählung *Die Vision des Schneiderleins* (1929) auf den Zeichencharakter der erzählten Mode sowie der erzählten Modemetropolen Paris und Berlin ein, um die Darstellungsstrategien der Travestie als parodistische Technik bzw. verfremdende Einkleidung zu analysieren.

Andreas Kraß fokussiert die Semantik des »bunten Rocks« in Thomas Manns 1933 bis 1943 erschienenem Romanwerk *Joseph und seine Brüder*. Kraß bringt die Androgynität Josephs in Verbindung mit der Vorstellung eines »dritten Geschlechts«, wie sie im zeithistorischen Kontext etwa vom Leiter des Berliner Instituts für Sexualwissenschaft, Magnus Hirschfeld propagiert wurde und erkennt ein in den Josephsromanen angelegtes Engagement gegen den Antisemitismus seiner Zeit.

Den Abschluss des Bandes bildet Miriam Wrays Beitrag, der die Werke der beiden Schriftsteller:innen Katja Petrowskaja und Sasha Marianna Salzmann mit der jüdischen Textilgeschichte verbindet und so die literarische Auseinandersetzung mit der Kleidungs-geschichte in der deutschen Gegenwartsliteratur als übergreifenden Ästhetikdiskurs reflektiert.

Dank

Wir danken den Autor:innen für ihre Beiträge sowie für die gute Zusammenarbeit und die anregenden Diskussionen, die einen transdisziplinären Austausch ermöglicht haben. Auch danken wir den studentischen Mitarbeiterinnen Pauline Gaspard, Sophia Höhny und Jennifer Ann Wright, die uns sehr hilfreich zur Seite standen. Ebenso gilt unser Dank der Egon Gerson Stiftung, die unseren Forschungsworkshop sowie die Ringvorlesung finanziert hat. Für die Möglichkeit, Aglaja Veteranyis

14 Siehe hierzu beispielsweise Georg Simmel: Die Mode (1905). In: Barbara Vinken: Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016.

Brautkleid abzubilden, danken wir Jens Nielsen. Nicht zuletzt danken wir dem transcript Verlag für die unkomplizierte Kooperation. Die Open-Access-Publikation dieses Buches wurde durch den Open-Access-Publikationsfonds der Goethe-Universität Frankfurt a.M. unterstützt, wofür wir ebenfalls sehr dankbar sind.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Veteranyi, Aglaja: Ana lebt. In: Dies.: Wörter statt Möbel. Luzern 2018, S. 51–53.

Sekundärliteratur

Barthes, Roland: Die Lust am Text. Kommentar von Ottmar Ette. Übers. v. Ottmar Ette. Berlin 2010.

Barthes, Roland: Die Sprache der Mode [frz. 1967]. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1985.

Baumberger, Christa: Hochzeitskleid mit Text-Spitzen. In: Der kleine Bund. Mittwoch, 22. Juli 2015.

Camp: Notes on Fashion. Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art. Hg. von Andrew Bolton mit Karen Van Godtsenhoven, Amanda Garfinkel. New York 2019.

Eigenbrodt, Olaf: Textnetze – Netztexte. Mythopoetische Gewebe, poststrukturalistische Literaturtheorie und Hypertext. In: Gabriele Mentges (Hg.): Bewegung, Sprache, Materialität – Kulturelle Manifestationen des Textilen. Berlin 2003, S. 89–184.

Felix, Mathilda: Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart. Bielefeld 2010.

Kraß, Andreas: Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel. Tübingen und Basel 2006.

KUNSTFORUM International: »Textile Revival«, Bd. 297, August 2024.

Michel, Sara: Identitätskonstruktionen und Essensdarstellungen in der Migrationsliteratur am Beispiel von Aglaja Veteranyis Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* und Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. In: *Ordre et désordre à table*. Villeneuve d'Ascq. Université de Lille 3 2015, S. 139–157.

Pedrosa, Adriano: *Foreigners Everywhere* – Biennale Arte 2024: = *Stranieri ovunque*. First Edition. Rom 2014.

Previšić, Boris: Kindheitstrauma und narrative Dissoziation. Polyphone Erzählstrukturen bei Mariella Mehr und Aglaja Veteranyi. In: *Polyphonie und Narration*. Trier 2020, S. 83–95.

Simmel, Georg: Die Mode (1905). In: Barbara Vinken (Hg.): *Die Blumen der Mode*. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016.

Vinken, Barbara (Hg.): Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016.

Zink, Dominik: Interkulturelles Gedächtnis. Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischvili, Julya Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller. Würzburg 2017.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Bordadoras de Isla Negra: Untitled (Detail), 1972, Leinen bestickt, Ansicht Biennale Venedig 2024, Foto: Alexandra Karentzos.

Abb. 2: Off-White c/o Virgil Abloh: Ensemble, Pre-Fall 2018. The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Virgil Abloh c/o Off-White™, 2018 (2018.585a–e). Photo © Johnny Dufort, 2018. In: Camp: Notes on Fashion. Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art. Hg. von Andrew Bolton mit Karen Van Godtsenhoven, Amanda Garfinkel. New York 2019.

Sich in Worte kleiden

Über das Verhältnis von Texten und Textilien

Kerstin Kraft

1. Text_il

Auf die Bedeutung von Mode wie auf den Bedarf ihrer wissenschaftlichen Erforschung, wird immer wieder hingewiesen. Aber allein dieser Hinweis bzw. seine offensichtliche Notwendigkeit, verweisen eindeutig darauf, dass es nach wie vor nicht selbstverständlich ist, sich mit Mode, Kleidung und Textilien wissenschaftlich zu beschäftigen. Ich markiere das gleich zu Beginn, da ein Vorhaben wie das der ›Erzählten Mode‹ transdisziplinär angelegt ist und die Kulturwissenschaft der Mode, der Kleidung und des Textilen, wie ich sie vertrete, (nicht nur) in diesem Zusammenhang als eigene Disziplin wahrzunehmen ist.

In sehr vielen Fällen ist es das Thema Mode – und nicht Kleidung oder Textilien – welches die Aufmerksamkeit erregt und zum Modethema wird. Die Textilwissenschaft wird dann i.d.R. nicht oder bestenfalls im Status einer Hilfswissenschaft wahrgenommen, gerne auch mit dem historischen und durchaus abwertenden Begriff der Kostümkunde, und das Oberflächliche des Gegenstandes wirkt häufig legitimierend auf die Form der Auseinandersetzung: Feuilletonistische und essayistische Formate sprechen dem Thema implizit seine Wissenschaftlichkeit ab. Hinzu kommt, dass sich fast Jede und Jeder als Expert:in auf diesem Gebiet empfindet, haben doch alle einen Kleiderschrank zuhause und kleiden sich täglich. Hingegen wird sich wohl niemand als Expert:in für Literatur bezeichnen, nur weil man im Kindesalter lesen gelernt hat und es seitdem praktiziert.

Aufgrund ihrer Gegenstände muss die Kulturwissenschaft der Mode, der Kleidung und des Textilen transdisziplinär sowie quellen- und methodenpluralistisch arbeiten. Auch der Gegenstand des vorliegenden Beitrags erfordert ein solches Vorgehen. Auf dieser Grundlage wurden zwei verschiedene ›Verhältnisse‹ von Texten und Textilien als je eigene Untersuchungsfelder identifiziert und entsprechend zwei Zugänge zum Thema ›Erzählte Mode‹ abgeleitet: Einerseits das konkrete textile Objekt, das erzählt bzw. gelesen werden will, also das Materiell-Reale (Textiltext) und andererseits die Erzählung und damit das Fiktiv-Imaginäre (Literaturkostüm). Mit

der Identifikation der beiden Untersuchungsfelder begrenze ich diese und führe die Begriffe neu ein.

Sich in Worte zu kleiden ist buchstäblich gemeint, wenn beim materiellen Einkleiden textile Artefakte, also Kleidung und Accessoires mit Buchstaben, Wörtern, Texten zum Tragen kommen. Der Begriff des ›Textiltextes‹ schließt darüberhinausgehend auch Textilien, die nicht als Kleidung am Körper getragen werden, ein. Das ›Literaturkostüm‹ bezeichnet das verbale Einkleiden des Personals fiktiver Handlungen durch die Autor:innen, das den Text zur Quelle der Textilwissenschaft macht.

Im Vortrag wurden beide Untersuchungsfelder vorgestellt, die schriftliche Fassung gibt lediglich Raum für eines, so dass auf das zweite nur ausblickend verwiesen wird. Das Vortragsmaterial wurde systematisiert und um Literaturhinweise ergänzt.

Ausgehend von der sprachlichen Nähe von Texten und Textilien werde ich zunächst grundlegende Begriffe erschließen, diese für die Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes nutzen und anschließend das eröffnete Feld kartieren. Diese Kartierung soll und kann nicht erschöpfend sein, sondern umreißt den Forschungsstand und dient der Erstellung eines Merkmalskatalogs, der wiederum darauf verweist, welche Forschungsfragen sich mit welchen methodischen Implikationen entwickeln lassen.

2. Begriffliche Erschließung: Textil, Kleidung, Mode – Textiltext und Literaturkostüm

Ein unmittelbar-konkreter Zusammenhang von Text und Textil entsteht, wenn Buchstaben zu einem Kleid zusammengesetzt werden. Ein Beispiel für einen solchen Sonderfall ist ein Kleid aus schwarzer Baumwollspitze aus den späten 1920er Jahren, das sich in der Sammlung des Costume Institute des Metropolitan Museum of Art in New York befindet.¹ Das Stoffmuster resp. der Stoff wurde aus beliebig zusammengestellten Großbuchstaben in lateinischer Schrift gebildet.

Gemeinhin wird jedoch vor allem auf die etymologische Nähe von Texten und Textilien rekurriert. Diese mag dazu dienen, die erhebliche Bedeutung textiler Techniken zu betonen, sollte jedoch in Bezug auf konkrete Interpretationen, Analogiebildungen und Metaphorologie nicht überstrapaziert werden – vor allem nicht auf

1 Das Kleid wurde bei der Ausstellung ›Wordrobe‹ 1997 gezeigt. Im gleichnamigen Katalog findet sich eine Fotografie. <https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Wordrobe> (open access), Nr. 19 (letzter Zugriff am 27.12.2023).

Kosten eben dieser textilen Techniken, die es im Rahmen textiltheoretischer Überlegungen und technomorphologischer Untersuchungen genauer zu betrachten gilt.²

Geht es um das Verhältnis von Texten und Textilien, aber auch von Mode und Literatur, von Kleidung und Schrift, ist eine begriffliche Trennung grundlegend. Das Textile ist kein Rohstoff, es ist ein begriffliches Hybrid aus Material und Technik, bezeichnet eigentlich ein Produkt und eine Kulturtechnik: Der Begriff ›Textil(ien)‹ umfasst natürliche und synthetische Faserstoffe wie auch die daraus durch verschiedene Verfahren erzeugten linien- und flächenförmigen Gebilde – Fäden, Garne, Zwirne, Seile, Filze, Vliese sowie Gewebe und Gewirke in unterschiedlichsten Bindungsarten –, zu deren Herstellung diverse Techniken wie Spinnen, Zwirnen, Filzen, Flechten, Knüpfen, Weben und maschenbildende Verfahren zählen. Die charakteristischen Eigenschaften des Textilien sind seine Weichheit, das Flexible und die Biegeschlaffheit.

Das lateinische ›texere‹ oder auch ›texo‹ bezeichnet relativ unbestimmt ›weben, flechten, zusammenfügen, bauen‹ als Tätigkeiten bzw. als Gesten. Es können demnach Fasern zu Fäden und zu textilen Flächen zusammengefügt werden und analog können auch Buchstaben zu Wörtern und diese zu Texten werden. Entsprechend oberflächlich und eher allgemein ›das Textile‹ bemühend, erscheinen dann auch die Verwendungen textiler Begriffe wie beim Netzwerken, dem Spinnen des Erzählfadens, den Patchworkfamilien, dem Filz in der Wirtschaft usw.

Kluges Etymologisches Wörterbuch gibt an, das Wort ›Text‹ leite sich von ›texere, textus‹ für ›Gewebe‹ ab. Dieses Gewebe beziehe sich auf das Zusammenhängen, hier von Rede und Wortlaut, woraus im Spätmittelhochdeutschen ›Text‹ wurde.³ Demzufolge ließe sich eine engere Verbindung zwischen den Tätigkeiten des Webens und des Schreibens feststellen, aber nicht unbedingt zwischen Texten und Textilien.

Textile Techniken gehören zu den ältesten der Menschheitsgeschichte; das Weben wird nachweislich seit mehr als 30.000 Jahren praktiziert und damit länger als die Töpferei. Mit der Sesshaftwerdung des Menschen verbunden sind die Vorratshaltung und der Ackerbau. Die Bewegung des Webens und des pflügenden Ochsen ist ein Hin und Her. Es entstehen linearisierte, geometrisierte Flächen, die das Koordinatensystem vorwegnehmen und binär grundverfasst sind.

2 Vgl. beispielsweise: Kerstin Kraft: Grundlegende Betrachtungen zur Technik – Technomorphologische Analysen des Textilien. In: Intelligente Verbindungen, Bd. 1: Wechselwirkungen zwischen Technik, Textildesign und Mode. Hg. von E. Hackspiel-Mikosch, B. Borkopp-Restle, o.O. 2011, S. B1-26. Link: https://www.intelligente-verbindungen.de/download/04IntellVerb1_Kraft.pdf (letzter Zugriff 18.12.2023).

3 Vgl. Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache [1957]. 17. Auflage, Berlin, Boston 2018, s.v. Text. Link: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783111543741/html> (letzter Zugriff 21.12.2023).

Das ›scriptum‹ als Schrift oder Linie übersetzt, ist der Wortherkunft nach gleichermaßen textil: das Lateinische ›linea‹ bedeutet ›Faden‹ oder auch ›Leine‹ als leinene – also aus Flachs, aus Leinen, hergestellte – Schnur. Schrift wird zusammengefügt aus einzelnen Wörtern – lange Zeit ohne Leerstellen – und muss auch auf der Fläche angeordnet werden. Die Schriften, die ihre Schreibrichtung mit jeder Zeile wechseln, werden – nach den Ochsen – Boustrophedonschriften (griechisch-lateinisch für: sich wendend, wie der Ochse beim Pflügen) genannt. Und der Ochse und das Haus als Inbegriff des Sesshaften gaben dieser Schrift den Namen: das Alphabet (im Hebräischen steht ›aleph‹ für den Ochsen, ›beth‹ für das Haus; die Schriftzeichen stellen diese Begriffe abstrahiert dar).⁴

Es ließen sich weitere, ursächliche Verbindungen herstellen, die vor allem davon zeugen, dass die kulturelle Praxis der textilen Produktion auf viele Bereiche menschlichen Lebens Einfluss genommen hat u.a. auf die Entwicklung von Sprache und Schrift. In zahlreichen Mythologien werden textile Herstellungsverfahren symbolisch oder metaphorisch verwendet, so spinnen die Moiren oder Parzen den Lebensfaden.⁵

Oberflächlich betrachtet liegt es nahe, die Verbreitung textiler Metaphern in der Allgegenwart des Textilen zu sehen und nicht als konkrete Hinweise auf reale Objekte und Techniken. Textile Techniken und Verfahren als Modell bzw. als Denkfigur anzuwenden, ist jedoch durchaus fruchtbar.⁶

Es bleibt festzuhalten, dass textile Techniken zu den ältesten Techniken der Menschheitsgeschichte gehören und sich zu kleiden ein Grundbedürfnis des Menschen darstellt. Und hiermit ist der zweite zu definierende Begriff benannt: Eine mögliche und die vielleicht bedeutendste Objektivation des Textilen ist das, was wir unter dem Begriff Kleidung verstehen. Dieser neutrale Begriff erscheint zeitlos und bezeichnet im weitesten Sinn die Gesamtheit jener Dinge der materiellen Kultur, die den menschlichen Körper umhüllen, schützen, schmücken und das Aussehen von Menschen verändern. Laut Joanne Entwistle wird der entsprechende englische Begriff ›dress‹ umfassend für unterschiedliche Körpertechniken der Körpermodifikation verwendet⁷ und scheint so alt wie die Menschheitsgeschichte. Auch in der

4 Vgl. hierzu: Harald Haarmann: Universalgeschichte der Schrift. Frankfurt a.M., New York 1990, S. 274.

5 Siehe hierzu auch den Beitrag von Iris Schäfer in diesem Band.

6 Vgl. hierzu: Kerstin Kraft: ›Muster ohne Wert‹. Zur Funktionalisierung und Marginalisierung des Musters. 2003, S. 71ff, 167ff. <https://eldorado.tu-dortmund.de/bitstream/2003/2972/1/Kraftgesunt.pdf> (letzter Zugriff am 21.12.2023).

7 Joanne Entwistle: The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory. Cambridge 2006, S. 48.

christlichen Anthropologie markiert das Anlegen von Kleidung die Vertreibung aus dem Paradies⁸ bzw. das irdische Dasein.

Der dritte Begriff erscheint vor diesem Hintergrund historischer Ubiquität unwichtig und trotzdem ist es der Begriff, der am meisten Aufmerksamkeit auf sich zieht: Gemeint ist die Mode. Mode wird laut Birgit Haase als »das für eine Gruppe von Menschen während einer relativ kurzen Zeitspanne prototypische äußere Erscheinungsbild, das vor allem durch bestimmte Kleidungsmerkmale geprägt wird und sich durch zeitliche Aktualität sowie die Tendenz zum ständigen Wandel auszeichnet«⁹ definiert. Elena Esposito konstatiert, dass der Wechsel die einzige Konstante der Mode sei. Hiermit bezieht sie sich auf den Soziologen Georg Simmel, der dies bereits hundert Jahre zuvor beschrieben hat.¹⁰ Mode ist demzufolge ein immaterielles und soziokulturelles Phänomen, »Kleidermode« damit nur eine Möglichkeit der Materialisierung unter vielen. Als Thema ist Mode Modethema, als Wissenschaft etabliert sie sich nur zögerlich.

In einem transdisziplinären Fach wie der Kulturwissenschaft der Mode, der Kleidung und des Textilen, sind die Gegenstände und damit die Quellen vielfältig, sie umfassen Alltags- wie Hochkultur, Globales wie Lokales, Historisches wie Gegenwärtiges. Entsprechend und wie bereits angeklungen, spielen medien- und technikhistorische Aspekte eine große Rolle. In Bezug auf Texte waren der Buchdruck und die Digitalisierung Meilensteine. Erfindungen wie die Spinnmaschine und die Jacquardweberei mit Lochkarten sind genuin textile Erfindungen, die jedoch mit der Frühindustrialisierung und als Voraussetzung für die Entwicklung von Computern echte Zeitenwenden bedeuteten und damit grundlegende ökologische wie ökonomische Konsequenzen zeitigten.¹¹

Kleidung und Mode sind darüber hinaus Bestandteile von Identitätsprozessen individueller und gesellschaftlicher Natur, d.h. die Soziologie und alle Facetten historischer Wissenschaften beschäftigen sich mit ihren Teilaspekten. Die Literatur spielt hier eine untergeordnete Rolle. Bezogen auf das Verhältnis von Text und Textil ist darauf hinzuweisen, dass Mode und Kleidung kein sprachliches System darstellen: Sie haben keine Grammatik ausgebildet und es gibt keine übergeordneten Vereinbarungen und Regeln. Die Literaturwissenschaftlerin Julia Bertschik betont konsequent die Differenzen von Kleidung und Sprache, die völlig unterschiedliche Zeichensysteme hervorgebracht hätten: Die Kleidermode sei ein visuelles, nonverbales

8 Vgl. Andreas Kraß: *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel*. Tübingen, Basel 2006, S. 38.

9 Birgit Haase: *Fiktion und Realität*. Weimar 2002, S. 23.

10 Vgl. Elena Esposito: *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*. Frankfurt a.M. 2004, S. 15 und Fußnote 12.

11 Vgl. Kraft: *Muster ohne Wert*, S. 92.

Kommunikationsmittel.¹² Die Lesbarkeit von Kleidung ist ein populäres Bild, das verwendet wird, um die Analysewürdigkeit eines Alltagsgegenstandes zu bezeichnen und sollte nicht wörtlich genommen werden.¹³ Die Beschreibbarkeit von Mode, Kleidung und Textilien hingegen führt in ihrer Doppeldeutigkeit zu zwei grundlegenden Phänomenen, für die bisher keine validen textilwissenschaftlichen Begriffe ausgebildet wurden.

Als ›Textiltexte‹ werden im Folgenden textile Artefakte bezeichnet, die mit Buchstaben, Wörtern, Texten oder Schriftzeichen bedeckt sind bzw. die – als Besonderheit textbildender textiler Techniken – diese Buchstaben, Wörter, Texte oder Schriftzeichen auch unmittelbar erzeugen können. Es muss also nicht zwingend zwischen Schrift und Schriftträger unterschieden werden, wie es bei Papier und Stift der Fall ist, entsprechend unterscheidet sich die materielle Analyse und es muss nicht einschränkend von ›Beschreibstoffen‹ oder ›schrifttragenden Textilien‹ gesprochen werden.¹⁴

Darüber hinaus gibt es Texte, deren Gegenstand Mode, Kleidung und Textilien sind und die diese u.a. beschreiben. Solche Beschreibungen finden sich in der Gebrauchsliteratur, in journalistischen Texten, in Produktionsanweisungen etc.; sie bilden teilweise ein je eigenes Fachvokabular aus. Hiervon zu unterscheiden sind literarische Texte, in denen fiktive oder reale Mode, Kleidung und Textilien beschrieben werden. In ihrer wissenschaftlichen Untersuchung geht es u.a. um dieses Verhältnis von Realität und Fiktion, wie auch dessen Funktionalisierung. Ich bezeichne dieses verbale Einkleiden des Personals fiktiver Handlungen durch die Autor:innen als ›Literaturkostüm‹.

3. Kartierung – Textiltexte

Textilien mit oder aus Buchstaben, Wörtern, Sätzen, Texten bildeten zu keinem Zeitpunkt eine eigene Mode aus und es existiert bisher auch keine zusammenfassende textilwissenschaftliche Bezeichnung. Es handelt sich um ein eher randständiges Phänomen, das kaum erforscht ist. Entsprechend gibt es keine umfassenden Darstellungen zum Thema und meine Ausführungen verstehen sich als grundlegend.

12 Vgl. Julia Bertschik: *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur*. Köln, Weimar, Wien 2005, S. 23.

13 Vgl. Kerstin Kraft: *Kleiderlese(n)*. In: Maren Härtel, Kerstin Kraft, Dorothee Linnemann, Regina Lösel (Hg.): *Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850*. Petersberg 2020, S. 26–32.

14 Vgl. Melanie Trede: *Papier oder Seide?* In: Ludger Lieb (Hg.): *Materiale Textkulturen*, Bd. 1. Berlin, München, Boston 2015, S. 411–420.

Eine eindeutige Verbindung von Text und Textil betrifft nur eine kleine, sehr spezifische Gruppe von Textilien, die von mir als solche definierten Textiltex-te. Innerhalb dieser Gruppe lassen sich weitere Differenzierungen vornehmen und zwischen Kleidung, Accessoires, Textilien im öffentlichen Raum sowie Heim- und Wohntextilien mit Zeichen/Schrift unterscheiden.

Ich werde mich im Folgenden auf Kleidung beschränken, also auf Textilien, mit denen man sich buchstäblich ›in Worte kleiden‹ kann. Hierfür verwende ich einschränkend den Begriff des ›Kleidungstextes‹, den ich von Eric Wallis übernehme. Als Germanist ist Wallis vorrangig an den »sprachliche[n] Zeichen auf Kleidungsstücken« und dem sich daraus ergebenden »kommunikative[n] Phänomen« interessiert.¹⁵ Er schreibt, Kleidung sei ein soziales, Kleidungstexte hingegen eher ein sprachliches Phänomen. Ziel seiner Untersuchung ist es, das Potenzial von Kleidung, deren Rolle durch die Verwendung sprachlicher Zeichen erweitert wurde, aus Sicht der Handelnden offen zu legen.¹⁶ Der Kleidung, ihrer Materialität und auch dem Körper als Träger der Kleidung sind nur sehr kurze Abschnitte gewidmet¹⁷ und untersucht werden ausschließlich die Aufdrucke auf T-Shirts. Auch viele andere Autor:innen beschäftigen sich mit diesem Kleidungsstück, wobei optische Zusammenstellungen, die die Masse an sogenannten Slogan- oder auch Statement-T-Shirts nach (text-inhaltlichen) Kategorien ordnen, vorherrschen.¹⁸ Daneben gibt es textilwissenschaftliche,¹⁹ medientheoretische,²⁰ visuell-ethnographische,²¹ designanalytische²² oder soziokulturelle²³ Ansätze. Cynthia Weaver geht das Thema grundsätzlicher an und schreibt über die kreative Nutzung von Texten in Verbindung mit Textilien.²⁴ Einen semiotischen Ansatz verfolgt Sonja Andrew und

-
- 15 Eric Wallis: *Kleidungstexte. Über das Potential sprachlicher Zeichen auf Kleidung*. München 2009, S. 5.
- 16 Vgl. ebd.
- 17 Vgl. ebd., S. 47–50.
- 18 Vgl. Stephanie Talbot: *Slogan T-Shirts*. London 2013; Patrick und Mark Guetta: *Vintage T-Shirts*. Köln 2010.
- 19 Vgl. Ulrike-Anneka Link: *T-Shirt. Basics und performative textile Fläche*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Dortmund 2005.
- 20 Vgl. Beat Wyss: *Die Welt als T-Shirt*. Köln 1997.
- 21 Vgl. Clive Pope: *Talking T-Shirts: a visual exploration of youth material culture*. In: *Qualitative Research in Sport and Exercise* 2:2 (2010), S. 133–152.
- 22 Vgl. Ann Presley, Martha Jenkins: *The T-Shirt: canvas for signs of the times*. In: *International Journal of Fashion Design, Technology and Education* 4:2, 2011, S. 141–150; Xiao Tong: *Exploring T-Shirt slogans by content and thematic analysis*. In: *International Journal of Fashion Design, Technology and Education* 15:3 (2022), S. 277–286.
- 23 Vgl. Nancy Gebhart, Kelly L. Reddy-Best: *Slogan T-Shirts*. In: *Critical Studies in Fashion and Beauty* Vol. 13, No. 2 (2022), S. 255–277.
- 24 Vgl. Cynthia Weaver: *Text-Stylers Have a Way with Words*. In: Mary Schoeser: *Disentangling Textiles*. London 2002, S. 33–44.

nutzt ihn, um ›kommunikative Textilien‹, die u. a. mit Schrift und Zeichen versehen sind, zu untersuchen.²⁵

Auch Ausstellungen wurden dem Thema gewidmet. 1997 zeigte das Metropolitan Museum of Art in New York die Ausstellung ›Wordrobe‹. Hierfür wurden die Bestände des Museums nach Kleidungsstücken der Haute Couture, die mit Schrift versehen sind, durchsucht. Kurator Richard Martin konstatiert, dass Mode und Kunst ähnlich fasziniert von Sprache als etwas Konkretem sind, was sich in Surrealismus, Pop Art und Konzeptkunst zeige.²⁶ Eine weiter gehende Interpretation oder Einordnung, die das Materielle einbezieht, findet nicht statt.

Bis 2023 zeigte das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe eine Ausstellung mit dem Titel ›Die Sprache der Mode‹, der einmal mehr Roland Barthes bemühte. Die Begleitbroschüre beschreibt die Objekte und liefert knappe Hintergrundinformationen. Man möchte »die Bedeutung von Text auf Modeerzeugnissen« beleuchten und »widmet sich mit über 35 Exponaten aus dem 19. Jahrhundert bis heute dem spielerischen Umgang mit Sprache und der facettenreichen Gestaltung von Markennamen oder Logos, politischen Botschaften und Typografie im Modedesign«. ²⁷ Zur Übernahme des deutschen Titels erfährt man: »Die Präsentation bezieht den Titel auf beschriftete Kleidung, die durch ausstellungsspezifische Texte beschrieben und interpretiert wird.« ²⁸ Roland Barthes hingegen ging es um das System der Mode (so der Originaltitel), um das Verhältnis von Modefotografie und journalistisch-beschreibendem Begleittext, was er – sehr poetisch – als Roman der Mode bezeichnete²⁹ und damit nachhaltig in die Irre führte.

Die spezifisch textile Materialität der Schrift wird gemeinhin weder in den Ausstellungen – wo es sich besonders anbieten würde – noch in den Publikationen thematisiert. Da im Zuge des ›material turn‹ der Materialität seit einiger Zeit grundsätzlich sehr viel mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird und damit unter anderem auch der Schrift bzw. der textlichen Materialität, wird sich vereinzelt im Rahmen von Forschungsprojekten oder Tagungsthemen auch mit textilen Schriften befasst.

Die Fachtagung für mittelalterliche und frühneuzeitliche Epigraphik, die sich 2020 speziell der »Problematik von Schrift auf Textilien sowie textilen Inschriften auf Kunstwerken« widmete, legte mit dem Tagungsbericht eine grundlegende Publikation vor. Es wird konstatiert, dass man sich in der Epigraphik lange auf die Materialien Metall und Stein fokussiert habe und Textilien hierbei vernachlässigt wur-

25 Vgl. Sonja Andrew: Textile Semantics: Considering a Communication-based Reading of Textiles. In: Textile. The Journal of Cloth and Culture Vol. 6, Issue 1 (2008), S. 32–65.

26 Vgl. Wordrobe, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of New York. Hg. v. Richard Martin, New York 1997, unpag.

27 Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.): Die Sprache der Mode. Hamburg 2020, unpag.

28 Ebd.

29 Vgl. Roland Barthes: Die Sprache der Mode. Frankfurt/M 1985. Frz. Original ›Système de la mode‹, 1967.

den, wobei »gerade hier Material und technische Ausführung für die Schriftgestaltung von großer Bedeutung sind.«³⁰ Textile Inschriften seien zum Zeitpunkt ihrer Entstehung keineswegs von geringerem Wert gewesen und müssten entsprechend wie andere Materialien auch in Hinblick auf ihre Materialeigenschaften und das kreative und innovative Potenzial untersucht werden.³¹

Ein anderes Beispiel ist der Heidelberger Sonderforschungsbereich ›Materiale Textkulturen‹,³² der zwar die Kategorien ›Textilien‹ als Material und ›Einweben und Aufnähen‹ als Praktiken aufführt, aber betont: »Eine systematische Untersuchung von Geschriebenem auf, mit und durch Textilien im europäischen Mittelalter wird dadurch erschwert, dass sich von der Kunstgeschichte, über die Geschichts- und Literaturwissenschaft bis hin zu Restauratoren verschiedene Disziplinen und Institutionen auf unterschiedliche Art und Weise mit den textilen Artefakten beschäftigen.«³³ Dieses Zitat verweist einmal mehr darauf, wie wenig die Kulturwissenschaft der Mode, der Kleidung und des Textilen als Disziplin wahrgenommen wird – und die benannten Kategorien machen deutlich, wie nötig spezifisches Fachwissen wäre. Im Sonderforschungsbereich widmete man sich, »disziplinär entgrenzt« der »Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften«³⁴ und dem Verhältnis von Geschriebenem und der Materialität seiner Träger. Es wird angemerkt, dass es für textorientierte Wissenschaften mit Sicherheit ungewöhnlich sei, die Schrifträger auch als Artefakte sichtbar zu machen.³⁵ Andreas Reckwitz erklärt hierzu, dass das Hauptargument in der Medientechnologieanalyse sich darauf beziehe, dass Medien sich nicht auf Diskurse und Zeichensysteme reduzieren ließen, sondern die Wahrnehmung durch ihre Materialität – gemeint sind hier vor allem technische Apparaturen – beeinflussten.³⁶

Auch wenn Textilien und ihre spezifischen Techniken in dem genannten SFB eine untergeordnete Rolle spielen, lassen sich die Überlegungen von Andreas Reckwitz und Markus Hilgert als theoretische und methodische Rahmung bzw.

30 Tanja Kohwagner-Nikolai, Bernd Päßgen, Christine Steininger (Hg.): Über Stoff und Stein: Knotenpunkte von Textilkunst und Epigraphik. Wiesbaden 2021, S. IX.

31 Vgl. ebd.

32 Es handelt sich um den von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten SFB 933 »Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften« (2011–2023). <https://www.materiale-textkulturen.de>

33 Ludger Lieb (Hg.): Materiale Textkulturen, Bd. 1. Konzepte – Materialien – Praktiken. Berlin, München, Boston 2015, S. 429.

34 Ebd. S. 2.

35 Vgl. Lieb: Materiale Textkulturen, Bd. 1, S. 3.

36 Vgl. Andreas Reckwitz: Die Materialisierung der Kultur. In: Ludger Lieb: Materiale Textkulturen, Bd. 3. Praxeologie. Berlin, Boston 2014, S. 13–28, hier: S. 17. In einem weiteren Band werden zwar die textilen Materialien auch nicht spezifisch berücksichtigt, aber die praxeologischen Zugänge lassen sich fruchtbar machen: Ludger Lieb: Materiale Textkulturen, Bd. 6. Schrifträger – Textträger. Berlin, München, Boston 2015.

Anregung verwenden.³⁷ Hilgert bezeichnet die Forschungspraxis als »praxeologisch orientierte Artefaktanalyse an Geschriebenem« mit den zentralen Bereichen der »Erstellung umfassender Materialitätsprofile«, der »Darstellung komplexer Topologien« und der »Rekonstruktion von Praxeographien«.³⁸ Wie sich diese Aspekte auf Textiltexpte übertragen lassen, wird die Methodendiskussion zeigen. Dieser voraus geht die Darstellung der vorgenommenen Kartierung im Sinne einer weiter binnendifferenzierenden Kategorienbildung innerhalb der Kleidungstexte.

Eine erste Unterscheidung stellt die Schrift in den Vordergrund und fragt nach ihrer Lesbarkeit, also ob es sich um eine entzifferbare Schrift handelt, oder um buchstabenähnliche Ornamente. Frühe Beispiele von Kleidungstexten stammen aus dem Mittelalter, sind jedoch nicht immer als Textil überliefert, sondern als Darstellungen aus Stein oder Metall in Form von Skulpturen, Grabplatten oder -denkmälern. Hiermit wird ein Problem der Textilwissenschaft benannt, das immense Auswirkungen auf die Forschung hat: Die Fragilität und Vergänglichkeit von Textilien. Dies führt dazu, dass aus konservatorischen Gründen sehr häufig nicht die originalen Objekte untersucht werden können (stattdessen beispielsweise nur Fotos der Objekte), oder aber, weil für lange zurück liegende Epochen keine textilen Zeugnisse, sondern nur ihre Abbilder erhalten sind. Diese Medienwechsel gilt es je quellenkritisch einzuordnen und die Fragestellungen nach Bedarf anzupassen.

Der Historiker Andreas Dietmann untersucht Gemälde und Skulpturen aus dem Spätmittelalter hinsichtlich ihrer Inschriften. Er kommt dabei zu dem Schluss, dass die sogenannten Gewandsauminschriften oft aus bedeutungslosen Buchstabenreihen bestünden und somit ein ikonographisches Motiv, aber keinen lesbaren Text bildeten.³⁹ Neben der Deutung der Motive, ist bei Gewandsauminschriften die Analyse von Textilspezifika interessant: Der Saum eines Kleidungsstücks bildet eine klare Grenze zwischen Körper und Umwelt und wird häufig geschmückt. Das lässt sich technologisch herleiten: die Naht, das Säumen der sonst ausfransenden Schnittkante wird zur Stickerei und damit zur Verzierung und in der Folge zum Selbstzweck. Die lineare Form von Nähten und Säumen prädestiniert sie für das Aufbringen von Schrift als Botschaft oder als Dekoration. Wie die Schriftbänder der Tapisserien, haben die Schriften Informationscharakter, ornamentale Funktion und zeugen gleichzeitig von einer Freude an der Literarisierung.

Die Anordnung der Buchstaben und Wörter erfolgt aber nicht immer entlang von Säumen und Nähten. In der frühen Neuzeit finden sich vor allem auf Porträts

37 Vgl. Lieb: *Materiale Textkulturen*, Bd. 1. S. 7; Markus Hilgert: »Text-Anthropologie«: Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie. In: *Mitteilungen der deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin*, Nr. 142. Berlin 2010, S. 87–126.

38 Hilgert: »Text-Anthropologie«, S. 115.

39 Siehe hierzu ausführlich: Andreas Dietmann: Zur Deutung von Gewandsauminschriften in der mittelalterlichen Kunst. In: Kohwagner-Nikolai: *Über Stoff und Stein*, S. 285–301.

zahlreiche Beispiele für die Verwendung von Initialen auf Kleidungsstücken oder Accessoires als Zeichen der Verbundenheit.⁴⁰

Generell dient die Verwendung von Wappen, heraldischen Farben und Initialen der Identifikation und Herrschaftssicherung vor allem bei Repräsentationsdarstellungen. Textil-vestimentär entwickelt sich hieraus zum einen das Kennzeichnen von Kleidung und Wäsche, um Besitz anzuzeigen (in Form von Monogrammen und Initialen, z. B. in Weißstickerei für die Aussteuer); zum anderen geht es darum, Zugehörigkeit zu signalisieren. Hiermit können die unterschiedlichsten Gruppierungen gemeint sein, die sich im Laufe sich verändernder gesellschaftlicher Konstellationen herausgebildet haben. In der Neuzeit ist der Sport ein sehr einflussreiches Phänomen. So wurden aus den aufgestickten, applizierten oder auch gedruckten Emblemen und/oder Initialen von Sportclubs oder Universitäten einerseits Mannschaftstrikots mit Namen und Nummern und andererseits Buchstabenlogos als Teil des Marketings.⁴¹ Die Bekleidungshersteller verwenden seit dem 19. Jahrhundert Label oder Etiketten, die auf der Innenseite der Kleidung angebracht werden. Dem französischen Modeschöpfer Jean Patou wird im Allgemeinen zugeschrieben, als erster das Label in Form seiner in Rautenform angeordneten Initialen auf der Außenseite seiner Entwürfe angebracht und damit in den 1920er Jahren das auf Kleidung sichtbare Logo erfunden zu haben.⁴² Zeitgleich verbreitete sich die Verwendung von Jerseys (gewirkten Stoffen) und einfacheren Schnittformen der Kleidung. Es waren dann unterschiedliche Einflüsse, wie der aufkommende Sport als Freizeitbeschäftigung, die Uniformierung und die Ökonomisierung, die dazu beitrugen, das T-Shirt zu dem Kleidungsstück des 20. Jahrhunderts zu machen.⁴³

Die Schnittform des T-Shirts entspricht einer der ältesten Gewandformen, einem einfachen Hemd oder Tunika. Breitet man das Kleidungsstück flach aus, was aufgrund seiner einfachen Schnittform aus geraden Stoffbahnen möglich ist, bildet es eine Kreuzform. Den christlichen Symbolwert hat diese Grundschnittform

40 Vgl. Kerstin Merkel: Liebe als dynastisches Statement – Inschriften in der Kleidung von süddeutschen Porträts der frühen Neuzeit. In: Kohwagner-Nikolai: Über Stoff und Stein, S. 232–243. In Merkels Aufsatz werden verschiedene Beispiele gestickter Initialen, die jeweils auf die Verbundenheit mit dem Ehepartner verweisen, gezeigt. So trägt der Kragen von Ottheinrich den Buchstaben S (für Susanna) in einer Herzform, gemeinsam gehalten von zwei Händen. S. 238.

41 Vgl. Patricia Campbell Warner: From Clothing for Sport to Sportswear and the American Style: The Movies Carried the Message, 1912–1940. In: Costume Vol. 47, Nr. 1 (2013), S. 45–62, hier: S. 52.

42 Das sehr bekannte Logo von Louis Vuitton wurde bereits 1896 entworfen und auf die Stoffe als Muster gedruckt. Das Unternehmen produzierte zu dieser Zeit ausschließlich Reisegepäck und keine Kleidung. Vgl. Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart 2011, S. 599.

43 Zur Geschichte des T-Shirts siehe beispielsweise: Link: T-Shirt, 2005.

eingebüßt, in einer alphabetisierten Welt wird stattdessen ein Buchstabe assoziiert und so wurde der Buchstabe ›T‹ namensgebend für dieses Hemd. Ein früher schriftlicher Nachweis für das T-Shirt als Bezeichnung für ein kragenloses Baumwoll-Unterhemd mit Ärmeln, findet sich im Merriam Webster Wörterbuch von 1920 bzw. die erste nachgewiesene Verwendung in einem Roman von Scott Fitzgerald und damit ein interessanter Hinweis auf die Verwendung literarischer Quellen als Nachweis für die Verbreitung von Kleidungsstücken oder -praxen.⁴⁴

Ein wichtiger Aspekt für die Popularisierung von Slogan- oder Statement-T-Shirts seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war der deutliche Preisrückgang im Textilsektor. Pullover oder Mäntel werden nur selten mit Texten versehen, weil sie in der Anschaffung teurer sind und eine längere Tragedauer haben. Ein T-Shirt hingegen kann heute schon für einen Euro gekauft werden. Das macht es zum billigen Wegwerfartikel, der auch für einmalige Anlässe bedruckt und damit zu einem hervorragenden Mittel visueller temporärer Gruppenidentitätsbildung werden kann.

Eine eigene Kategorie lässt sich für die sogenannten Zeitungskleider bilden. Mit dem Zeitungssprint werden nicht mehr einzelne Buchstaben oder Wörter zum Musterelement gemacht, sondern das Format Zeitung ästhetisiert, verfremdet, collagiert.⁴⁵ Ein frühes Beispiel von 1893 wurde vermutlich als Einzelstück hergestellt, um für ein Abonnement des *Echo* zu werben. Das Zeitungskleid besteht aus Baumwolle und wurde mit Zeitungsausschnitten verziert. In den 1960er Jahren kamen sogenannte *Paper dresses* auf, die gleichermaßen mit Werbezitaten oder auch mit Auszügen aus den Gelben Seiten bedruckt waren.⁴⁶ In der dritten Staffel von *Sex and the City* trug Carrie Bradshaw alias Sarah Jessica Parker ein Zeitungskleid von John Galliano, das u. a. sein eigenes Konterfei trägt, die Trägerin zur mobilen Litfaßsäule macht und verschiedene Nachahmer:innen fand.⁴⁷

Das letztgenannte Kleid könnte man auch einer anderen Kategorie zuordnen, nämlich der Haute Couture oder der Designermode, die in entsprechend kleinen

44 »So early in September Amory, provided with ›six suits summer underwear, six suits winter underwear, one sweater of T shirt, one jersey, one overcoat, winter etc.‹ set out for New England, the land of schools.« Scott Fitzgerald: *This Side of Paradise*. New York 1920, S. 25.

45 Die französische Firma Colombet bewarb 1941 den eigens geschaffenen Begriff »Les Impresions ›Dactylo‹«, für Stoffe, die mit typischer Schreibmaschinenschrift gestaltet waren, patriotische Texte verbreiteten, aber hier keine eigene Kategorie bilden. Vgl. Jonathan Walford: *Forties Fashion*. London 2008, S. 160.

46 Vgl. *Wordrobe* 1997, Nr. 8, 12.

47 Beispiele für Looks zum Nachshoppen mit Kleidern und Accessoires im Newspaper-Print von Asos bis Balenciaga finden sich u. a. auf dieser Seite der Vogue: Link: <https://www.vogue.de/mode/artikel/look-des-tages-carrie-bradshaw-sex-and-the-city-newspaper-dress> (letzter Zugriff 17.09.2024).

Stückzahlen produziert wird. Hier gibt es zum einen das unendliche Spiel mit Logos, Initialen und Markennamen und zum anderen die Verwendung von Schrift in Anlehnung an die Konzeptkunst oder mit popkulturellen Anspielungen.⁴⁸ Das Werk Jean-Charles de Castelbajacs, der sich selbst als ›créateur‹ bezeichnet, enthält zahlreiche Entwürfe, die Texte integrieren und nicht nur mit seinen ›robes tableaux‹ bewegt er sich an der Schnittstelle von Kunst und Couture.⁴⁹ Mit seinem Minikleid, das das berühmte Buchcover von Gallimard mit Jean Paul Sartres *Les Mots* zeigt, kann man sich in mehrfacher Hinsicht in Worte kleiden.⁵⁰

Darüber hinaus gibt es Objekte, die der Textilkunst bzw. Kunst mit textilen Mitteln zuzurechnen sind, die nur gelegentlich die Form eines Kleides haben und nicht unbedingt getragen werden.⁵¹

Charakteristisch für die genannten Objekte sind Material- und Technikverschiebungen sowie andere Stilmittel der künstlerischen Verfremdung. Unter anderen Voraussetzungen können diese auch Zeichen von Not und Mangel sein.⁵² In Internierungssituationen, also in Lagern, Gefängnissen oder geschlossenen Anstalten sind, insbesondere für weibliche Insassen, textile Materialien oft das einzige Mittel, sich auszudrücken. Ein sehr bekanntes Beispiel stammt von der Näherin Agnes Richter. Es handelt sich um ein im Schnitt zeittypisches Kleidoberteil der Jahrhundertwende, taillenkurz geschnitten, mit leicht gebauschten Ärmeln, grob handgestochenen Knopflöchern und einem Stehkragen. Die Jacke hat die nach 1893 in der Heil- und Pflegeanstalt Hubertusburg internierte Trägerin durch das Besticken mit autobiographischen Texten personalisiert, wie eine Art Tagebuch genutzt und so zu ihrem Medium macht.⁵³

Diese Zusammenstellung ließe sich durchaus erweitern – zu nennen wären beispielsweise noch Kleidungsstücke mit temporären Beschriftungen (e-textiles oder smart textiles) oder Unterwäsche, die mit der Aufschrift der Wochentage versehen

48 Beide genannten Ausstellungen zeigen in erster Linie solche Kleider, beispielsweise von Schiaparelli, Beirendonck, Raf Simons, Chanel, Tom Ford.

49 Vgl. die Homepage: jeancharlescastelbajac.com (letzter Zugriff am 30.12.2023).

50 Vgl. www.parismuseescollections.paris.fr/palais-galliera/oeuvres/jean-paul-sartre-les-mots#infos-principales (letzter Zugriff am 30.12.2023).

51 Das von Martina Wernli im Rahmen der Ringvorlesung: Erzählte Mode. Schnitte, Texte, Muster in Literatur und Medien (Goethe Universität, Sommersemester 2023) vorgestellte Brautkleid aus dem Nachlass von Aglaia Veteranyi, das auch auf dem Cover dieses Bandes abgebildet ist, kann hierzu gezählt werden oder auch Lesley Dills ›Poem dress of circulation‹ von 1992.

52 In Kriegszeiten wurden aus Zeitungen beispielsweise Hüte oder Taschen gefertigt. Vgl. *Pour Vous Mesdames! La mode en temps de guerre*, Ausst.-Kat. Centre d'Histoire de la Résistance et de la Deportation. Lyon 2013.

53 Die Jacke von 1895 ist Bestandteil der Sammlung Prinzhorn. Inv.Nr. 743. Link: <https://www.sammlung-prinzhorn.de/sammlung/kuentlerinnen-der-sammlung-prinzhorn/richter-agnes> (letzter Zugriff am 30.12.2023).

und bei der der erzieherische Aspekt, das Wechseln der Wäsche nicht zu vergessen und kontrollierbar zu machen, bedeutsam ist – und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie verdeutlicht vor allem, dass nicht nur der Gegenstand, sondern auch die einzelnen Objekte sehr komplex sind und sich häufig der Kategorisierung entziehen. Der folgende Merkmalskatalog wurde anhand der Ergebnisse der Bild- und Literaturrecherche zusammengestellt und beschreibt das erweiterte Analyse-spektrum.

4. Merkmalskatalog

Erfasste die vorausgegangene Kartierung vor allem die Textiltex-te in ihrer Ausgestaltung als Kleidung, soll der nun folgende Merkmalskatalog dazu dienen, Objekte im Einzelnen analysieren zu können. Als Hauptmerkmale, die Einfluss nehmen auf das Verhältnis von Text und Textil am konkreten Kleidungsstück, sind zu benennen: die Orte der (Re-)Präsentation, die Mobilität, der Zuschnitt (Verhältnis des Objektes zum Körper), die Gestaltung (Platzierung der Schrift), die technische Ausführung (Medien-Technik-Abhängigkeit) und die Funktion.

Der Vergleich von Kleidungstexten mit Heim- oder Gebrauchstextilien zeigt, dass bei Letzteren Funktion und Beschriftung sehr oft übereinstimmen. Wäsche-, Brotbeutel oder Handtücher zeigen ihre Funktion meist durch einen entsprechenden Schriftzug und/oder eine Abbildung an. Die Beschriftung von Kleidung kann hingegen unterschiedlich motiviert sein und verschiedene Funktionen erfüllen. Dies steht u. a. im Zusammenhang mit den Orten, an denen sich diese Textilien befinden und durch die ihre Sichtbarkeit bestimmt wird. Wohn- und Heimtextilien in privaten Räumen sind nur wenigen, ausgewählten Betrachter:innen zugänglich. Kleidung und Accessoires hingegen sind mobil, da sie von Menschen am Körper getragen und sich durch Privaträume wie in der (Halb-)Öffentlichkeit bewegen.

Diese Mobilität der Projektionsfläche und deren Rezeptionsimplikationen (z. B. Situationskomik) wurde bislang wenig beachtet. Aber auch die Körper-Kleid-Beziehung (wo ist die Schrift platziert?) beeinflusst die Rezeption: der Blick wird auf die Schrift gelenkt, die sich bei T-Shirts sehr häufig auf der Brust befindet.

Neben der Mobilität und der räumlichen Dimension, ist die materielle Dimension ein wichtiges Merkmal, d. h. die spezifische textile Materialität und vor allem die technologischen Aspekte sind jeweils zu untersuchen. Sowohl die Herstellungsprozesse als auch die verwendeten Techniken nehmen Einfluss auf die Rezeption und vor allem auch auf die Herstellenden: Die Wirkung eines gewebten, gestickten oder gedruckten Textes ist sehr unterschiedlich. Das Sticken ist beispielsweise eine zeitintensive Technik, die mit oder ohne Vorzeichnung, vor oder nach dem Zuschnitt auf dem Stoff ausgeführt wird. In jedem Fall ist es ein langer Prozess und eine Technik, die das Material unmittelbar und immer wieder durchdringt, die eine

rechte und eine linke Seite ausbildet und die reversibel ist. Neben solchen technomorphologischen Analysen, die für jede textile Technik durchzuführen sind, spielen größere, technologische Entwicklungen eine wichtige Rolle. So lässt sich das gehäufte Auftreten beschrifteter Kleidung seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts u. a. mit den sinkenden Produktionskosten beispielsweise im Textildruck und immer kürzer werdenden Modezyklen erklären. Es findet eine Sinnentleerung statt; mit dem Preisverfall geht ein Sinnverlust einher. Selbstreferenziell und schnelllebig, sind viele der Botschaften nicht zu entziffern und schaffen dadurch keinen wirklichen Gruppenzusammenhalt mehr bzw. entbehren einer inhaltlichen Aussage.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Existenz von Kleidung oder anderen Textilien, die mit Schrift versehen werden, auf Literalität verweisen und auf das potenzielle Vorhandensein einer Zielgruppe. Statement T-Shirts oder auch Accessoires wie Tücher und Schals mit kriegspropagandistischen oder patriotischen Textinhalten stellen direkte Kommunikationsformen dar.⁵⁴

Buchstaben und Wörter können auch als (nicht lesbare) Mustereinheiten Verwendung finden, Besitz kennzeichnen (Initialen, Aussteuer), oder die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe anzeigen (Mannschaftstrikots, Uniformen, Fans). Schriftzüge, Initialen, Logos auf der Außenseite der Kleidung, können sich aber gleichermaßen auf die Herstellenden und nicht auf die Besitzenden beziehen und sind Bestandteil des Marketings (Branding).

Den so je neu entstehenden, komplexen Diskurs gilt es zu analysieren. Die schon mehrfach erwähnte Epigraphik gehört zu den historischen Grundwissenschaften und kann auch der Kulturwissenschaft der Mode, der Kleidung und des Textilen dienen. Objektanalysen, die Material- und Technikanalysen, Muster- und Farbanalysen einbeziehen, möchte ich als *textile Grundwissenschaften* einführen. In Bezug auf Textil- und Kleidungstexte spielen die Medienarchäologie, aber auch die Ethnographie und die Linguistik eine wichtige Rolle.

5. Fazit

Das komplexe Verhältnis von Text und Textil bedingt die Vielfältigkeit der Diskurse und fordert zur Formulierung präziser Fragestellungen und quellenkritischer Einordnungen auf. Für die Vergangenheit sind es unter Umständen nur noch die Ob-

54 Ein außergewöhnliches Objekt ist die sogenannte Revolutionsweste aus dem späten 18. Jahrhundert, die mit beziehungsreichen Farben, Symbolen und Sprichwörtern aufwendig bestickt ist. Siehe hierzu eine ausführliche Deutung und Abbildung: Fashioning Fashion, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin. Hg. v. Sharon Takeda, München 2012, S. 154f. S. auch: Wearing Propaganda, Ausst.-Kat. Bard Graduate Center. Hg. v. Jacqueline Marx Atkins, New Haven 2005; Menschen, Nasen, Taschentücher, Ausst.-Kat. LVR-Industriemuseum Rautingen. Hg. v. Gabriele Donder-Langer, Kassel 1998.

jekte oder Bilder von ihnen, die als Grundlage der Deutung dienen können. Für die Gegenwart bietet die Kleidungsforschung methodische Ansätze wie die *Wardrobe Studies* mit teilnehmender Beobachtung und Interviews, aus denen ich in diesem Fall in Anlehnung an den Titel der erwähnten New Yorker Ausstellung die *Wardrobe Studies*⁵⁵ machen würde und die damit auch die/den Träger:in des Kleidungstextes als weitere Bedeutungsebene einbezieht.

Abschließend und ausblickend möchte ich den Begriff des Literaturkostüms kurz erläutern, um die oben begonnene, begriffliche Erschließung zu ergänzen und an andere in diesem Band versammelte Beiträge anschlussfähig zu machen. ›Kostüm‹ wird heute in seiner Engführung vor allem als Überbegriff für Kleidung, die dem Zweck des Verkleidens dient, verwendet. Darunter fallen auch Theater-, Bühnen- oder Filmkostüme, die auf definierte Wirkungen ausgerichtet sind und die sich auch in der Verarbeitung von Alltagskleidung unterscheiden. Entsprechend gibt es spezialisierte Berufe wie die der Bühnenbildner:innen, Kostümbildner:innen, Kostümschneider:innen und Gewandmeister:innen, oder auch des Costume Designers, von denen diese Kostüme entworfen und/oder hergestellt werden.⁵⁶ Wenn ich also vom Literaturkostüm spreche, meine ich die Einkleidung des Personals fiktiver Handlungen durch die Autor:innen als eine besondere Form der literarischen Beschreibung von Kleidung. In diesem Zusammenhang kann es dann auch um das Verbalisieren von Mode gehen. Ein Konzept zum Literaturkostüm wird an anderer Stelle vorgelegt.⁵⁷

Die in diesem Beitrag formulierten Definitionen von Textil, Kleidung und Mode bilden die Grundlage für die Einordnung der Verhältnisse von Text und Textil, Mode und Literatur, Kleidung und Schrift aus textilwissenschaftlicher Perspektive. Sie dienen darüber hinaus der disziplinären Verständigung und möchten, zusammen mit der vorgenommenen Kartierung sowie dem Merkmalskatalog, zu weiteren Forschungen und transdisziplinären Workshops, Ringvorlesungen und Publikationen, wie der vorliegenden, anregen.

-
- 55 Ergebnisse solcher Studien können Hinweise auf die Wahrnehmung und Bedeutungszuweisungen der Betrachter:innen/Besitzer:innen solcher Kleidungsstücke geben. Im Workshop ›Erzählte Mode‹ (2023) wurden Beispiele vorgestellt. Zur Methode der *Wardrobe Studies*: Ingun Klepp, Mari Bjerck: A methodological approach to the materiality of clothing. In: *Int. Journal of Social Research Methodology* 17/4 (2014), S. 373–386.
- 56 Der Begriff der Kostümgeschichte oder Kostümkunde ist völlig veraltet und kann heute ausschließlich wissenschaftshistorisch verwendet werden, also für die Publikationen des 19. Jahrhunderts, die sich inhaltlich mit der Geschichte der Kleidung befassten.
- 57 Das nächste Themenheft der italienischen Zeitschrift *germanica*; beschäftigt sich mit Mode, Kleidung und Textilien und wird von Birgit Haase und Kerstin Kraft als Gastherausgeberinnen konzipiert. Darin wird u.a. ein Beitrag zum Literaturkostüm erscheinen (voraussichtlich Dezember 2024).

Literaturverzeichnis

- Andrew, Sonja: Textile Semantics: Considering a Communication-based Reading of Textiles. In: *Textile. The Journal of Cloth and Culture*. Vol. 6, Issue 1 (2008), S. 32–65.
- Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt/M 1985. Frz. Original ›Système de la mode‹, 1967.
- Bertschik, Julia: *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur*. Köln, Weimar, Wien 2005.
- Donder-Langer, Gabriele (Hg.): *Menschen, Nasen, Taschentücher*, Ausst.-Kat. LVR-Industriemuseum Ratingen. Kassel 1998.
- Entwistle, Joanne: *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge 2006.
- Eposito, Elena: *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*. Frankfurt a.M. 2004.
- Fashioning Fashion*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin. Hg. v. Sharon Takeda, München 2012.
- Fitzgerald, Scott: *This Side of Paradise*. New York 1920.
- Gebhart, Nancy, Reddy-Best, Kelly: Slogan T-Shirts. In: *Critical Studies in Fashion and Beauty* 13/2 (2022), S. 255–277.
- Guetta, Patrick und Mark: *Vintage T-Shirts*. Köln 2010.
- Haarmann, Harald: *Universalgeschichte der Schrift*. Frankfurt a.M., New York 1990.
- Haase, Birgit: *Fiktion und Realität*. Weimar 2002.
- Härtel, Maren, Kraft, Kerstin, Linnemann, Dorothee, Lösel, Regina (Hg.): *Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850*. Petersberg 2020.
- Klepp, Ingun, Bjerck, Mari: A methodological approach to the materiality of clothing. In: *Int. Journal of Social Research Methodology*. 17/4 (2014), S. 373–386.
- Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* [1957]. 17. Auflage, Berlin, Boston 2018. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783111543741/html>
- Kohwagner-Nikolai, Tanja, Päßgen, Bernd, Steininger, Christine (Hg.): *Über Stoff und Stein: Knotenpunkte von Textilkunst und Epigraphik*. Wiesbaden 2021.
- Kraft, Kerstin: ›Muster ohne Wert‹. Zur Funktionalisierung und Marginalisierung des Musters. 2003, S. 71ff, 167ff. <https://eldorado.tu-dortmund.de/bitstream/2003/2972/1/Kraftgesunt.pdf> (letzter Zugriff am 21.12.2023).
- Kraft, Kerstin: Grundlegende Betrachtungen zur Technik – Technomorphologische Analysen des Textilien. In: *Intelligente Verbindungen*, Bd. 1: Wechselwirkungen zwischen Technik, Textildesign und Mode. Hg. von E. Hackspiel-Mikosch, B. Borkopp-Restle, o.O. 2011, S. B1-26. https://www.intelligente-verbindungen.de/download/04IntellVerb1_Kraft.pdf (letzter Zugriff 18.12.2023).

- Kraß, Andreas: *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel*. Tübingen, Basel 2006.
- Lieb, Ludger (Hg.): *Materiale Textkulturen*, Bd. 3. Praxeologie. Berlin, Boston 2014.
- Lieb, Ludger (Hg.): *Materiale Textkulturen*, Bd. 1. Konzepte – Materialien – Praktiken. Berlin, München, Boston 2015.
- Lieb, Ludger (Hg.): *Materiale Textkulturen*, Bd. 6. Schriftträger – Textträger. Berlin, München, Boston 2015.
- Link, Ulrike-Anneka: *T-Shirt. Basics und performative textile Fläche*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Dortmund 2005.
- Loschek, Ingrid: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*. Stuttgart 2011.
- Martin, Richard (Hg.): *Wordrobe*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of New York. New York 1997.
- Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.): *Die Sprache der Mode*. Hamburg 2020.
- Pope, Clive: *Talking T-Shirts: a visual exploration of youth material culture*. In: *Qualitative Research in Sport and Exercise*. 2:2 (2010), S. 133–152.
- Pour Vous Mesdames! *La mode en temps de guerre*, Ausst.-Kat. Centre d'Histoire de la Résistance et de la Deportation, Lyon 2013.
- Presley, Ann, Jenkins, Martha: *The T-Shirt: canvas for signs of the times*. In: *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. 4:2, 2011, S. 141–150.
- Talbot, Stephanie: *Slogan T-Shirts*. London 2013.
- Tong, Xiao: *Exploring T-Shirt slogans by content and thematic analysis*. In: *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*. 15:3 (2022), S. 277–286.
- Walford, Jonathan: *Forties Fashion*. London 2008.
- Wallis, Eric: *Kleidungstexte. Über das Potential sprachlicher Zeichen auf Kleidung*. München 2009.
- Warner, Patricia: *From Clothing for Sport to Sportswear and the American Style: The Movies Carried the Message, 1912–1940*. In: *Costume* 47/1 (2013), S. 45–62.
- Wearing Propaganda*, Ausst.-Kat. Bard Graduate Center. Hg. v. Jacqueline Marx Atkins, New Haven 2005.
- Weaver, Cynthia: *Text-Stylers Have a Way with Words*. In: Mary Schoeser: *Disentangling Textiles*. London 2002, S. 33–44.
- Wyss, Beat: *Die Welt als T-Shirt*. Köln 1997.

Onlinequellen

- <https://www.sammlung-prinzhorn.de/sammlung/kuentlerinnen-der-sammlung-prinzhorn/richter-agnes>
- <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/palais-galliera/oeuvres/jean-paul-sartre-les-mots#infos-principales>

<https://www.vogue.de/mode/artikel/look-des-tages-carrie-bradshaw-sex-and-the-city-newspaper-dress>

Vestimentäre Enthüllungen auf der Suche nach dem Floh

Julia Saviello

1. Couleur puce

Wie eine Farbe in die Mode kommt ersah man im vorigen Jahrhundert, als Ludwig der Sechzehnte ein in's röthlich spielendes Kastanienbraun mit dem Namen ›Flohbraun‹ (couleur puce) belegte. Im Jahre 1775 hatte sich nämlich Marie Antoinette ein Taffetkleid von bräunlicher Farbe ausgewählt; der König sah es und rief scherzend: ›Das ist ja Flohfarbe!‹ – Augenblicklich wollten alle Hofdamen Flohkleider tragen, die Manie steckte auch die Männer an, man suchte alle ordentlichen Nuancen herzustellen und es gab eine alte wie junge Flohfarbe, kurz alle Welt in Paris färbte sich einen ganzen Sommer lang flohbraun, und zwar mit einer solchen Raserei, daß man sich auch schon auf einen flohbraunen Winter gefaßt machte.¹

Diese kurze Notiz eines:r anonymen Autors:in erschien 1856 im Feuilleton der *Zeitung für die elegante Welt*. Sie bezieht sich auf ein Ereignis, das zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits über 80 Jahre zurücklag und, wie im weiteren Verlauf des Artikels deutlich wird, entgegen der anfänglichen Erwartungen nicht bis in den Winter anhielt, in dem bereits eine neue Farbe – nun der Haarfarbe der französischen Königin nachempfunden – in Mode kam.² Von der *couleur puce* und der Geschichte ihrer Namensfindung gibt es nur wenige Berichte aus erster Hand. Die ausführlichste Beschreibung, die auch dem eingangs zitierten Passus zugrunde liegt, stammt aus den *Mémoires secrets*, einer Sammlung von Anekdoten aus den Pariser Salons, die zwischen 1762 und 1787 veröffentlicht wurde.³

1 Zeitung für die elegante Welt 56/1 (1856), S. 128.

2 Von der Kurzlebigkeit der Modefarbe zeugt auch die Wochenzeitschrift *Correspondance littéraire secrète* vom 18. November 1775 (Nr. 47, o. P.): »[...] sur le champ la couleur *Puce* qui cet automne a fait tourner la tête à nos femmes, à nos élégans, aux marchands & aux teinturiers, s'est éclipsee & tous les gens *qui savent se mettre, s'habillent de Blond*.«

3 Zu den *Mémoires secrets*: Jeremy Popkin, Bernadette Fort: The ›*Mémoires secrets*‹ and the Culture of Publicity in Eighteenth-Century France. Oxford 1998.



Abb. 1: Claude-Louis Desrais (Entwurf) u. Etienne Claude Voysard (Druck), *Jolie Femme en Circassienne*, aus: *Gallerie des Modes et Costumes Français*, 10^e Cahier des Costumes Français, 4^e Suite d'Habillemens à la mode, 1778, Boston, Museum of Fine Arts, The Elizabeth Day McCormick Collection.

Zusätzlich zum Alter des Flohs werden im Bericht vom 13. November 1775 seine Körperteile zur Differenzierung der Farbnuancen herangezogen: »On distingua entre la vieille & la jeune puce, & l'on sous-divisa les nuances mêmes du corps de cet

insecte: le ventre, le dos, la cuisse, la tête se différencierent.«⁴ Die Flohfarbe findet zudem in den Briefen und Memoiren von zwei Zeitzeuginnen kurz Erwähnung – Georgiana Cavendish, Duchess of Devonshire, und Henriette von Oberkirch, die beide die Mode während ihrer Aufenthalte in Paris aufschnappten.⁵ Ein Muster für den zwischen Braun, Grau und Rosa liegenden Farbton enthält hingegen das zehnte *Cahier* der *Galerie des Modes et Costumes Français* von 1778, in dem das Farbadjektiv *puce* im Bild einer »Jolie Femme en Circassienne« auf eine »gaze d'Italie« bezogen wird.⁶

Trotz ihrer kurzen Lebensdauer und der spärlichen Quellenlage hat die *couleur puce* ihren Platz in kulturgeschichtlichen Abrissen über (Mode-)Farben gefunden.⁷ Dies mag vor allem daran liegen, dass mit dem Floh ein eher unscheinbares Insekt zur Referenz einer Farbkodierung wurde. Ein Insekt aber, das naturgemäß in einem engen Bezug zum Körper und seiner vestimentären Hülle steht.

Dieses Beziehungsgeflecht streicht Pierre Joseph Amoreux in seiner *Notice des insectes de la France réputés venimeux* von 1789 als ein Charakteristikum heraus, das den Floh mit anderen Insekten wie der Bettwanze, der Laus und der Zecke verbinde: »Le rapport plus direct qu'ils ont entr'eux est d'habiter sur le corps & dans les vêtements de l'homme, pour le tourmenter nuit & joir par des piquûres répétées, le couvrir d'echymoses & de plaies dégoûtantes, d'où découlent souvent le plus & la sanie.«⁸ Auf die Farbe des Flohs geht Amoreux an dieser Stelle nicht ein, dabei war das parasitär lebende Insekt längst nicht auf eine einzige Farbe festgelegt und leiteten frühere Autoren diese dezidiert aus seiner Lebensweise ab. Robert Hooke, der den Floh erstmals mit dem Mikroskop genau studierte, beschrieb seinen Chitinpanzer 1665 etwa als »curiously polish'd suit of *sable* Armour« und assoziierte auf diese Weise die

4 Brief vom 13. November 1775. In: Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur. Bd. 8. London 1777, S. 286.

5 Vere Ponsonby (Hg.): Georgiana. Extracts from the Correspondence of Georgiana, Duchess of Devonshire. London 1955, S. 28; Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789. Bd. 1. Paris 1853, S. 62f. Vgl. Caroline Weber: Queen of Fashion. What Marie Antoinette Wore to the Revolution. New York 2006, S. 117.

6 Allgemein zur *Galerie des Modes et Costumes Français*: Stella Blum: Eighteenth-Century French Fashion Plates in Full Color. New York 1982.

7 Vgl. etwa Holbrook Jackson: Colour Determination in the Fashion Trades. In: Journal of the Royal Society of Arts 78/4034 (1930), S. 493–513, hier S. 501; Kassia St Clair: Die Welt der Farben [engl. 2016]. Übers. v. Marion Hertle. Hamburg 2017, S. 140–142.

8 Pierre Joseph Amoreux: Notice des insectes de la France réputés venimeux. Tirée des écrits des naturalistes, des médecins, & de l'observation. Paris 1789, S. 129f. Vgl. Camille le Doze: La puce. De la vermine aux démangeaisons érotiques. Paris 2010, S. 19f., 24.

Farbe Schwarz mit ihm.⁹ Dagegen hatte der Bologneser Naturforscher Ulisse Aldrovandi in seinen *De animalibus insectis libri septem* von 1602 angemerkt, dass ein Floh die Farbe des Körpers, auf dem er lebt, annehme und weiß, braungelb oder schwarz erscheinen könne.¹⁰

Bei der *couleur puce* verhielt es sich gewissermaßen umgekehrt: Die Oberbekleidung nahm die Farbe des sich in ihr verbergenden Flohs an. Damit kehrte sich zugleich das Verhältnis von Floh und Kleidung in sein Gegenteil. Denn nicht an der Oberfläche der vestimentären Hülle ist das Insekt für gewöhnlich zu suchen, sondern darunter, in den verschiedenen Schichten der den menschlichen Körper schützenden und wärmenden Kleidungsstücke bzw. zwischen der nackten Haut und der unmittelbar auf ihr aufliegenden Wäsche. Diese besondere Nähe des Flohs zum menschlichen Körper und seiner vestimentären Hülle wurde in der Modekritik genauso rezipiert wie in der Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Dabei fungierte das Insekt, wie ich im Folgenden zeigen werde, nicht allein als Indikator eines bestimmten sozialen Standes oder mangelnder Hygiene. Mit ihm wurde vielmehr die Sichtbarkeit und Sichtbarmachung von Dingen zum Thema gemacht, die dem Auge der Betrachtenden eigentlich verborgen bleiben sollten: die nackte Haut sowie die Unter- und Formwäsche.¹¹

2. Der Floh in der Wäsche

Flöhe plagen Mensch wie Tier und das zu jeder Tageszeit. Sie verschonen niemanden, heißt es in der französischen Übersetzung des bereits um 1240 verfassten *Liber de proprietatibus rerum* des Bartholomaeus Anglicus – »ne roy ne pape.«¹² Dieser weite Wirkradius des Insekts zeigt sich auch in der europäischen Genremalerei, in der

-
- 9 Robert Hooke: *Micrographia. Or some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses with Observations and Inquiries Thereupon*. London 1665, *Observ.* 53, S. 210.
- 10 Ulisse Aldrovandi: *De animalibus insectis libri septem*. Bologna 1602, Buch 5, Kap. 6, S. 563: *Pulex notissimum animalculum colorem corporis, in quo est, sequitur. In catellis, in candido dilutiores, in russo fulvi, in nigro nigriores [...]*. Aldrovandi bezieht sich hier auf Julius Caesar Scaliger: *Exotericarum exercitationum liber quintus decimus*. Paris 1557, *Exerc.* 59. Scaligers Hypothese schloss sich später auch Thomas Moffett an (*Insectorum sive minimorum animalium theatrum*. London 1634, Buch 2, Kap. 28, S. 275).
- 11 Die vorliegende Studie ist Teil eines größer angelegten Projekts zum Thema *Der Floh im Bild: Sehen, Fühlen, Begreifen*.
- 12 Bartholomaeus Anglicus: *Le propriétaire des choses très utile et profitable aux corps humain* [1372]. Übers. v. Jean Corbechon. Paris 1528, Buch 18, Kap. 87. Vgl. Georges Vigarello: *Wasser und Seife, Puder und Parfüm. Geschichte der Körperhygiene seit dem Mittelalter* [franz. 1985]. Übers. v. Linda Gränz. Frankfurt a.M. 1988, S. 54. Zur Rezeptionsgeschichte des lateinischen Originals: Baudouin van den Abeele, Heinz Meyer (Hg.): *Bartholomaeus Anglicus, »De*

der Befall mit Flöhen immer wieder zum Thema gemacht wurde, wobei gemäß der Ausrichtung dieser Bildgattung auf alltägliche Handlungen nicht Könige und Päpste, sondern Angehörige der Mittel- und Unterschicht in den Fokus rückten. Männer und Kinder wurden hier gleichermaßen bei der Suche nach dem Floh festgehalten, am häufigsten aber Frauen.¹³

Von den zahlreichen Darstellungen der weiblichen Jagd auf Flöhe werde ich im Folgenden nur vier vorstellen, und zwar solche, in denen zugleich Unter- und Formwäsche zur Anschauung kommt. Unter- und Formwäsche war gewöhnlich nicht darauf angelegt, von allen gesehen zu werden. Hemden zeigten sich, wenn überhaupt, nur an den Ärmeln und am Dekolleté,¹⁴ teils wurde auch das Korsett sichtbar mit einem Überrock verbunden; man spricht dann von einer Taille.¹⁵ In bildlichen Darstellungen bleibt Unter- und Formwäsche ebenfalls meist dem Blick entzogen. Allein wenn das An- und Ablegen von Kleidung in Szene gesetzt wird, wie es in Tauf- und Toilettenszenen der Fall ist, können Teile der Wäsche zum Vorschein kommen.¹⁶ Eng mit dem Themenfeld der Toilette verbunden,¹⁷ bietet die Jagd auf den Floh einen weiteren Anlass, die vestimentären Hüllen im Bild fallen zu lassen.

Das Wäschestück, das in den meisten Flohfangszenen im Zentrum steht, ist das Hemd. In der Frühen Neuzeit galt es als wichtigster Teil der Unterwäsche. »Hemde, ist die Bekleidung des Leibes«, lautet die Definition in Johann Heinrich Zedlers *Großem vollständigem Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, »so die Menschen über die blossе Haut zu ziehen pflegen, und gemeinlich aus weisser Leinwand besteht, welche auf unterschiedene

proprietas rerum«. Texte latin et réception vernaculaire/Lateinischer Text und volkssprachige Rezeption. Turnhout 2005.

- 13 Für einen anderen Zugang zu dem mit dem Floh und anderen Insekten verhandelten Geschlechterverhältnis: Charlotte Meijer: *Insects at the Intersection of Gender and Class in the Early Modern Period*. In: *Yearbook of Women's History* 42 (2024), S. 91–103.
- 14 Vgl. Almut Junker, Eva Stille: *Zur Geschichte der Unterwäsche 1700–1960*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt, Frankfurt a.M. 1988, S. 10.
- 15 Auf den ambivalenten Status des Korsetts zwischen Unter- und Überwäsche geht vor allem Sarah A. Bendall: *Shaping Femininity. Foundation Garments, the Body and Women in Early Modern England*. London 2022, S. 46–54, ein.
- 16 Vgl. Jasmin Mersmann: *Kleiderwechsel. »Rites de Passage« bei Ludovico Cigoli*. In: David Ganz, Marius Rimmel (Hg.): *Kleider machen Bilder. Vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache*. Emsdetten, Berlin 2012, S. 269–287; Anna-Brigitte Schlittler: *Der Mann im Boudoir. Ankleiderituale zwischen Macht und Ausgrenzung*. In: Dies., Katharina Tietze (Hg.): *Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung*. Emsdetten, Berlin 2013, S. 143–152; Nadaije Laneyrie-Dagen, Georges Vigarello: *La toilette. Naissance de l'intime/The Invention of Privacy*, Ausst.-Kat. Musée Marmottan Monet Paris, hg. v. Musée Marmottan Monet, Académie des beaux-arts/Institut de France, Paris 2015, S. 14f.
- 17 Vgl. allgemein James R. Busvine: *Insects, Hygiene and History*. London 1976, S. 86–124.

Art geschnitten und zusammen genähet wird.«¹⁸ Hemden wurden von Frauen und Männern getragen, sie konnten schlicht ausfallen oder mit kostbarer Spitze verziert sein.¹⁹ Sie lagen nicht nur unmittelbar auf der Haut auf, wie Zedler schreibt, sondern galten darüber hinaus als Äquivalent der Haut, wie Isabelle Paresys betont: »So wearing only a shirt or a smock was regarded as being naked. This was the reason why they were only exposed in private relationships or when undergoing penitence or punishment.«²⁰ Ein sauberes Hemd konnte demnach auch für die Reinheit des Körpers eintreten, und Flöhe daraus zu entfernen, war somit eine Form der Reinigung.²¹

Szenen des Flohfangs, in denen Hemden durchwühlt oder gar gelöst werden, in denen also die besondere Nähe von Haut und Hemd zur Anschauung kommt, zeigen stets intime Momente. Dabei beschränken sich die für den vorliegenden Beitrag ausgewählten Künstler unterschiedliche Wege in der Inszenierung dieser Intimität und der Enthüllung des Unsichtbaren, zu dem auch der Floh zu zählen ist.

In Georges de La Tours bekanntem Gemälde sitzt eine junge Frau auf einem massiven Holzstuhl und hat ihr Hemd komplett geöffnet.²² Sie ist nah an die Kerze gerückt, die auf der Sitzfläche eines zweiten Stuhls neben ihr steht und das nötige Licht für ihre konzentrierte Tätigkeit spendet. Ihr Kopf ist stark nach vorn geneigt, dabei fällt ihr Blick auf ihre Hände unterhalb der Brust, mit denen sie gerade zum Knacken des harten Flohpanzers ansetzt.²³ Der Kerzenschein und ihre Körper-

18 Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Halle (Saale), Leipzig 1731–1754, Bd. 12, Sp. 1333.

19 Vgl. Junker, *Stille*: Zur Geschichte der Unterwäsche, S. 10–25.

20 Isabelle Paresys: *The Body*. In: Elizabeth Currie (Hg.): *A Cultural History of Dress and Fashion in the Renaissance*. London 2017, S. 57–73, 203–205, hier S. 68.

21 Vgl. Vigarello: *Wasser und Seife*, S. 53–58; Paresys: *The Body*, S. 70.

22 Zu diesem Werk: Crissy Bergeron: *Georges de La Tour's 'Flea-Catcher' and the Iconography of the Flea-Hunt in Seventeenth-Century Baroque Art*. Master's Thesis, Louisiana State University, 2007; Dalia Judovitz: *Georges de La Tour and the Enigma of the Visible*. New York 2018, S. 65–82, beide mit Diskussionen der früheren Literatur. Es mangelt nicht an Versuchen, die Dargestellte genauer zu identifizieren – sowohl als biblische Figur (Maria, Maria Magdalena) als auch allgemein als Schwangere. Für einen Überblick: Philip Conisbee: *An Introduction to the Life and Art of Georges de La Tour*. In: *Georges de La Tour and His World*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art Washington, hg. v. Philip Conisbee, New Haven, London 1996, S. 13–147, hier S. 94–98.

23 Diese Gestik wurde in der Vergangenheit auch anders gedeutet, nämlich als Beten eines Rosenkranzes. Vgl. Hélène Adhémar: *La Tour et les couvents lorrains*. In: *Gazette des beaux-arts* 6/80 (1972), S. 219–222, hier S. 220f.; Judovitz: *The Enigma of the Visible*, S. 67–74.

haltung lenken den Blick der Betrachtenden unmittelbar auf diese Bildpartie. Allerdings ist der Floh, dessen Ende damit angedeutet wird, kaum zu erkennen.²⁴



Abb. 2: Georges de La Tour, *Die Flohfängerin*, ca. 1632–1635, Nancy, Musée Lorrain.

Dieser Umstand trifft auf viele Genrebilder zu, die der Jagd auf den Floh gewidmet sind.²⁵ Allein ein Gemälde aus der Galleria Doria Pamphilj, das inzwischen Giacomo Massa zugeschrieben wird, visualisiert Flöhe als kleine aus dem Hemdsaum

24 Auf Reproduktionen ist der Floh nicht auszumachen, seine Präsenz hat aber Ulrich Stadler: *Der ewige Verschwinde. Eine Kulturgeschichte des Flohs*. Basel 2024, S. 180, vor dem Original überprüft.

25 Dies hebt auch Stadler hervor (ebd., S. 24f.).

gelesene dunkle Punkte, von denen einige bereits in der auf einem Tisch vor der Dar-
gestellten stehenden Wasserschüssel gelandet sind.²⁶



Abb. 3: Giacomo Massa, *Frau bei der Flohsuche*, 1630–1635, Rom,
Galleria Doria Pamphilj.

Wie viel vom Körper in Darstellungen des Flohfangs sichtbar wird, variiert be-
trächtlich. In dem Gemälde aus Rom führt die Suche nach dem Insekt, anders als
bei La Tour, nicht zu einer umfassenden Entblößung des weiblichen Körpers. Die in

26 Vgl. Gherardo delle Notti. *Quadri bizzarrissimi e cene allegre*, Ausst.-Kat. Galleria degli Uf-
fizi Florenz, hg. v. Gianni Papi, Florenz 2015, Kat. 58, S. 250f. Zuvor wurde das Gemälde mit
dem sog. »maître à la chandelle« in Verbindung gebracht (Benedict Nicolson: *Un Caravagis-
te aixois. La maître à la chandelle*. In: *Art de France* 4 [1964], S. 116–139).

diesem Werk ins Zentrum gerückte Dame führt ihren rechten Arm unter dem Hemd zum Ausschnitt und verstellt mit ihrer rechten Hand den Blick auf ihr Dekolleté zusätzlich. Im Vergleich der beiden Gemälde deuten sich daher unterschiedliche Nuancierungen des Flohthemas an: Einerseits erscheint das Flöhen als Teil eines Reinigungsrituals, das im Stillen vollzogen wird, wie es Giovanni Sulpizio da Veroli um 1474 auch als angemessenes Verhalten von Studenten einforderte.²⁷ Zugleich aber bot diese Form der Körperpflege Raum für erotische Assoziationen, indem der weibliche, teils entblößte Körper den Betrachtenden vorgeführt und in manchen Fällen sogar das heimliche Beobachten der Flohsuche im Bild anschaulich gemacht wurde.

Ein Beispiel für die Verschränkung dieser unterschiedlichen Blickwinkel bietet Gerrit van Honthorst's Gemälde von 1621.



Abb. 4: Gerrit van Honthorst, *Flohfängerin bei Kerzenschein*, 1621, Dayton, Art Institute.

27 Mario Martini: Il carne giovanile di Giovanni Sulpizio Verolano ›De moribus puerorum in mensa servandis‹ con una lettera inedita a Ludovico Podocataro Vescovo di Capaccio. Sora 1980, S. 44. Vgl. Vigarello: Wasser und Seife, S. 55; La Doze: La puce, S. 92. Zu Sulpizios ›Tischzucht‹ allgemein: Andreas Kohlhage: Johannes Sulpitius Verulanus. De moribus puerorum carmen iuvenile. In: Theodor Brüggemann, Otto Brunken (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Vom Beginn des Buchdrucks bis 1570. Stuttgart 1987, S. 527–538.

Es zeigt eine junge Frau, die sich auf ihrem Bett niedergelassen hat und sich der Suche nach Flöhen scheinbar mit Vergnügen widmet.²⁸ Sie wird dabei von einer älteren Frau unterstützt, die mit einer Kerze nicht nur die untersuchte Stelle des Hemdes beleuchtet, sondern vor allem auch den völlig nackten Oberkörper der jungen Frau, auf den die Blicke der Betrachtenden gelenkt werden. Der Rest des Raums ist dagegen in Schatten gehüllt und so treten die beiden Männer, die hinter dem zurückgezogenen Vorhang des Alkovens der Szene beiwohnen, nicht direkt in Erscheinung. Mit ihnen wird im Bild selbst das unerlaubte Sehen des nackten Frauenkörpers im Moment des Flöhens manifest und damit auch unser Blick auf das ›Tête-à-Tête‹ der beiden Frauen als voyeuristischer Blick entlarvt.²⁹

Eine solche Kontrastierung des konzentrierten Blicks der Flohsucherin mit dem äußeren Blick auf ihre Tätigkeit liegt auch im Œuvre des aus Bologna stammenden Malers Giuseppe Maria Crespi vor, der sich dem Flohfang mehrfach und in verschiedenen Varianten widmete. Dem Künstler werden heute insgesamt acht Gemälde mit entsprechenden Szenen zugeschrieben.³⁰

Die Version des Barber Institute of Fine Arts in Birmingham zeigt zwei Schaulustige, die durch ein Fenster die intime Tätigkeit beobachten.³¹ Sie halten uns, ähnlich wie in dem Gemälde von Van Honthorst, Komplizenhaft zum Schweigen über ihre Präsenz an. Die junge Frau bemerkt sie tatsächlich nicht, so sehr ist sie in die Suche nach dem Floh vertieft, die als Teil einer umfassenderen Toilette gezeigt wird, zu der die Dargestellte allerlei Gefäße, Töpfchen und Instrumente um sich versammelt hat. Um den Flöhen auf den Leib zu rücken, hat sie ihr Korsett gelöst und links neben sich auf dem Bett abgelegt. Auch ihr Rock ist geöffnet, der Unterrock hängt über der niedrigen Rückenlehne eines kleinen Stuhls.

28 Zu diesem Werk: Jay R. Judson, Rudolf E. O. Ekkart: Gerrit van Honthorst, 1592–1656. Doornspijk 1999, Kat. 257, S. 198f.

29 Ich verwende den Begriff des Voyeurismus hier in seiner allgemeineren Definition und beziehe ihn auf das Beobachten eines nackten bzw. teils entblößten Körpers. Vgl. Ulrich Stadler: Schaulust und Voyeurismus. Ein Abgrenzungsversuch mit einer Skizze zur Geschichte des verpönten Blicks in Literatur und Kunst. In: Ders., Karl Wagner (Hg.): Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst. München 2005, S. 9–37, hier S. 13.

30 Für einen Überblick: Mira Pajes Merriman: Giuseppe Maria Crespi. Mailand 1980, Kat. 246–252, S. 305–308; Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy, Ausst.-Kat. Kimbell Art Museum Fort Worth, hg. v. John T. Spike, Florenz 1986, Kat. 21, S. 151–154.

31 Zu diesem Werk: Merriman: Crespi, Kat. 248, S. 306; Giuseppe Maria Crespi 1665–1747, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, hg. v. Andrea Emiliani, August B. Rave, Bologna 1990, Kat. 78, S. 406f.



Abb. 5: Giuseppe Maria Crespi, *Eine Frau bei der Suche nach Flöhen*, ca. 1715–1720, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts.

Nicht nur das Hemd kommt in Crespi Variation über das Flothema also zum Vorschein, sondern weitere Wäschestücke, die den Körper sowohl bedeckten als auch formten und die sich – in der getragenen Mode wie ihrer bildlichen Darstellung – meist nur an der Silhouette der Oberbekleidung zeigten.³² Formende

32 Vgl. Gertrud Lehnert: Der modische Körper als Raumsulptur. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 528–549; Paresys: *The Body*, S. 58. Die unmittelbare Einwirkung auf den menschlichen Körper wurde in den letzten Jahren auch in verschiedenen Ausstellungen thematisiert. Vgl. *Extreme Beauty. The Body Transformed*, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art New York, hg. v. Harold Koda, New York 2001; *La mécanique des dessous. Une histoire indiscrète de la silhouette*, Ausst.-Kat. Musée des Arts Décoratifs Paris, hg. v. Denis Bruna, Paris 2013; *Fashioning the Body. An Intimate History of the Silhouette*, Ausst.-Kat. Bard Graduate Center New York, hg. v. Denis Bruna, New Haven, London 2015.

Unterwäsche oder Formwäsche war in der Frühen Neuzeit bei Frauen deutlich ausgeprägter als bei Männern. Zu ihr sind vor allem verschiedene Arten des Unterrocks und des Korsetts zu zählen.

Unterröcke traten erstmals um 1470 in Kastilien auf. Die *verdugados* bestanden aus mehreren, sich nach unten vergrößernden Ringen aus Pfahlrohr und verliehen dem weiblichen Körper eine glockenförmige oder konische Basis, die die Beine gänzlich verschleierte.³³ Später nahm der Unterrock auch andere Formen an.³⁴ Dabei zog sein zunehmendes Volumen häufig Kritik auf sich, wie etwa in Friedrich Julius Rottmanns *Der wolverthedigte Steiffe und weite Weiber-Rock* von 1715, in dem der Reifrock nicht zuletzt im Rekurs auf Flöhe ad absurdum geführt wird.³⁵ Das Kleidungsstück wird in der Satire Rottmanns zu einer Burg der Flöhe, von der aus diese die Haut der Frau, die ihn trägt, stets aufs Neue befallen können:

Der allergrösseste Nutz aber, welchen das liebe Frauenzimmer durch diese Röcke erlanget, bestehet meines Erachtens in der Abhaltung der schwarzen Jungfernritter, vulgo der Flöhe. Dann weilen diese von Natur das zarte Weiber-Fleisch lieben, und gerne um und bey dem weiblichen Geschlecht sind, so waren sie doch am allernähesten in den engen Röcken an deren Leibern quartiret, kunte es also nicht anders seyn, als daß diese in so engen Quartiren liegende Dragoner, indem sie sonst nichts zuthun hatten, das zarte Weiber-Fleisch viel öfters angriffen, als sie voritzo thun, da sie wegen der weiten Röcke sich noch zuweilen mit allerhand lustigen Sprüngen ergetzen können, und nicht mehr nöthig haben, um sich eine Motion zu machen, von denen Knien nach der Hufft, und von da ab wieder nach denen Knien continuirlich und mit grosser Beschwerung der armen Weibes-Bilder

-
- 33 Vgl. Mark D. Johnson: Sex, Lies, and ›Verdugados‹. Juana of Portugal and the Invention of Hoopskirts. In: Monica L. Wright, Robin Netherton, Gale R. Owen-Crocker (Hg.): *Medieval Clothing and Textiles*. Bd. 16. Woodbridge 2020, S. 101–122; Amalia Descalzo Lorenzo: Spanish Foundation Garments in the Habsburg Period. In: Frank Matthias Kammel, Johannes Pietsch (Hg.): *Structuring Fashion. Foundation Garments through History*, München 2019, S. 39–49.
- 34 Vgl. Amanda Wunder: Women's Fashion and Politics in Seventeenth-Century Spain: The Rise and Fall of the ›Guardainfante‹. In: *Renaissance Quarterly* 68 (2015), S. 133–186; Denis Bruna: Early 18th Century ›Paniers‹ in Contemporary Sources. In: Frank Matthias Kammel, Johannes Pietsch (Hg.): *Structuring Fashion. Foundation Garments through History*, München 2019, S. 101–107; Bendall: *Shaping Feminity*, S. 23–32.
- 35 Kleidermoden, die durch Formwäsche maßgeblich mitbestimmt wurden, gerieten häufig in die Kritik, und teils wurde dabei auch parasitär lebenden Insekten eine zentrale Rolle zuteil. Für Beispiele zur Kleiderkritik mit Läusen: Ulrike Lehmann-Langholz: *Kleiderkritik in mittelalterlicher Dichtung. Der Arme Hartmann, Heinrich ›von Melk‹, Neidhart, Wernher der Garnaere und ein Ausblick auf die Stellungnahme spätmittelalterlicher Dichter*. Frankfurt a.M. 1985, S. 282–292.

zu marchiren. Daher ein solcher Reiffen-Rock nicht unbillig den Namen einer erweiterten Flöh-Burg überkommt.³⁶

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts trat dem Reifrock das Korsett zur Seite, das die Versteifung und Einengung des Oberkörpers mit sich brachte.³⁷ Der Brustbereich konnte so abgeflacht oder im Gegenteil angehoben, die Taille geschmälert werden. Durch eine auf der Vorderseite eingefügte Schiene aus Metall, Holz oder Elfenbein, die Planchette,³⁸ unterstützte das Korsett außerdem eine gerade, aufrechte Haltung. Dass wie das Hemd auch die Formwäsche in einem engen Bezug zum Körper stand, bezeugt gerade dieses Accessoire eindrücklich. Denn seine Oberfläche bot Raum für figürliche Verzierungen und Inschriften, die teils explizit auf die exklusive Position der Planchette – über der Scham und unter der Brust bzw. nah am Herzen einer Frau – verweisen.³⁹ Ein Exemplar aus Stahl, das im 17. Jahrhundert wohl in Frankreich entstanden ist, enthält neben einer kleinteiligen Dekoration mit Grotesken und einem männlichen Porträt die über beide Seiten verlaufende Inschrift:

-
- 36 Friedrich Julius Rottmann: Der wolverthedigte Steiffe und weite Weiber-Rock. Zu besserer Information Aller Derjenigen, Welche Dem Hochlöblichen Frauenzimmer so sehr verübeln, Dass es Mit denen jetzt üblichen Fischbeinen Rücken sich heutiges Tages so gross und breit machet. Frauenstadt 1715, S. 32f. Vgl. Adelheid Rasche: 18th Century Hoop-Petticoats. German Sources and Two Surviving Examples. In: Frank Matthias Kammel, Johannes Pietsch (Hg.): Structuring Fashion. Foundation Garments through History, München 2019, S. 109–119, hier S. 112.
- 37 Zur Entwicklung des Korsetts, seiner Verbindung mit dem Unterrock und seinen Auswirkungen auf den menschlichen Körper: David Kunzle: Fashion and Fetishism. A Social History of the Corset, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture in the West. Totowa, NJ 1982, S. 70–84; Valerie Steele: The Corset. A Cultural History. New Haven 2001; Rebecca Gibson: The Corseted Skeleton: A Bioarchaeology of Binding. Cham 2020; Bendall: Shaping Femininity, S. 33–37, 161–174. Sowohl das Korsett als auch der Unterrock blieben lange Zeit in Mode und fanden seit dem 17. Jahrhundert auch in unteren Gesellschaftsschichten Verbreitung. Vgl. ebd., S. 87–115.
- 38 Zum Begriff: Claudia Wisniewski: Wörterbuch des Kostüms und der Mode. 6. Aufl. Stuttgart 2010, S. 194.
- 39 Ausführlich zu Planchetten, ihrer besonderen Nähe zum weiblichen Körper und den Modi ihrer Verbreitung: Ann Rosalind Jones, Peter Stallybrass: Of Busks and Bodies. In: Leonard Barkan, Bradin Cormack, Sean Keilen (Hg.): The Forms of Renaissance Thought. New Essays on Literature and Culture. Basingstoke 2009, S. 261–276; Ann Rosalind Jones, Peter Stallybrass: Busks, Bodices, Bodies. In: Bella Mirebella (Hg.): Ornamentalism: The Art of Renaissance Accessories. Ann Arbor, MI 2011, S. 85–101; Sarah A. Bendall: To Write a Distick upon It. Busks and the Language of Courtship and Sexual Desire in Sixteenth- and Seventeenth-Century England. In: Gender & History 26/2 (2014), S. 199–222.

»Ai de madame cette grâce,/D'estre sur son sein longuement,/D'où j'ouis soupirer
un amant/Qui voudrait bien tenir ma place«. ⁴⁰



Abb. 6: Frankreich, Planchette, 17. Jahrhundert, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Ähnliche Fantasien wurden, wie sich schon in Rottmanns Karikatur des Reif-
rocks andeutete, auch mit dem Floh verbunden.

40 Vgl. Ernest Leoty: *Le corset à travers les ages*. Paris 1893, S. 34; Bendall: *To Write a Distick upon It*, S. 208.

3. Fühlen und Sehen mit dem Floh

Der englische Dichter John Donne widmete sich in seinen Gedichten sowohl dem Floh als auch der Planchette (engl. *busk*). Beide interessierten ihn aufgrund ihrer besonderen Nähe zum weiblichen Körper.⁴¹ Donnes Verweis auf die Planchette in der Elegie *To His Mistress Going to Bed* – »Off with that happy busk, which I envy,/That still can be, and still can stand so nigh«⁴² – sind von Sandy Feinstein auf die griffige Formel eines männlichen »busk envy« gebracht worden.⁴³ Den Floh, in dem sich das Blut des lyrischen Ich mit dem Blut der verehrten Dame mischt, nutzte Donne in seinem ebenfalls Ende des 16. Jahrhunderts verfassten Gedicht dagegen als Sinnbild der sexuellen Vereinigung: »This flea is you and I, and this/Our marriage bed, and marriage temple is [...]«⁴⁴

Während Donnes literarische Bearbeitung der Planchette nur wenige Vorläufer hat,⁴⁵ schloss er mit seinem Flohgedicht an eine bewährte Tradition an. Diese nahm ihren Anfang wohl in einem Gedicht, das im 12. Jahrhundert verfasst wurde, zunächst jedoch dem antiken Dichter Ovid zugeschrieben wurde.⁴⁶ In dem frühen Klagegedicht, der Elegie *De pulice*, werden dem Floh kriegerische Taten nachgesagt, die er an den Körpern junger Frauen verübe.⁴⁷ Schon mit dieser Elegie verfestigt-

-
- 41 Vgl. Sandy Feinstein: Donne's Elegy 19. The Busk between a Pair of Bodies. In: SEL 34 (1994), S. 61–77, hier S. 64.
- 42 John Donne: *To His Mistress Going to Bed*. In: Ders.: *The Complete English Poems*. Hg. v. Albert J. Smith. London 1996, S. 124–126, Vers 11f.
- 43 Feinstein: Donne's Elegy 19, S. 70. Die Autorin deutet die Planchette in der zitierten Passage als Mittel zur Verfestigung des weiblichen Oberkörpers und damit zugleich einer Vermännlichung der geliebten Frau; im Ablegen der Planchette deutete sich eine Wiederherstellung der Geschlechterordnung an (S. 68–71). Dagegen erkennt Bendall: *To Write a Distick upon It*, S. 208f., in der Planchette ein Element weiblichen Körperschutzes – und nur im Verschenken des Accessoires »a masculine act« (S. 202, 205).
- 44 John Donne: *The Flea*. In: Ders.: *The Complete English Poems*. Hg. v. Albert J. Smith. London 1996, S. 58f., Vers 12f. *The Flea* wurde erst 1633 veröffentlicht. Zu Donnes Flohgedicht: Gary M. Bouchard: *Flea. Annihilating the Copulative Conceit: John Donne's Conversion of the ›son of dust‹ into Uncertain Sacrilege*. In: Joseph Campana, Keith Botelho (Hg.): *Lesser Living Creatures of the Renaissance*. Bd. 1: *Insects*. University Park, Penn. 2023, S. 47–59; H. David Brumble III: *John Donne's ›The Flea‹. Some Implications of the Encyclopedic and Poetic Flea Traditions*. In: *Critical Quarterly* 15 (1973), S. 147–154.
- 45 Vgl. Feinstein: Donne's Elegy 19, S. 65f.; Bendall: *To Write a Distick upon It*, S. 208.
- 46 Vgl. Marcel Françon: *Un motif de la poésie amoureuse au XVI^e siècle*. In: *PMLA* 56/2 (1941), S. 307–336, hier S. 313.
- 47 Vgl. Johann Christian Wernsdorf, Nicolas E. Lemaire (Hg.): *Poetae Latini Minores*. Bd. 7. Paris 1824, S. 275–278, Vers 1–8.

te sich also die enge Liaison von Floh und Frau.⁴⁸ Außerdem wird der unbekann- te Dichter etwas wehmütig, nachdem er dargelegt hat, dass dem Floh kein Teil des weiblichen Körpers verborgen bleibe und er sich freizügig überall hinbewegen kön- ne. Die Klage über den lästigen Flohstich schlägt damit in eine Klage über die Aus- sichtslosigkeit um, selbst in die Rolle des Flohs zu schlüpfen, die es dem Sprecher erlauben würde, sich an den Hemdsaum der *puella* zu heften: *His ego mutatus, si sic mutabilis essem, / Hærerem in tunicæ virgineæ.*⁴⁹

Die in *De pulice* gerühmte Nähe des Flohs zum weiblichen Körper wurde seit dem 16. Jahrhundert von verschiedenen Autor:innen aufgegriffen, wobei die eroti- sche Aufladung des Flohbefalls bei ihnen häufig misogynne Züge annahm, wie etwa in Johann Fischarts *Flöh Hatz/Weiber Tratz* von 1573 bzw. 1577.⁵⁰ Einen Überblick über die bis zur Neuzeit in großer Zahl publizierte *Floh-Litteratur* legten Hugo Hayn und Alfred N. Gotendorf bereits 1913 vor.⁵¹

John Moffitt erkannte in der Flohliteratur der Frühen Neuzeit und ihrem wich- tigen Vorläufer aus dem 12. Jahrhundert den textlichen Hintergrund für die im 17. Jahrhundert entstandenen Darstellungen von Flohfängerinnen.⁵² Dem ist natürlich grundsätzlich zuzustimmen, doch ist zu betonen, dass die Flohliteratur nur einen sehr allgemeinen Hintergrund aufzeigt und kein direkter Rückschluss von einem der Texte auf eines der Gemälde gezogen werden kann.⁵³ Die weibliche Flohsuche verbindet sich in den vorgestellten Werken mit sehr unterschiedlichen Narrativen und Konnotationen, die nicht immer in einem unmittelbaren Zusammenhang mit

48 Diese enge Bindung wird noch in rezenten Kulturgeschichten des Flohs reflektiert. Vgl. Jean- Marie Doby: *Des compagnons de toujours...* Bd. 1: *La puce*. Bayeux 1996, S. 34–39; La Doze: *La puce*, S. 123–146.

49 Wernsdorf, Lemaire: *Poetae Latini, Minores, Vers 25f*. Vgl. auch ebd., *Vers 15f.*: *Dispeream, nisi jam cupiam fieri meus hostis, / Promptior ut fieret ad mea vota via*.

50 Vgl. Hans-Jürgen Bachorski: *Von Flöhen und Frauen. Zur Konstruktion einer Geschlechter- dichotomie in Johan Fischarts ›Floeh Hatz/Weiber Tratz‹*. In: Ulrike Gaebel, Erika Kartschoke (Hg.): *Böse Frauen – gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mit- telalters und der Frühen Neuzeit*. Trier 2001, S. 253–272; Julia Weitbrecht: *Animalische Lizen- zen. Zur Artikulation und Reflexion von Ordnung in Johann Fischarts ›Flöh Hatz/Weiber Tratz‹ und Georg Rollenhagens ›Froschmeuseler‹*. In: Daniela Fuhrmann, Pia Selmayr (Hg.): *Erzähl- te Ordnungen – Ordnungen des Erzählens. Studien zu Texten vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit*. Berlin, Boston 2021, S. 155–171, hier S. 158–165.

51 Hugo Hayn, Alfred N. Gotendorf: *Floh-Litteratur (de publicibus) des In- und Auslandes, vom XVI. Jahrhundert bis zur Neuzeit*. Zum ersten Male bibliographisch dargestellt. O. O. 1913.

52 John M. Moffitt: ›La femme à la puce‹. *The Textual Background of Seventeenth-Century Painted ›Flea-Hunts‹*. In: *Gazette des beaux-arts* 6/110 (1987), S. 99–103.

53 Für einen Versuch, die Flohfängerin Van Honthorsts an das Flohgedicht Donnes rückzubin- den: Judson, Ekkart: *Gerrit van Honthorst, S. 199, Anm. 3*. Vgl. auch Barry Wind: *Close Encoun- ters of the Baroque Kind. Amatory Paintings by Terbrugghen, Baburen, and La Tour*. In: *Stu- dies in Iconography* 4 (1978), S. 115–124, hier S. 119–122, für einen ähnlichen Versuch zu La Tour.

Exempeln der Flohliteratur stehen. Weibliche Körperlichkeit wird in ihnen teils dezidiert ausgestellt, teils erscheint das Flöhen als Teil eines Reinigungsprozesses, der nur wenig vom Körper der Dargestellten preisgibt. Stets aber wird die visuelle Wahrnehmung – das Sehen des Flohs, des Körpers und der Wäsche – im Bild verhandelt.⁵⁴ Dabei werden unterschiedliche Aspekte des Sehsinns hervorgekehrt. Schon die Tätigkeit selbst – die Suche nach den winzigen Flöhen im Hemd – erfordert einen konzentrierten Blick. In den Werken von La Tour, Massa und Van Honthorst werden die Augen dabei durch Kerzenlicht unterstützt; bei letzterem trägt die ältere Frau mit Kerze zur Steigerung ihrer Sehkraft zusätzlich eine Brille. Neben der visuellen Suche nach dem Floh wird in den Gemälden Van Honthorsts und Crespis die heimliche Beobachtung der intimen Szene dargestellt und den Betrachtenden vor dem Gemälde gewissermaßen ein Spiegel vorgehalten.

Diese mannigfache Verschränkung des Flohs mit dem Sehsinn verweist auf eine andere Rezeptionsgeschichte des Insekts, die neben seiner erotischen Aufladung in der Flohliteratur nicht minder von Bedeutung war. Gesteigerte Aufmerksamkeit wurde Flöhen seit dem 17. Jahrhundert auch in der Erforschung der Natur mittels optischer Instrumente wie Flohglas und Mikroskop zuteil.⁵⁵ Ihre geringe Größe machte sie zu gefragten Untersuchungsobjekten von Naturforschern wie Robert Hooke und Antoni van Leeuwenhoek. Jene studierten den Floh mit dem Mikroskop eingehend und berichteten in Wort und Bild ausführlich von dem, was sie entdeckten. Der durch die neuen Vergrößerungstechniken erzielte Erkenntnisgewinn wird in Hookes kurzer Beschreibung besonders greifbar, wenn er zunächst einräumt, dass die enorme Sprungkraft des Insekts mit dem bloßen Auge erfasst werden könne, er jedoch erst dank seiner Beobachtungen mit dem Mikroskop die anatomischen Voraussetzungen dafür offenlegen konnte:

For its strength, the *Microscope* is able to make no greater discoveries of it then the naked eye, but onely the curious contrivance of its leggs and joints, for the exerting that strength, is very plainly manifested, such as no other creature, I have

54 Bisher wurde bei der Diskussion der Flohthemas in der Genremalerei nur der Tastsinn einbezogen, ohne in ihm aber einen Interpretationsschlüssel zu erkennen. Vgl. Benedict Nicolson: In the Margin of the Catalogue. In: The Burlington Magazine 100/660 (1958), S. 87, 97–101, hier S. 101, Anm. 13; und bereits die Bedeutung des Tastsinn infragestellend: Ders., Christopher Wright: Georges de La Tour. London 1974, S. 31f.; Moffitt: La femme à la puce, S. 99.

55 Vgl. La Doze: La puce, S. 67–83; Hans-Ulrich Seifert: Zecke, Milbe, Laus und Floh. Ideologische Implikationen der Visualisierung des kaum Sichtbaren in der Frühzeit der Mikroskopie. In: Ulrike Gehring (Hg.): Die Welt im Bild. Weltentwürfe in Kunst, Literatur und Wissenschaft seit der Frühen Neuzeit. Paderborn 2010, S. 235–252; Eric Jorink, Ellen Pater: The View through a Microscope. Insects Up Close and Personal. In: Crawly Creatures. Little Animals in Art and Science, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam, hg. v. Jan de Hond, Erik Jorink, Hans Mulder, Amsterdam 2022, S. 127–136. Zum Flohglas: Dieter Gerlach: Geschichte der Mikroskopie. Frankfurt a.M. 2009, S. 75–77.

yet observ'd, has any thing like it; for the joints of it are so adapted, that he can, as 'twere, fold them short one within another, and suddenly stretch, or spring them out to their whole length [...].⁵⁶

Das Mikroskop machte Unsichtbares sichtbar, es brachte das, »was sich mit bloßem Auge lediglich in unklarer Kleingestalt erahnen lässt, in eine scharfgestellte Großform«, hält Roland Borgards fest; der Floh sei das »Wappentier dieser scharfgestellten Großform«.⁵⁷

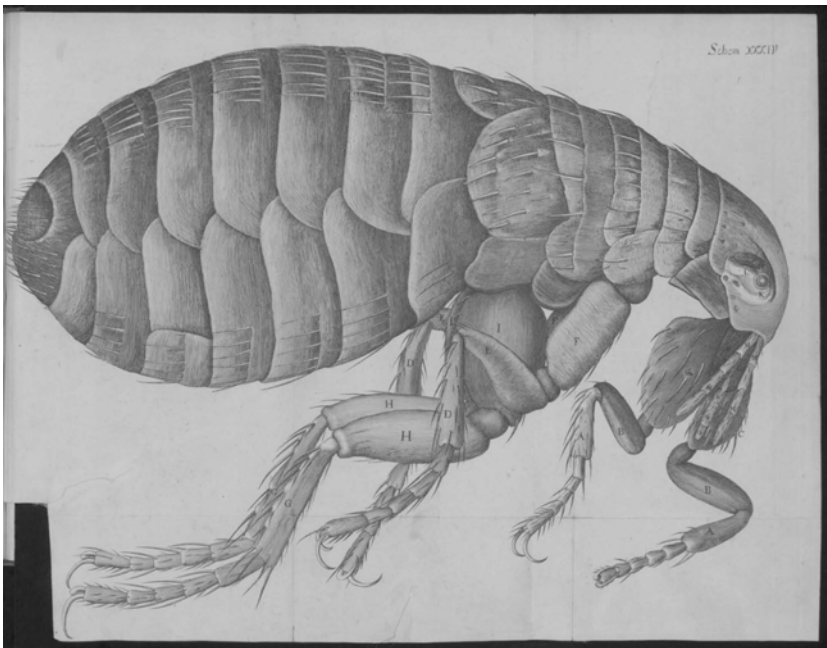


Abb. 7: Floh, Radierung, aus: Robert Hooke, *Micrographia*, London 1665.

Diese neue Detailerfassung eines allseits bekannten Insekts prägte die Rezeption des Flohs nachhaltig. So ist auch die Differenzierung von Farbnuancen innerhalb des Flohkörpers, wie sie 1775 im Umfeld Marie Antoinettes vorgenommen wurde, in dem sich die *couleur puce* für einen kurzen Moment besonderer Beliebtheit erfreute, nur vor dem Hintergrund des mikroskopischen Blicks auf den Floh denkbar.

56 Hooke: *Micrographia*, S. 210.

57 Roland Borgards: »Es war ein Floh, und doch kein Floh«. E. T. A. Hoffmanns letztes Märchen-Abenteuer. Frankfurt a.M. 2021, S. 17.

4. Fazit

Der französische Grafiker Abraham Bosse visualisierte das Sehen in seiner Kupferstichserie der fünf Sinne als einen vielgestaltigen Prozess.⁵⁸



Abb. 8: Abraham Bosse, *Visus*, Kupferstich, ca. 1650, London, Wellcome Collection.

Die groteske Kartusche, die in der Mitte unten den Inhalt der Allegorie angibt – »Visus. La veue« –, trägt eine Brille, während das darüber dargestellte Interieur eine um einen Spiegel arrangierte Toilettenszene mit dem Blick durch ein Teleskop im Hintergrund vereint. Nah- und Fernsicht, das Sehen mit den eigenen Augen und mit verschiedenen Hilfsmitteln werden hier einander gegenübergestellt. Dabei dient der bekleidete weibliche Körper als Beispiel für die äußerliche Schönheit, die auf diese Weise wahrgenommen werden kann, wie aus der Inschrift rechts hervorgeht:

58 Zu dieser Grafik: Abraham Bosse, savant graveur (Tours, 1604–1676, Paris), Ausst.-Kat. Bibliothèque nationale de France Paris, Musée des Beaux-Arts Tours, Paris 2004, Kat. 164, S. 193f.; José Lothe: *L'œuvre gravé d'Abraham Bosse, graveur parisien du XVII^e siècle*. Catalogue général. Paris 2008, Kat. 317, S. 278.

»Il n'est rien de pareil sur la terre ou sur l'onde/Aux charmes que la Veue a dans ses facultez;/Puis que c'est par les yeux qu'on voit tant de beautez,/Et que l'Astre du iour est l'œil de tout le monde.«⁵⁹

Der Floh lenkt den Blick in den beschriebenen Genregemälden auf ein anderes exemplarisches Anschauungsobjekt. Er selbst bleibt meist unsichtbar, ergibt aber den Anlass für die partielle Enthüllung des weiblichen Körpers, bei der das zum Vorschein kommt, was eigentlich den Augen der Betrachtenden verborgen bleiben soll. Das Wechselspiel unterschiedlicher Sichtbarkeiten, in das der Floh im 17. Jahrhundert durch das Mikroskop geriet und das sich laut Borgards auch in der Flohliteratur niederschlug, in der Verborgenes gleichermaßen aufgedeckt werde,⁶⁰ wird in den vorgestellten Genreszenen also um eine zusätzliche Wendung bereichert. Diese zehrt nun auch von den komplexen Schichtungen in der zeitgenössischen Kleidermode: Der Floh führt unseren Blick nah an den bekleideten Körper, aber auch unter seine textile Hülle zur Wäsche und ihren Komponenten, mit denen sich in der Frühen Neuzeit Vorstellungen von Intimität und Reinheit ebenso verbanden wie bestimmte Schönheitsideale, die sich dann in der Silhouette des bekleideten Körpers und seiner Haltung äußerten. Das Miteinander von Mensch und Tier offenbart sich am Beispiel des Flohs in der Kleidung nicht nur als ein »shared space«, wie er in jüngeren Studien zu *Interspecies Interactions* in den Vordergrund gerückt ist,⁶¹ sondern darüber hinaus als eine körperliche und sinnliche Verkettung, die neben dem Tastsinn vor allem das visuelle Vermögen einbezieht.

Literaturverzeichnis

- Abraham Bosse, savant graveur (Tours, 1604–1676, Paris), Ausst.-Kat. Bibliothèque nationale de France Paris, Musée des Beaux-Arts Tours, Paris 2004.
- Adhémar, Hélène: La Tour et les couvents lorrains. In: *Gazette des beaux-arts* 6/80 (1972), S. 219–222.
- Aldrovandi, Ulisse: *De animalibus insectis libri septem*. Bologna 1602.
- Amoureux, Pierre Joseph: *Notice des insectes de la France réputés venimeux. Tirée des écrits des naturalistes, des médecins, & de l'observation*. Paris 1789.
- Anglicus, Bartholomaeus: *Le propriétaire des choses très utile et profitable aux corps humain* [1372]. Übers. v. Jean Corbechon. Paris 1528.

59 Vgl. Laneyrie-Dagen, Vigarello: *La toilette*, S. 63.

60 Borgards: *Es war ein Floh*, S. 20f.

61 Vgl. Sarah Cockram, Andrew Wells: Introduction. Action, Reaction, Interaction in Historical Animal Studies. In: Dies. (Hg.): *Interspecies Interactions. Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity*. Abingdon 2018, S. 1–14, hier S. 3, sowie Sarah Cockram: *Sleeve Cat and Lap Dog. Affection, Aesthetics and Proximity to Companion Animals in Renaissance Manuta*. In: ebd., S. 34–65, bes. S. 41–48.

- Anonym: Brief vom 13. November 1775. In: *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*. Bd. 8. London 1777, S. 286.
- Anonym: *Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*. Bd. 1. Paris 1853.
- Anonym. In: *Correspondance littéraire secrète* 47 (18. November 1775), o. P.
- Anonym. In: *Zeitung für die elegante Welt* 56/1 (1856), S. 128.
- Bachorski, Hans-Jürgen: Von Flöhen und Frauen. Zur Konstruktion einer Geschlechterdichotomie in Johan Fischarts ›Floh Haz/Weiber Traz‹. In: Ulrike Gabel, Erika Kartschoke (Hg.): *Böse Frauen – gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Trier 2001, S. 253–272.
- Bendall, Sarah A.: *Shaping Feminity. Foundation Garments, the Body and Women in Early Modern England*. London 2022.
- Bendall, Sarah A.: To Write a Distick upon It. Busks and the Language of Courtship and Sexual Desire in Sixteenth- and Seventeenth-Century England. In: *Gender & History* 26/2 (2014), S. 199–222.
- Bergeron, Crissy: *Georges de La Tour's ›Flea-Catcher‹ and the Iconography of the Flea-Hunt in Seventeenth-Century Baroque Art*. Master's Thesis, Louisiana State University, 2007
- Blum, Stella: *Eighteenth-Century French Fashion Plates in Full Color*. New York 1982.
- Borgards, Roland: ›Es war ein Floh, und doch kein Floh‹. E. T. A. Hoffmanns letztes Märchen-Abenteuer. Frankfurt a.M. 2021.
- Bouchard, Gary M.: Flea. Annihilating the Copulative Conceit: John Donne's Conversion of the ›son of dust‹ into Uncertain Sacrilege. In: Joseph Campana, Keith Botelho (Hg.): *Lesser Living Creatures of the Renaissance*. Bd. 1: Insects. University Park, Penn. 2023, S. 47–59.
- Brumble, H. David III: John Donne's ›The Flea‹. Some Implications of the Encyclopedic and Poetic Flea Traditions. In: *Critical Quarterly* 15 (1973), S. 147–154.
- Bruna, Denis: Early 18th Century ›Paniers‹ in Contemporary Sources. In: Frank Matthias Kammel, Johannes Pietsch (Hg.): *Structuring Fashion. Foundation Garments through History*, München 2019, S. 101–107.
- Busvine, James R.: *Insects, Hygiene and History*. London 1976.
- Cockram, Sarah: Sleeve Cat and Lap Dog. Affection, Aesthetics and Proximity to Companion Animals in Renaissance Manuta. In: Dies., Andrew Wells (Hg.): *Interspecies Interactions. Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity*. Abingdon 2018, S. 34–65.
- Cockram, Sarah, Andrew Wells: Introduction. Action, Reaction, Interaction in Historical Animal Studies. In: Dies. (Hg.): *Interspecies Interactions. Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity*. Abingdon 2018, S. 1–14.

- Conisbee, Philip: *An Introduction to the Life and Art of Georges de La Tour*. In: *Georges de La Tour and His World*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art Washington, hg. v. Philip Conisbee, New Haven, London 1996, S. 13–147.
- Descalzo Lorenzo, Amalia: *Spanish Foundation Garments in the Habsburg Period*. In: Frank Matthias Kammel, Johannes Pietsch (Hg.): *Structuring Fashion. Foundation Garments through History*, München 2019, S. 39–49.
- Doby, Jean-Marie: *Des compagnons de toujours...* Bd. 1: *La puce*. Bayeux 1996.
- Donne, John: *The Complete English Poems*. Hg. v. Albert J. Smith. London 1996.
- Extreme Beauty. The Body Transformed*, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art New York, hg. v. Harold Koda, New York 2001.
- Fashioning the Body. An Intimate History of the Silhouette*, Ausst.-Kat. Bard Graduate Center New York, hg. v. Denis Bruna, New Haven, London 2015.
- Feinstein, Sandy: *Donne's Elegy 19. The Busk between a Pair of Bodies*. In: SEL 34 (1994), S. 61–77.
- Françon, Marcel: *Un motif de la poésie amoureuse au XVI^e siècle*. In: PMLA 56/2 (1941), S. 307–336.
- Gerlach, Dieter: *Geschichte der Mikroskopie*. Frankfurt a.M. 2009.
- Gherardo delle Notti. *Quadri bizzarrissimi e cene allegre*, Ausst.-Kat. Galleria degli Uffizi Florenz, hg. v. Gianni Papi, Florenz 2015.
- Gibson, Rebecca: *The Corseted Skeleton: A Bioarchaeology of Binding*. Cham 2020.
- Giuseppe Maria Crespi 1665–1747, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, hg. v. Andrea Emiliani, August B. Rave, Bologna 1990.
- Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy, Ausst.-Kat. Kimbell Art Museum Fort Worth, hg. v. John T. Spike, Florenz 1986.
- Hayn, Hugo, Alfred N. Gotendorf: *Floh-Litteratur (de publicibus) des In- und Auslandes, vom XVI. Jahrhundert bis zur Neuzeit. Zum ersten Male bibliographisch dargestellt*. O. O. 1913.
- Hooke, Robert: *Micrographia. Or some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses with Observations and Inquiries Thereupon*. London 1665.
- Jackson, Holbrook: *Colour Determination in the Fashion Trades*. In: *Journal of the Royal Society of Arts* 78/4034 (1930), S. 493–513.
- Johnson, Mark D.: *Sex, Lies, and ›Verdugados‹. Juana of Portugal and the Invention of Hoopskirts*. In: Monica L. Wright, Robin Netherton, Gale R. Owen-Crocker (Hg.): *Medieval Clothing and Textiles*. Bd. 16. Woodbridge 2020, S. 101–122
- Jones, Ann Rosalind, Peter Stallybrass: *Busks, Bodices, Bodies*. In: *Bella Mirebella* (Hg.): *Ornamentalism: The Art of Renaissance Accessories*. Ann Arbor, MI 2011, S. 85–101.
- Jones, Ann Rosalind, Peter Stallybrass: *Of Busks and Bodies*. In: Leonard Barkan, Bradin Cormack, Sean Keilen (Hg.): *The Forms of Renaissance Thought. New Essays on Literature and Culture*. Basingstoke 2009, S. 261–276.

- Jorink, Eric, Ellen Pater: *The View through a Microscope. Insects Up Close and Personal*. In: *Crawly Creatures. Little Animals in Art and Science*, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam, hg. v. Jan de Hond, Erik Jorink, Hans Mulder, Amsterdam 2022, S. 127–136.
- Judovitz, Dalia: *Georges de La Tour and the Enigma of the Visible*. New York 2018.
- Judson, Jay R., Rudolf E. O. Ekkart: *Gerrit van Honthorst, 1592–1656*. Doornspijk 1999.
- Junker, Almut, Eva Stille: *Zur Geschichte der Unterwäsche 1700–1960*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt, Frankfurt a.M. 1988.
- Kohlhage, Andreas: *Johannes Sulpitius Verulanus. De moribus puerorum carmen iuvenile*. In: *Theodor Brüggemann, Otto Brunken (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Vom Beginn des Buchdrucks bis 1570*. Stuttgart 1987, S. 527–538.
- Kunzle, David: *Fashion and Fetishism. A Social History of the Corset, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture in the West*. Totowa, NJ 1982.
- La mécanique des dessous. Une histoire indiscreète de la silhouette*, Ausst.-Kat. Musée des Arts Décoratifs Paris, hg. v. Denis Bruna, Paris 2013.
- Laneyrie-Dagen, Nadaije, Georges Vigarello: *La toilette. Naissance de l'intime/The Invention of Privacy*, Ausst.-Kat. Musée Marmottan Monet Paris, hg. v. Musée Marmottan Monet, Académie des beaux-arts/Institut de France, Paris 2015.
- le Doze, Camille: *La puce. De la vermine aux démangeaisons érotiques*. Paris 2010.
- Lehmann-Langholz, Ulrike: *Kleiderkritik in mittelalterlicher Dichtung. Der Arme Hartmann, Heinrich »von Melk«, Neidhart, Wernher der Gartenaere und ein Ausblick auf die Stellungnahme spätmittelalterlicher Dichter*. Frankfurt a.M. 1985.
- Lehnert, Gertrud: *Der modische Körper als Raumsulptur*. In: *Erika Fischer-Lichte (Hg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 528–549.
- Leoty, Ernest: *Le corset à travers les ages*. Paris 1893.
- Lothe, José: *L'œuvre gravé d'Abraham Bosse, graveur parisien du XVII^e siècle. Catalogue général*. Paris 2008.
- Martini, Mario: *Il carme giovanile di Giovanni Sulpizio Verolano »De moribus puerorum in mensa servandis« con una lettera inedita a Ludovico Podocataro Vescovo di Capaccio*. Sora 1980.
- Meijer, Charlotte: *Insects at the Intersection of Gender and Class in the Early Modern Period*. In: *Yearbook of Women's History* 42 (2024), S. 91–103.
- Merriman, Mira Pajes: *Giuseppe Maria Crespi*. Mailand 1980.
- Mersmann, Jasmin: *Kleiderwechsel. »Rites de Passage« bei Ludovico Cigoli*. In: *David Ganz, Marius Rimmele (Hg.): Kleider machen Bilder. Vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache*. Emsdetten, Berlin 2012, S. 269–287.
- Moffett, Thomas: *Insectorum sive minimorum animalium theatrum*. London 1634.

- Moffitt, John M.: ›La femme à la puce‹. The Textual Background of Seventeenth-Century Painted ›Flea-Hunts‹. In: *Gazette des beaux-arts* 6/110 (1987), S. 99–103.
- Nicolson, Benedict, Christopher Wright: *Georges de La Tour*. London 1974.
- Nicolson, Benedict: In the Margin of the Catalogue. In: *The Burlington Magazine* 100/660 (1958), S. 87, 97–101.
- Nicolson, Benedict: Un Caravagiste aixois. La maître à la chandelle. In: *Art de France* 4 (1964), S. 116–139
- Paresys, Isabelle: The Body. In: Elizabeth Currie (Hg.): *A Cultural History of Dress and Fashion in the Renaissance*. London 2017, S. 57–73, 203–205.
- Ponsonby, Vere (Hg.): *Georgiana*. Extracts from the Correspondence of Georgiana, Duchess of Devonshire. London 1955.
- Popkin, Jeremy, Bernadette Fort: *The ›Mémoires secrets‹ and the Culture of Publicity in Eighteenth-Century France*. Oxford 1998.
- Rasche, Adelheid: 18th Century Hoop-Petticoats. German Sources and Two Surviving Examples. In: Frank Matthias Kammel, Johannes Pietsch (Hg.): *Structuring Fashion. Foundation Garments through History*, München 2019, S. 109–119.
- Rottmann, Friedrich Julius: *Der wolverthedigte Steiffe und weite Weiber-Rock*. Zu besserer Information Aller Derjenigen, Welche Dem Hochlöblichen Frauenzimmer so sehr verübeln, Dass es Mit denen jetzt üblichen Fischbeinen Röcken sich heutiges Tages so gross und breit machet. Frauenstadt 1715.
- Scaliger, Julius Caesar: *Exotericarum exercitationum liber quintus decimus*. Paris 1557.
- Schlittler, Anna-Brigitte: Der Mann im Boudoir. Ankleiderituale zwischen Macht und Ausgrenzung. In: Dies., Katharina Tietze (Hg.): *Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung*. Emsdetten, Berlin 2013, S. 143–152.
- Seifert, Hans-Ulrich: Zecke, Milbe, Laus und Floh. Ideologische Implikationen der Visualisierung des kaum Sichtbaren in der Frühzeit der Mikroskopie. In: Ulrike Gehring (Hg.): *Die Welt im Bild. Weltentwürfe in Kunst, Literatur und Wissenschaft seit der Frühen Neuzeit*. Paderborn 2010, S. 235–252.
- Stadler, Ulrich: *Der ewige Verschwinder. Eine Kulturgeschichte des Flohs*. Basel 2024.
- Stadler, Ulrich: Schaulust und Voyeurismus. Ein Abgrenzungsversuch mit einer Skizze zur Geschichte des verpönten Blicks in Literatur und Kunst. In: Ders., Karl Wagner (Hg.): *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. München 2005, S. 9–37.
- St Clair, Kassia: *Die Welt der Farben* [engl. 2016]. Übers. v. Marion Hertle. Hamburg 2017.
- Steele, Valerie: *The Corset. A Cultural History*. New Haven 2001.

- van den Abeele, Baudouin, Heinz Meyer (Hg.): Bartholomaeus Anglicus, ›De proprietatibus rerum‹. Texte latin et réception vernaculaire/Lateinischer Text und volkssprachige Rezeption. Turnhout 2005.
- Vigarello, Georges: Wasser und Seife, Puder und Parfüm. Geschichte der Körperhygiene seit dem Mittelalter [franz. 1985]. Übers. v. Linda Gränz. Frankfurt a.M. 1988.
- Weber, Caroline: Queen of Fashion. What Marie Antoinette Wore to the Revolution. New York 2006.
- Weitbrecht, Julia: Animalische Lizenzen. Zur Artikulation und Reflexion von Ordnung in Johann Fischarts ›Flöh Hatz/Weiber Tratz‹ und Georg Rollenhagens ›Froschmeuseler‹. In: Daniela Fuhrmann, Pia Selmayr (Hg.): Erzählte Ordnungen – Ordnungen des Erzählens. Studien zu Texten vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit. Berlin, Boston 2021, S. 155–171.
- Wernsdorf, Johann Christian, Nicolas E. Lemaire (Hg.): Poetae Latini Minores. Bd. 7. Paris 1824.
- Wind, Barry: Close Encounters of the Baroque Kind. Amatory Paintings by Terbrugghen, Baburen, and La Tour. In: Studies in Iconography 4 (1978), S. 115–124.
- Wisniewski, Claudia: Wörterbuch des Kostüms und der Mode. 6. Aufl. Stuttgart 2010.
- Wunder, Amanda: Women's Fashion and Politics in Seventeenth-Century Spain: The Rise and Fall of the ›Guardainfante‹. In: Renaissance Quarterly 68 (2015), S. 133–186.
- Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Halle (Saale), Leipzig 1731–1754.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: The Elizabeth Day McCormick Collection.
- Abb. 2: Palais des Ducs de Lorraine – Musée Lorrain, Nancy/photo. Thomas Clot, Inv. 55.4.3.
- Abb. 3: Aus: Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre, Ausst.-Kat. Galleria degli Uffizi Florenz, hg. v. Gianni Papi, Florenz 2015, S. 251.
- Abb. 4, 6 und 8: Public Domain.
- Abb. 5: The Henry Barber Trust, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham/Bridgeman Images.
- Abb. 7: London, Wellcome Collection, Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Haltung annehmen

Luise Adelgunde Victorie Gottscheds *Fischbein-Rock* und die Inszenierungen von Weiblichkeit und Mode im 18. Jahrhundert

Martina Wernli

Findet sich einem Dramentext vorangestellt eine Vorrede, in der sich ein fiktiver Herausgeber und ein fiktiver Verfasser darüber unterhalten, dass der Text entgegen der Beteuerungen der beiden Schreibenden nun einmal gedruckt und damit in der Welt sei und nicht mehr zurückgerufen werden könne, kann davon ausgegangen werden, dass der Text über eine gewisse Brisanz verfügt oder sich eine solche erschreiben möchte. Über eine derartige Vorrede verfügt Luise Adelgunde Victorie Gottscheds Komödie mit dem Titel *Die Pietistery im Fischbein-Rocke; Oder die doctormäßige Frau. In einem Lust-Spiele vorgestellt*, die 1736 anonym erschienen war.¹ Der Dramentext verspottet den Pietismus und seine Anhänger:innen, deren blinde Religiosität in der Diegese nach einer angekündigten und aufgeschobenen Hochzeit beinahe zu einer unglücklichen Partie führt – getreu der Gattungskonvention kann aber zum Schluss doch noch eine Liebesheirat stattfinden und die falsche Frömmigkeit wird in ihren beiden Spielarten der Dummheit respektive der manipulativen Berechnung enttarnt.

An diesem Text lassen sich vier miteinander verbundene Aspekte analysieren: Erstens Luise Gottscheds Schreiben in seinem Kontext – es wird hier nachvollzogen, wie die Autorin zum »Fischbein-Rocke«, ihrem Stoff also, kam; zweitens wird der Frage nachgegangen, welche Bedeutung diesem bestimmten Kleidungsstück als Mode-Objekt zukommt. Im dritten Teil stehen die Körper auf der Bühne und die schreibenden Personen im Vordergrund und im vierten der zeitgenössische, populäre Reif-Rock-Diskurs. Zusammengefasst wird hier von Inszenierungen von Weiblichkeit im 18. Jahrhundert ausgegangen, wobei in der Folge differenziert werden muss, was unter »weiblich« verstanden wird. Selbstredend ist eine Essentialisierung nicht zielführend, vielmehr geht es um Zuschreibungen, mit denen »Weiblichkeit«

1 Luise Adelgunde Gottsched: *Die Pietistery im Fischbein-Rocke*. Hg. v. Wolfgang Martens. Bibl. erg. Ausgabe. Stuttgart 1996. Auf diese Ausgabe wird in der Folge mit der Sigle PF direkt verwiesen. Für den Austausch während der Entstehung dieses Beitrages danke ich Christiane Holm und Johanna Wildenauer.

auch mittels Mode in ihrer »Permanenz des Wechsels«² performativ hergestellt wird – also um eine Konstruktion von ›Weiblichkeit‹, die es unter Einbezug verschiedener medialer Quellen zu historisieren und kontextualisieren gilt.

Die titelgebende Wendung »Haltung annehmen« ist im mehrfachen Sinne zu verstehen, denn erstens fördert und fordert der Fischbein-Rock als materielles Mode-Objekt eine bestimmte körperliche Haltung und eine Haltung zum Raum, zweitens nimmt Gottsched als Autorin mit ihrem Drama eine Position im Literaturbetrieb ein, und drittens werden in Text und Inszenierungen den Figuren und den sie verkörpernden Schauspielerinnen Haltungen zugeschrieben. Der Fischbein-Rock wird hier also nicht nur als bloße Modeerscheinung betrachtet, der eine einfach zu decodierende Semiotik anhaftet, sondern als ein mit Zeichen aufgeladener materieller Gegenstand, der an Körperpraktiken mitwirkt und der als solcher wiederum in die Zeichenhaftigkeit überführt wird, wenn er zum Diskurs-Gegenstand wird.

1. Gottscheds Stoff

Gottscheds Dramentext bedarf für heutige Lesende einer historisierenden Kontextualisierung. Worum geht es im Stück? Bei der *Pietisterey im Fischbein-Rocke* handelt es sich um eine Adaption des französischen Dramas *La Femme Docteur ou la Théologie Janseniste tombée en Quenouille* von Guillaume-Hyazinthe Bougeant aus dem Jahr 1731. In der Vorrede verweist der anonyme Verfasser auf diesen Text, der die Jansenisten verspottet.

Und ich wünschte von Herzen, daß sich auch in unserer Kirche eine scharffsinnige Feder finden und dem Unheile der Scheinheiligkeit auf gleiche Art steuern möchte. Ich habe etliche Jahre vergebens darauf gewartet, und also endlich selbst den Entschluß gefasset, doch nur zu meinem eigenen Vergnügen, einen Versuch zu thun, in wie sich die Erfindungen des Frantzösischen Scribenten auf unsern Zustand schicken würden. (PF, 9)

In ihrer Adaption zielt Gottscheds satirische Kritik nun also statt auf die französischen Jansenisten auf die preußischen Pietisten. Im Mai 1732 schrieb die Autorin an Johann Christoph Gottsched über ihre Bougeant-Lektüre: »Ich finde viel Ähnlichkeit unter den französischen Jansenisten und den deutschen heuchlerischen Frömmlingen. Weder die einen noch die andern haben meinen Beifall.«³ Diese Ablehnung

2 Silvia Bovenschen: Über die Listen der Mode. In: Dies. (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986, S. 10–30, hier S. 13.

3 Luise Adelgunde Victorie Kulmus an Johann Christoph Gottsched, Danzig, 30. Mai 1732. In: Johann Christoph Gottsched: Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. u. bearbeitet v. Detlef Döring, Rüdiger Otto und Michael Schlott unter Mitarbeit von Franziska Menzel. Bd.

wird zum produktiven Motor, mit dem in der Darstellung und Verspottung einer falschen Frömmigkeit Komik hergestellt wird.

Die Wahl des Mottos des Textes zeigt ein Bewusstsein für die Brisanz des Genres: Auf dem Titelblatt (Abb. 1) ist ein Zitat aus den Satiren von Horaz platziert: »Das Lächerliche trifft meistens nachdrücklicher und besser als Schärfe«⁴ und scheint seine Wirkung nicht verfehlt zu haben.

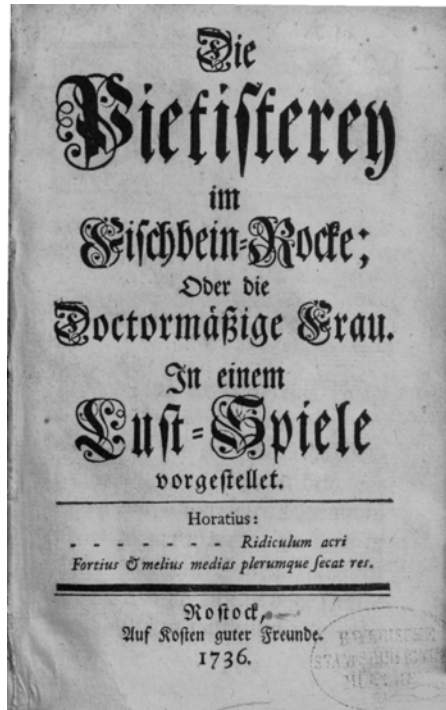


Abb. 1: Titelblatt von Gottscheds Pietistery.

-
- 2: 1731–1733. Berlin, New York 2008, S. 231–233, hier S. 233. <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/52243/1/9783110972948.pdf> zuletzt abgerufen am 10.9.2024.
- 4 Quintus Horatius Flaccus: Sermonum Liber Prior. In: Ders.: Satiren und Briefe, lateinisch – deutsch. Hg. v. Thomas Baier. Übers. v. Otto Schönberger. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2015, S. 73. Übersetzt wurde es in dieser Ausgabe jedoch wie folgt: »Der Scherz entscheidet/wichtige Fragen oft kräftiger und treffender als der bittere Ernst.« (»ridiculum acri/fortius et melius magnas plerumque secat res.«, S. 72).

Damit dürfte klar geworden sein, dass es sich nicht um eine Übersetzung im wörtlichen Sinne handelt, vielmehr besteht Gottscheds Leistung darin, nicht nur übersetzt, sondern den Text in die pietistisch-preußische Situation transferiert und daran angepasst zu haben: Den Figuren gab sie dabei sprechende Namen,⁵ Protagonistin ist Jungfer Luischen, auf deren Verlobung mit dem positiv dargestellten Herrn Liebmann nun eine Heirat folgen sollte. Luischens Mutter, Frau Glaubeleichtin, verfiel allerdings in Abwesenheit des Hausherrn gemeinsam mit ihren Beth-Schwestern,⁶ Frau Zankenheimin und Frau Seuffzerin, dem im Stück kritisierten Pietismus. Dieser Umstand bildet die Ausgangslage, die Magister Scheinfromm durch Manipulation schamlos auszunutzen versucht, denn aufgrund der Abwesenheit des *pater familias* sowie wegen der religiös bedingten vorübergehenden Unzurechnungsfähigkeit der Mutter sieht er eine Gelegenheit, seinen Vetter, den jungen Herrn von Muckersdorff, als künftigen Gatten Luischens zu installieren. Glücklicherweise aber steht Luischen in Cathrine eine kluge Magd zur Seite, die Scheinfromms Vetter rhetorisch geschickt zu beschreiben mag:

Der junge Muckersdorff ist nicht reich; aber er könnte es eben so gut seyn, als ein anderer. Er sieht von Person nicht gut aus; aber was kann er davor? Er ist von schlechter Abkunfft; aber so sind auch seine Verwandten nicht vornehmer als er. (PF 51)

Passenderweise taucht schließlich der Hausherr, Herr Glaubeleicht, dann doch noch im richtigen Moment auf, sodass eine Hochzeit mit dem »Taugenichts« (PF 44) Muckersdorff gerade noch abgewendet werden kann.⁷ So harmlos dieser Plot aus der Ferne erscheinen mag, so brisant war er zeitgenössisch. Das zeigt sich auch in seiner Publikationsgeschichte: Mit dem fingierten Verlagsort Rostock wurde versucht,

-
- 5 Vgl. dazu auch Nicola Kaminski: Gottsched/in oder Umwege weiblicher Autorschaft: Die Vernünftigen Tadlerinnen – Die Pietisterei im Fischbein-Rocke; Oder die Doctormäßige Frau – Herr Witzling. In: Stefan Pabst (Hg.): Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit. Berlin 2011, S. 89–127.
 - 6 Zur Wortbedeutung siehe den Eintrag bei Adelung: »[...] in verächtlichem Verstande, eine Person weiblichen Geschlechtes, welche aus Heucheley unaufhörlich bethet«. Johann Christoph Adelung: Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801), Bd. 1, Sp. 942, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/Adelung>, abgerufen am 31.10.2024.
 - 7 Wie Susanne Kord festgestellt hat, »besteht das Happy End [bei Gottsched] meist nicht in einer Verlobung, sondern in der Verhinderung einer Verlobung; die Ehe wird nicht als großes Glück, sondern als finanzielle Transaktion dargestellt.« Susanne Kord: Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1992, S. 44. Kord verweist auf Briefstellen, die belegen, dass und wie Gottsched ihre eigene Hochzeit hinauszögert. Ebd.

eine Distanz zu generieren, tatsächlich erschien der Text nämlich in Leipzig. Das Drama wurde von Zeitgenossen als gewagt eingestuft, es wurde teilweise verboten⁸ und fand später auch keinen Eingang in Johann Christoph Gottscheds 6-bändige *Deutsche Schaubühne* (1740–1745). Als Urheber des Dramentextes vermutete man den wegen der Pietisten nach Hamburg gezogenen Pastor Erdmann Neumeister (1671–1756) und erst nach Luise Gottscheds Tod wurde sie als Autorin identifiziert.⁹

Die *Pietistery* ist dasjenige Werk Gottscheds, das trotz anonymer Erstpublikation am ehesten Eingang in ein literaturhistorisches Gedächtnis gefunden hat, wozu seine Überlieferungsgeschichte und seine Stellung auf dem Buchmarkt beitragen – ist es doch der einzige Titel der Autorin, der von Reclam verlegt wurde und der sowohl heute lieferbar als auch kostengünstig erhältlich ist. Der Text wird daher auch in der universitären Lehre und Forschung berücksichtigt.¹⁰ Zuletzt widmete das *Gottsched-Handbuch* einzelne Kapitel der Darstellung von Luise Gottscheds Werk.¹¹ Hier soll es nun nicht darum gehen, wie die Zusammenarbeit des Ehepaars Gottsched und die Rolle Luise Gottscheds dabei zu werten ist (als ›Zuarbeiterin‹, ›Gehilfin‹, subversive Rebellin oder als verkannte ›poeta docta‹?), oder wie die *Pietistery* beispielhaft für die sächsische Typenkomödie entstehen kann, sondern darum, die Funktion eines modischen Gegenstandes, den Gottsched prominent in den Titel stellte, zu analysieren. Der Fischbein-Rock kommt bei Gottsched außer im Titel nur noch einmal im Text vor, wenn Luischen über ihre vor lauter Tugendhaftigkeit und Frömmigkeit strotzende Schwester Dorchen sagt, dass diese sich »ja kaum entschliessen [könne,] einen Fischbein-Rock zu tragen.« (PF 17).

Zwar kommt bei Bougeant auch ein Reifrock (franz. *panier*) vor, allerdings nur im Dramentext, denn im Titel setzt er andere Akzente.

8 Vgl. Astrid Dröse: Drama II: Luise Adelgunde Victorie Gottsched: Die Dramen. In: Sebastian Meixner, Carolin Rocks (Hg.): Gottsched Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2023, S. 389–397.

9 Vgl. Kord 1992.

10 Vgl. Susanne Kord: Little Detours. The Letters and Plays of Luise Gottsched. London 2000.

11 Vgl. Annette Keck: Luise Adelgunde Victorie Gottsched, geborene Kulmus. In: Sebastian Meixner, Carolin Rocks (Hg.): Gottsched Handbuch S. 61–66 sowie Astrid Dröse: Drama II: Luise Adelgunde Victorie Gottsched: Die Dramen. In: Ebd., S. 389–400. Die Tatsache, dass Luise Gottscheds Schaffen in einem Handbuch subsumiert wird, das sich hauptsächlich mit den Schriften von Johann Christoph Gottsched beschäftigt, das Paar zwar auf dem Umschlag abbildet, die Vornamen im Titel weglässt, den Nachnamen aber im Singular belässt, zeugt von einem Versuch der Integration. Die Verfahren des Einschlusses kommen aber nicht ohne Ausschluss zustande, denn die Beiträge von Keck und Dröse müssen den Vornamen der Autorin in den Kapitelüberschriften gesondert markieren.

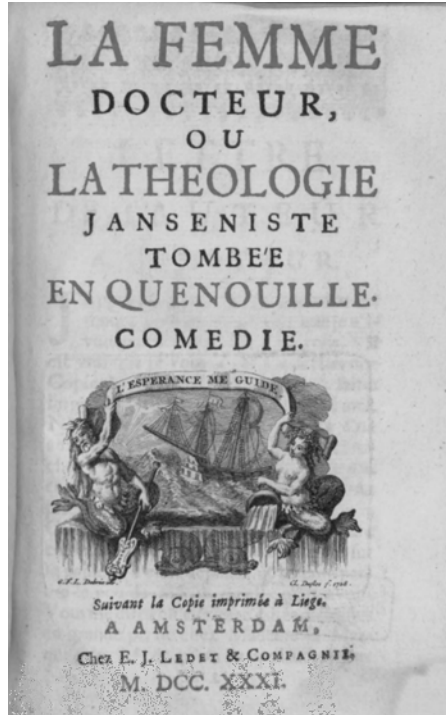


Abb. 2: Titelblatt von Bougeants *La femme docteur*.

Die Redewendung »Tomber en quenouille« bedeutet übertragen: »etwas gerät in Frauenhände« und wurde über die Zeit mit einer abwertenden Konnotation versehen: Auf der wörtlich-materiellen Ebene ist die »Quenouille« ein Objekt weiblicher Handarbeit, der Ausdruck bezeichnet einen Spinnrocken (auch: Kunkel), einen Gegenstand, der beim vorindustriellen Spinnen von Hand Verwendung fand. Auf der Ebene der Redewendung stehen im Zuge der Aufklärung Geschlechterrollen und Zuständigkeiten auf dem Spiel, wenn sie denn in Frauenhände geraten könnte: So antwortet die Figur Wackermann auf den Vorwurf von Frau Glaubeleichtin, sie werde von ihm für dumm gehalten:

Für dumm? Nein! Sie wissen alles, was sie wissen sollen: Nehen, stricken, und viele andere Sachen, die ihrem Geschlechte zukommen. Sie haben auch Verstand; und ich glaube, daß sie mehr haben, als viele andere Frauen, ja, als viele Männer: Aber von der Theologie wissen sie gar nichts. (PF 34)

Bougeant positioniert in seinem Titel also die »Femme Docteur« mit einem traditionell weiblichen Gegenstand, der mit Bezug auf den Jansenismus negativ aufgeladen wird, Gottsched hingegen ersetzt in ihrem Titel die Handarbeit mit dem Reifrock, oder anders gesagt: die nützliche Tätigkeit durch die scheinbar unnütze Mode der »doctormäßigen Frau«.

2. Fischbein-Rock: Materie und Mode

Unter »Fischbein« versteht man »die aus biegsamen und festen Stäben bestehenden Barten verschiedener Wale.«¹² Die Barten bestehen aus Horn, sie bilden Platten, die am Kiefer der Wale befestigt sind und die anstelle von Zähnen die Funktion haben, Plankton aus dem Wasser zu filtern. Fischbein wurde ab dem 16. Jahrhundert bis in die 1830er Jahre als Miederstab, auch »Blankscheit« genannt, verwendet und eben auch für Reifröcke und Korsette. Fischbein ist also eines der Materialien, mit dem diejenigen Kleidungsstücke hergestellt werden, die der Zurichtung von Körpern dienen und die zum Zeichen werden, mittels dessen Körper als »weiblich« gelesen werden. Die Praktiken der weiblichen Körper-Bildung mittels Fischbein sind gebunden an die Praktiken des Walfangs und die Nutzung des Walkörpers.

Der kommerzielle, europäische Walfang nahm im 17. und vor allem im 18. Jahrhundert an Fahrt auf. Krünitz schreibt in der Retrospektive:

Im Jahre 1785 fingen 46 holländische Schiffe 326 Wallfische. Der Wallfischfang soll seit dem 10ten Jahrhunderte von den Biscayern betrieben worden sein, 1598 nahmen auch Britten daran Theil, nahmen aber biscayische Matrosen dazu, 1611 wurde zur glücklicheren Erreichung dieses Zweckes in Holland die grönländische Gesellschaft errichtet.¹³

Fischbein als das haltungsformende Element der Reifröcke ist mit dieser europäischen Expansions- und Jagdgeschichte verbunden. Der Auftritt der überdimensionierten Frauenkörper findet auf Basis tierlichen Materials und einem daraus generierten Gerüst statt.

12 Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümllexikon. 6. erw. u. akt. Aufl., bearbeitet v. Gundula Wolter. Stuttgart 2011, S. 193.

13 Johann Georg Krünitz: Art.: »Wallfisch«. In: Ders.: Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft. 242 Bde. Berlin 1856. Bd. 233, S. 245.



Abb. 3: Großer Reifrock um 1760. Unterkleidung. Material: Leinen, blaugrün; Leinwandbindung; Fischbein; Leinenbänder, weiß, grün. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Krünitz beschreibt den Reifrock in einem Band von 1813 wie folgt:

Reifrock, ein Rock des andern Geschlechts, welchem durch darin befestigte Reife ein weiter Umfang gegeben wird; ein steifer Rock, Fischbeinrock, so fern die Reife aus Fischbein bestehen. Diese Röcke, die aus dem Zeitalter Ludwig XIV. herstammten, seit etwa 20 Jahren aber ganz aus der Mode gekommen sind, ausgenommen daß sie hier und da an den Höfen bey feyerlichen Gelegenheiten noch getragen wurden, machte man von Leinwand, und das Fischbein oder spanische Rohr wurde stangenweise der Rundung nach herum eingenähet, und bestöppet. Sie waren hinten und vorn platt, aber manche sehr breit. Sie wurden unter den Staatskleidern der Damen, als Volanten, Robben [sic!] u. dgl. getragen. Unter dem Nahmen von Reifröcken sind auch die Balenen, Poschen und andere Arten bekannt. Es waren eigne Schneider, gemeiniglich aber Frauenzimmer, die solche verfertigten.¹⁴

14 Krünitz: Art. »Reifrock«. In: Ders.: Oekonomische Encyclopädie, 1813, Bd. 122, S. 73.

In Daniel Chodowieckis Gegenüberstellung der *Natürlichen und affectirten Handlungen des Lebens* aus den 1770er Jahren wird der Reifrock prominent eingesetzt (Abb. 4): Er ist das pure Gegenteil zur natürlichen Körperhaltung. Hierzu passt auch Julia Bertschiks Lektüre und Modeanalyse der *Pietisterey* – sie liest den Reifrock mode-semiotisch als »Symbol weltlich-galanter Unmoral«,¹⁵ was auf die genretypische Adelskritik fokussiert.



Abb. 4: Daniel Chodowiecki: *Natürlichen und affectirten Handlungen des Lebens*. Hamburger Kunsthalle.

Mein Vorschlag ist es aber, den Reifrock über die Semiotik hinaus in seiner Verstränkung von Materialität, Herstellungspraktiken und seinem Auftritt im Raum zu betrachten. Mag der Fischbein-Rock aus heutiger Sicht ein längst vergessenes Kleidungsstück sein, wurde er zeitgenössisch nicht nur getragen und inszeniert,

15 Julia Bertschik: *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945)*. Köln, Weimar, Wien 2005, S. 31.

sondern in unterschiedlichen Textgenres mit Bezug zum Phänomen der Mode diskutiert.¹⁶ In einem knappen Definitionsversuch hält Gertrud Lehnert vier Aspekte fest, die sie mit Mode verbindet: Erstens nennt sie die »vestmentären Objekte selbst, also Kleider, und zwar solche, die nicht in ihrer Funktionalität aufgehen, sondern einen ästhetischen Überschuß haben«, zweitens gehört zur Mode »das Prinzip der Neuheit«, drittens »entsteht Mode erst in unserem Umgang mit Kleidern« sowie viertens »umfaßt Mode auch die Modeindustrie«.¹⁷ Mit Lehnert gesprochen können die überbetonte Hüfte und die dadurch noch schmaler wirkende, geschnürte Taille als der ästhetische Überschuss des Reifrocks gefasst werden. Wie viele andere modische Stücke, sind sie neu und alt zugleich – auch die Reifröcke erleben mehrere Blütezeiten. Ihre Vorgeschichte hat Sarah A. Bendall nachgezeichnet in ihrem Werk *Shaping Femininity* – von den spanischen *verdugados* und den britischen *farthingales*, hin zu den französischen *Paniers* und englischen *Side Hoops*.¹⁸ Was nun den Reifrock besonders auszeichnet, ist seine raumfüllende Wirkung – mit einem Reifrock kann man sich nicht im Hintergrund halten, es geht gar nicht anders, als einen Auftritt hinzulegen. Dass diesem Umstand, wie der Mode generell, eine Ambivalenz inhärent ist – vermag Mode doch einerseits zu ermächtigen, aber andererseits auch einzuschränken –, zeigt Robert Delaunays Radierung mit dem Titel *Les Adieux* (Abb. 5) beispielhaft: Um in die (vermutete) Loge eines Theaters zu gelangen und dort zu »erscheinen«, muss diese Dame im Reifrock seitwärts gehen, weil die Reifen zu breit sind. Für einen Anblick von der Seite aber ergibt genau diese erzwungene Vierteldrehung einen ersten Auftritt hin zum beobachtenden Blick von der Seite. Und während der eine Mann vorne führt, bietet der Reifrock genug Distanz, dass die andere Hand von einem anderen Herrn geküsst werden kann. Reifrock (und Schnürbrust) sind hier nicht nur Zeichen, sondern Teil einer körperlichen Aneignung des Raums.

16 Vgl. das Kapitel über den Reifrock in: *Luxus in Seide. Mode des 18. Jahrhunderts*. Germanisches Nationalmuseum. Hg. v. Adelheid Rasche: Nürnberg 2018.

17 Gertrud Lehnert: *Mode. Ein Schnellkurs*. Köln 2008.

18 Vgl. Sarah A. Bendall: *Shaping Femininity. Foundation Garments, the Body and Women in Early Modern England*. London 2021.



Abb. 5: Robert Delaunay: *Les Adieux*. (1777) Nach einem Gemälde Jean-Michel Moreaus.

3. Lesende, schreibende und spielende Körper

Die von Gottsched inszenierten weiblichen Figuren sind Lesekörper – Bücher und Leseprozesse führen leitmotivisch durch das Stück. Der Text beginnt schon mit einem Ausruf Luischens: »Was ist das wieder vor ein Pack Bücher, was du da versteckst?« (PF 13) – die Vorfreude ist bei der von der Mutter ausgewählten frömmlichen Lektüre aber umsonst, die schlaue Magd Cathrine durchschaut Luischen, wenn sie sagt: »Ja, ja! ich glaube es wohl, daß sie lieber einen Roman oder eine Comedie läse: aber ihre Mama versteht das Ding besser«. (PF 14) Bettina Bannasch, Dirk Niefanger und Anke Detken haben sich der Komödie über die Bücher als zen-

trales Objekt genähert, mit der Pointe, dass es sich selbst um ein Lesedrama handele. Bannasch stellt pietistisch gegenderte männliche Gelehrsamkeit gegen weibliche Einfalt, die sich im Umgang mit den Büchern zeigt.¹⁹ Niefanger zeigt, dass auch die Materialität der Bücher in der Typographie des Lesedramas hinein nachgestaltet sind.²⁰ Detken und Christiane Holm untersuchen den Buchkonsum.²¹ Dieser Deutung möchte ich eine Lesart gegenüberstellen, die den Reifrock als Gottscheds folgenreiche Titel-Zutat in seiner Materialität und Performativität beim Wort, sozusagen am Rockzipfel, nimmt.

In Röcke gekleidete lesende Körper sind, wie auch solche, die sich mit Handarbeit beschäftigen, sitzende Körper. Das 18. Jahrhundert als Zeitraum der systematischen Wissenssammlung macht es sich u. a. zum Ziel, diese sitzenden Körper festzuschreiben.

Im Artikel *Écritures* des Kalligraphen Charles Paillasson (1718–1789) in den Bildbänden zu Diderots Großprojekt sind zwei Kupferstichtafeln der Ganzkörperhaltung beim Schreiben gewidmet. Schon Paillassons Textbeginn verweist darauf, dass es für die beiden Geschlechter jeweils unterschiedliche, ›passende‹ (»convenable«)²² Schreibpositionen gebe.

Schreiben mit Anmut (»écrire avec grace«)²³ sei für sie besonders wichtig, weil die Haltung den Körper forme und die Taille wahre: »[...] puisque son exacte observation conserve la taille & maintient les épaules dans une justesse égale.«²⁴ Hier zeigt sich eine doppelte Wirkung dieser Anleitung: Der Körper der jungen Frau wird diszipliniert in einer geraden Schreibhaltung, die von Kopf bis Fuß geregelt ist. Gleichzeitig wird dieser Körper als weiblicher Schreibkörper erst dadurch geschaffen, indem seine genaue Haltung vorgeschrieben und eine Nachahmung möglich wird.

19 Vgl. Bettina Bannasch: Von Menschen und Meerkatzen. Luise Adelgunde Victorie Gottscheds Piestisterei im Fischbein-Rocke. In: Pietismus und Neuzeit 35 (2009), S. 253–268.

20 Vgl. Dirk Niefanger: Die Pietisterei im Fischbein-Rocke von L.A.V. Gottsched als Lesedrama verstanden. In: Alexander Weber (Hg.): Zur Druckgeschichte und Intermedialität frühneuzeitlicher Dramen. Berlin 2018, S. 97–111.

21 Vgl. Anke Detken: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2009; Christiane Holm: Bücher, Fächer, Uhren. Zum Spiel der Dinge in Konsum-Komödien des 18. Jahrhunderts.

In: Niefanger, Dirk/Pirro, Maurizio: Komödienwissen und Komödienkompetenz im 18. Jahrhundert. Deutsch-italienische Perspektiven, Hannover 2024, S. 109–139.

22 Charles Paillasson: Art.: »Écritures«. In: Denis Diderot (Hg.): Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. In: Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication. Seconde livraison, en deux parties, première partie. 12 Bde., Bd. 2. Paris: Briasson u. a. (1751–1780), 1763, S. 1–16, hier S. 1. Hierauf wird in der Folge mit der Sigle P direkt verwiesen.

23 Ebd.

24 Ebd.

Paillason zeigt außerdem besonderes Verständnis für die wörtlich zu verstehen-ende Einengung des weiblichen Sitzens und Schreibens, denn wenn das Korsett gewisse Bewegungen sowieso schon verhindere, »pour lesquelles il faut chercher une position qui n'ajoute point à la contrainte où elles ont déjà«,²⁵ müssen spezifische Lösungen gefunden werden, die die Umstände nicht noch erschweren.²⁶

Die Fragen nach Geschlecht und (Körper-)Haltung zeigen sich auf den Bühnen des 18. Jahrhunderts mit einer besonderen Dringlichkeit. Nachdem auch die weiblichen Rollen über Jahrhunderte von Männern gespielt wurden, sind auf deutschsprachigen Bühnen ab dem Ende des 17. Jahrhunderts auch Frauen zu sehen – die Forschung nennt die Schauspielerin und Autorin Catharina Elisabeth Velten (1646/1650-1712/1715) als eine der ersten namentlich bekannten Schauspielerinnen.²⁷

Im Theater-Kosmos der beiden Gottscheds nehmen Schauspielerinnen eine zentrale Rolle ein. Dieser Umstand wird etwa in Johann Christoph Gottscheds *Sterbendem Cato. Ein Trauerspiel* (1732) manifest: Die Rollen sind dort direkt mit den Namen der Schauspieler:innen versehen. Erwähnt werden als Arsene oder Porcia »Fr. Neuberin« und als Phönice, Arsenes Vertrauter, »Jgfr. Buchnerin«. ²⁸ Die an dieser Stelle genannte Caroline Neuber, bekanntes Mitglied einer Wandertheatergruppe, war aber nicht nur Schauspielerin, sondern auch Autorin. Als solche ergänzt sie ihr *Deutsches Vorspiel* von 1734, das unter ihrem Namen erschien, mit einer selbstbewussten Vorrede. Sie schreibt:

Lieber Leser, Hier hast du was zu lesen. Nicht etwan von einem grossen gelehrten Manne; Nein! nur von einer Frau, deren Namen du aussen gefunden haben und deren Stand du unter den geringsten Leuten suchen muß: Denn sie ist nichts als eine Comödiantin; von Geburt eine Deutsche.²⁹

25 Vgl. ebd., S. 2.

26 Paillason schreibt: »Que les jambes posent toutes deux à terre vis-à-vis le corps; qu'elles soient peu éloignées l'une de l'autre, & que leurs pies soient tournés en-dehors.« (P 2). Auch die Dinge sind gendercodiert: Sitz- und Tischhöhe sollen bei den Damen im Vergleich zu den Männern tiefer sein, auch in der Abbildung reicht die Rückenlehne der Frau weniger hoch als die des Mannes. Der weibliche wie der männliche Körper werden auf den Stichen nicht nur abgebildet, sondern ihre Körper auch vermessen – vier vertikale Linien jeweils von Punkt A nach B gezogen zeigen die Breite des Körpers von den Ellenbogen als Außenpunkten in vier regelmäßigen Abständen. Die Beine der Frau sind parallel, keinesfalls zu weit geöffnet, die Füße leicht nach außen gedreht, Bild und Text liefern dazu dieselbe Information.

27 Vgl. Franziska Bergmann: Drama und Gender. In: Andreas Engelhart, Franziska Schößler (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama. Unter Mitarbeit von Andreas Grewenig und Hannah Speicher. Berlin, Boston, S. 356–371, hier S. 369.

28 Johann Christoph Gottsched: *Sterbender Cato*. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 1964.

29 Friederike Caroline Neuber: *Ein deutsches Vorspiel*. Leipzig 1734, A 1.

In dieser Eigeninszenierung kommt Weiblichkeit doppelt zur Geltung: In den Formen der Schreibenden, als Urheberin und als »Comödiantin«, die die Bühne betritt und Platz einfordert. Bis zum Zerwürfnis mit Johann Christoph Gottsched Ende der 1730er Jahre profitierten Autor und SchauspielerIn von ihrer Zusammenarbeit. Neuber ist ein Beispiel dafür, wie Frauen im 18. Jahrhundert intellektuell und auf Bühnenräumen Raum einnahmen. Wie sie dabei gekleidet waren und welche Rolle Mode dabei spielte, ist Gegenstand des nächsten Abschnittes.

4. Reif-Rock-Diskurs

Die Popularität von Reifröcken zeigt sich in unterschiedlichen Genres und Medien, so etwa auf Flugblättern. Ein Beispiel dafür aus dem Zeitraum um 1650 trägt den Titel »Der weiten Reif-Röck Ehren-Ruhm/Muß jetzt in das Exilium«³⁰ (Abb. 6). Darauf wird an erster Stelle die Größe der Reifröcke kritisiert:

Die Reif-Röck pflaget man vorjetzt sehr weit zu nehmen,
daß sich die Glocken selbst vor ihnen müssen schämen;
Weil sie bey weitem nicht von solchem Umfang seyn;
Zwey Reif-Röck nehmen just die breiten Gassen ein.³¹

Auch in Kutschen würden die Reifröcke so viel Platz einnehmen, erfährt man weiter – aber das eigentliche Problem scheint ein ganz anderes zu sein, denn der Reifrock nimmt nicht nur viel Platz ein, er hält auch auf Distanz:

Es kann kein Cavalier mehr neben ihnen gehen,
Er muß bey nah< drey Schritt vom Frauenzimmer stehen:
So, daß ja, wann er will von ihnen einen Kuß,
Er solchen mit Gefahr des Lebens wagen muß.³²

30 Neben dem Flugblatt aus Wolfenbüttel gibt es mit gleichem Text, aber anderer Illustration und anderem Schriftbild auch ein teildentisches Flugblatt in den Beständen des Germanischen Nationalmuseums. Vgl. Rasche: *Luxus in Seide*. 2019, S. 39.

31 Vgl. das Flugblatt mit der Signatur IE 171.

32 Ebd.

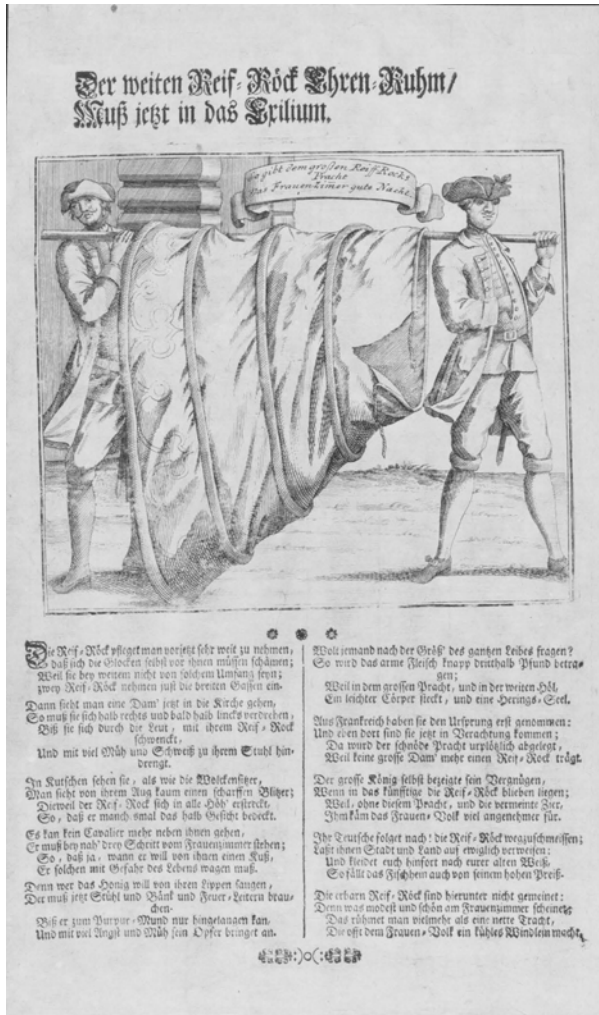


Abb. 6: Flugblatt von ca. 1650, auf dem ein Reif-Rock ins Exil ge-
tragen wird. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: IE 171.

Dass Mode immer auch mit Identitätsbildung, Nationen-Konstruktionen oder Gesten der Abgrenzung zwischen Nationen verbunden ist, zeigt eine weitere Passage, die auf die Herkunft des Reifrocks aus Frankreich hinweist und mitteilt, dass dort der Reifrock aus der Mode geraten sei. Es folgt ein Aufruf:

Ihr Teutsche folget nach! die Reif-Röck wegzuschmeissen;
 Laßt ihnen Stadt und Land auf ewiglich verweisen:
 Und kleidet euch hinfort nach eurer alten Weiß,
 So fällt das Fischbein auch von seinem hohen Preis.³³

Mode wird hier verknüpft mit Fortschrittlichkeit sowie Nationalität und als Argumente werden ökonomische Überlegungen angeführt – denn die großen Röcke verbrauchen viel teures Material. Reifröcke sind zudem aber vor allem auch Gegenstand von Unterhaltung, mit ihnen lassen sich vermeintlich Rückständige verspotten und in Absetzung dazu Modernes loben.

Formal fällt auf, dass Reifröcke in unterschiedlichen Textsorten häufig in eine Rhetorik von Angriff und Verteidigung gestellt werden.³⁴ Ein Beispiel einer solchen Verteidigung trägt den Titel *Auf der Reif-Röck Schmach und Hohn, folgt hier die Defension* von 1738.³⁵ Diese Verteidigung läuft dialogisch ab, sie beinhaltet auch ein dramatisches Element. Es sprechen sich Erasto und Silinde, wobei er die Reifröcke kritisiert und sie sie verteidigt. Als einen Vorteil des Reifrocks erwähnt Silinde die Temperaturregulierung. So sagt sie etwa: »Die Damen dörfen nicht so schwitzen,/die Arme können sich, auch auf die Sättel, stützen.« Worauf Erasto antwortet: »Und eben dieser Pomp und Paus, sieht just, als wie ein Näh-Pult aus.«³⁶ Die Vorteile sind also mehr Luft – d.h. Beinfreiheit und weniger Schwitzen. Der Nachteil ist von außen betrachtet eine Überblendung von Körper und Objekt (denn Frau und Nähpult werden mit dem Rock für Erasto eins) und es gibt keine Kontrolle über die Position der Arme oder Hände –womöglich verbirgt sich noch mehr Unsichtbares unter dem Fischbein-Gerüst.³⁷

Während also die Stäbe des Unterrockes nicht nur Luft, sondern auch viel geheimnisvollen Raum schaffen, nimmt der Rock auch ohne Trägerin viel Platz ein. Dass das Aufbewahren von Reifröcken ein Problem darstellte, zeigt eine Passage in Zedlers *Universalexikon*, in dem festgehalten wird: »Auch hat man jetzo eine Erfindung, nach welcher man die Fisch-Bein-Röcke ohne Schaden zusammenlegen kann.«³⁸ Hier wird einmal mehr die Ambivalenz dieser vestimentären Objekte deut-

33 Ebd.

34 Vgl. zu einem Gespräch zwischen einem Reifrock und einer Coiffe (Haube) aus dem Jahr 1738 die Analyse von Johanna Wildenauer: Die geschwätziige Garderobe. Vestimentäre Ding-erzählungen im frühen 18. Jahrhundert. Erscheint in *Simpliciana* (2025).

35 Anonym: Auf der Reif-Röck Schmach und Hohn, folgt hier die Defension. Glockenburg 1738.

36 Ebd. S. 2.

37 Vgl. zum Unsichtbaren unter der Kleidung den Beitrag von Julia Saviello zu Kleidung und Flöhen in diesem Band.

38 Johann Heinrich Zedler: Art.: »Fisch-Bein-Rock«. In: Ders.: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon* (1731–1754). Neuauflage: Graz 1961–1986, Bd. 9, Sp. 515.

lich: Sie zeichnen sich durch hohe Präsenz und Performativität aus, bergen aber auch Probleme – über die Aufbewahrung hinaus.

Aber nicht nur die Aufbewahrung stellt bei Fischbein-Objekten eine Gefahr dar: Bezogen auf die Schnürbrust vermerkt Krünitz in einem Band von 1827, dass diese zwar eine gerade Haltung ermögliche, das Fischbein jedoch auch Verletzungen zufügen könne, gerade bei Kindern, die bereits in frühem Alter geschnürt würden:

So muß man auch seine Aufmerksamkeit darauf richten, daß bei abgetragenen Schnürleibern kein Fischbein hervorstehe und das Kind nöthige, die Achsel in die Höhe zu ziehen, und sie dahin zu verwöhnen, um dem Schmerz des stechenden Fischbeins auszuweichen.³⁹

Eine noch größere Gefahr stellt der Umstand dar, dass die Röcke nicht schnell abgelegt werden können, was bei Bränden lebensgefährlich wurde. Eine spätere Darstellung (Abb. 7) mit dem Titel *Fire at the Ballet* von 1861, zeigt die Gefahr.⁴⁰



Abb. 7: *Fire at the Ballet*, Continental Theater, Philadelphia, September 14, 1861, detail, *House Divided: The Civil War Research Engine at Dickinson College*.

39 Krünitz Bd. 147, 1827, S. 575.

40 Vgl. Frank Leslie's Illustrated Newspaper, September 28, 1861, S. 312f., <https://hd.housedivided.dickinson.edu/node/33093>, abgerufen am 10.9.2024.

Im Band *Fashion victims* werden aufgrund von »Theaterfeuern« für das 19. Jahrhundert 10.000 Tote belegt.⁴¹ In der Folge wurde versucht, Reifröcke aus Metall herzustellen.⁴²

Die Gefahr durch Reifröcke ist deshalb (wieder) groß, weil sie Ende des 19. Jahrhunderts eine erneute Blütezeit erlebten. Die populäre Zeitschrift *Gartenlaube* 1880 berichtet:

[...] denn es hat jetzt der Reifrock zum zweiten Male seinen Einzug in die Arena der Moden gehalten. Wie um sich für seine langjährige Mißsachtung zu entschädigen, blies er sich jetzt noch weit mehr auf als zur Zeit des Glocken- und Tonnensystems. [...] Eine solche Reifrock-Dame bot für zwei hinter ihr herschreitende Herren vollständige Deckung. [...] In allen Fragen der Seßhaftigkeit galt eine solche Reifrock-trägerin für zwei Personen.⁴³

Mode wiederholt sich – sogar so unpraktische Kleidungsstücke wie der Reifrock sind in diese Zyklen eingebunden.

5. Fazit

Vom literarischen Markt aus betrachtet vertritt Luise Adelgunde Victorie Gottscheds *Pietistery im Fischbein-Rocke* gemeinsam mit Sophie von La Roches *Fräulein Sternheim* die bei reclam verlegten Autorinnen des 18. Jahrhundert – ein Band zu Anna Louisa Karschs *Gedichten und Lebenszeugnisse* wird von reclam nicht mehr aufgelegt.⁴⁴ Alle drei sind (auch) über bereits kanonische Autoren in den Kanon gekommen – ein Umstand, der als Narration zum Werk in den Paratexten und auch in der Literaturgeschichte immer mitgeführt wird: Gottsched nicht ohne Gatte Gottsched, Karsch nicht ohne Förderer Gleim, La Roche nicht ohne Vetter Wieland.

41 Vgl. Alison Matthews David: *Fashion Victims. The Dangers of Dress Past and Present*. London 2015, S. 148; Kaufman: *The First Century of Plastics*, 48. Ab 1859 Behandlung von Stoffen nach Jean-Adolphe Carteron, *carteronage* genannt. Vgl. das Kapitel »Inflammatory Fabrics: Flaming Tutus and Combustible Crinolines. In: Matthews David: *Fashion victims*, S. 151.

42 Die »steel cage crinoline« oder im Amerikanischen der *hoopskirt* wurden ab den 1850er Jahren in Massenproduktion hergestellt. Vgl. Matthews David: *Fashion victims*, S. 156.

43 Das Zitat geht mit Bezug auf die Kirche so weiter: »Da sahen sich selbst ehrwürdige Pastoren als galante Ehemänner genöthigt, eine Supplik an das hohe Consistorium zu richten, daß ihren ehrbaren Eehälften »unter sothanen Umständen statt des bisherigen einen jetzt zwei Kirchensitze zugebilligt würden.« [https://de.wikisource.org/wiki/Seite:Die_Gartenlaube_\(1880\)_820.jpg](https://de.wikisource.org/wiki/Seite:Die_Gartenlaube_(1880)_820.jpg), zuletzt abgerufen am 2.9.2024.

44 Ein ähnliches Schicksal hat Hannelore Schlauffers Anthologie zum Werk Karoline von Günderrodes erlitten – auch dieses Verschwinden begründet der Reclam Verlag mit ökonomischen Argumenten.

Auch die neue und ästhetisch ansprechende Reihe *Damals – heute – morgen: Reclams Klassikerinnen* kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die deutschsprachigen Autorinnen vom Verlag nur marginal verlegt werden. Dieser Umstand zeigt die Bedeutung, welche Gottscheds *Fischbeinrock* zukommt. Mit dieser Ausgabe kann gezeigt werden, wie sich eine Autorin in einen Mode-, Literatur- und Religionsdiskurs einschreibt und dies auf eine genuin eigene Weise. Dass für eine literaturwissenschaftliche Analyse interdisziplinäre Perspektiven hinzugezogen werden, scheint mir unabdingbar. Den Dramentext zu fassen vermag eine Kombination von mode- und wissensgeschichtlich informierter Literaturwissenschaft, von Gender Studies und Semiotik, Körperpraktiken, materieller Herstellung und Inszenierung.

Dabei bleibt der Fischbein-Rock ein widerspenstiges Ding, was ihn gerade so spannend macht: Er fordert und ermöglicht eine Körperhaltung, er formt den Körper, nimmt Raum ein, hält andere aber auf Distanz. Der Reifrock macht das Schreiben sowie alle Tätigkeiten, also auch nützliche Handarbeit, schwieriger (vgl. Kap. 3), aber er gibt der weiblichen Teilhabe *in* der Präsenzkultur, *auf* und *neben* der Bühne, neuen Raum. Erst vor diesem Hintergrund wird die eingangs bemerkte Ersetzung von Spinnrocke durch Reifrock verständlich. Reifröcke bieten Ermächtigung, große Auftritte auf der Bühne und sie bringen Einschränkungen mit sich, die auch eine Todesgefahr beinhalten können. Der Fischbein-Rock provoziert, sich zu ihm zu verhalten und ihn zu erzählen. Das haben hier unterschiedliche Gattungen (Flugblatt, Dialog, Drama, Zeitungsartikel) und verschiedene Medien (Bild und Text) und Materialitäten (vom Fischbein bis zum Metall) gezeigt. Neben die bereits erforschten Lese- und Schreibkörper ließe sich demnach ein berockter Modekörper setzen, den Gottsched prominent einsetzte, damit Haltung annahm und eine solche nicht zuletzt auch von ihrer Leserschaft einforderte.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Anonym: Auf der Reif-Röck Schmach und Hohn, folgt hier die Defension. Glockenburg 1738.
- Gottsched, Luise Adelgunde: Die Pietisterei im Fischbein-Rocke. Hg. v. Wolfgang Martens. Bibl. erg. Ausgabe. Stuttgart 1996.
- Gottsched, Johann Christoph: Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. u. bearbeitet v. Detlef Döring, Rüdiger Otto und Michael Schlott unter Mitarbeit von Franziska Menzel. Bd. 2: 1731–1733. Berlin, New York 2008.
- Gottsched, Johann Christoph: Sterbender Cato. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 1964.

- Horatius Flaccus, Quintus: Sermonum Liber Prior. In: Ders.: Satiren und Briefe, lateinisch – deutsch. Hg. v. Thomas Baier. Übers. v. Otto Schönberger. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2015.
- Neuber, Friederike Caroline Neuber: Ein deutsches Vorspiel. Leipzig 1734.

Sekundärliteratur

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801.
- Bannasch, Bettina: Von Menschen und Meerkatzen. Luise Adelgunde Victorie Gottscheds Pietisterei im Fischbein-Rocke. In: Pietismus und Neuzeit 35 (2009), S. 253–268.
- Bendall, Sarah A.: Shaping Femininity. Foundation Garments, the Body and Women in Early Modern England London 2021.
- Bergmann, Franziska: Drama und Gender. In: Andreas Engelhart, Franziska Schöffer (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama. Unter Mitarbeit von Andreas Grewenig und Hannah Speicher. Berlin, Boston, S. 356–371.
- Bovenschen, Silvia: Über die Listen der Mode. In: Dies. (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986.
- Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2009.
- Dröse, Astrid: Drama II: Luise Adelgunde Victorie Gottsched: Die Dramen. In: Sebastian Meixner, Carolin Rocks (Hg.): Gottsched Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2023, S. 389–400.
- Holm, Christiane: Bücher, Fächer, Uhren. Zum Spiel der Dinge in Konsum-Komödien des 18. Jahrhunderts. In: Niefanger, Dirk, Maurizio Pirro: Komödienwissen und Komödienkompetenz im 18. Jahrhundert. Deutsch-italienische Perspektiven. Hannover 2024, S. 109–139.
- Kaminski, Nicola: Gottsched/in oder Umwege weiblicher Autorschaft: *Die Vernünftigen Tadlerinnen – Die Pietisterei im Fischbein-Rocke; Oder die Doctormäßige Frau – Herr Witzling*. In: Stefan Pabst (Hg.): Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit. Berlin 2011, S. 89–127.
- Kord, Susanne: Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1992.
- Kord, Susanne: Little Detours. The Letters and Plays of Luise Gottsched. London 2000.
- Keck, Annette: Luise Adelgunde Victorie Gottsched, geborene Kulmus. In: Sebastian Meixner, Carolin Rocks (Hg.): Gottsched Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2023, S. 61–66.
- Krünitz, Johann Georg: Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft. 242 Bde. Berlin 1856.

- Lehnert, Gertrud: *Mode*. Ein Schnellkurs. Köln 2008.
- Loschek, Ingrid: *Reclams Mode- und Kostümlexikon*. 6. erw. u. akt. Aufl., bearbeitet v. Gundula Wolter. Stuttgart 2011.
- Luxus in Seide. *Mode des 18. Jahrhunderts*. Germanisches Nationalmuseum. Hg. v. Adelheid Rasche: Nürnberg 2018.
- Matthews David, Alison: *Fashion Victims. The Dangers of Dress Past and Present*. London 2015.
- Paillason, Charles: Art.: »Ecritures«. In: Denis Diderot (Hg.): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des metiers*. In: *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*. Seconde livraison, en deux parties, première partie. 12 Bde., Bd. 2. Paris: Briasson u.a. (1751–1780), 1763, S. 1–16.
- Wildenauer, Johanna: *Die geschwätzig Garderobe. Vestimentäre Dingerzählungen im frühen 18. Jahrhundert*. Erscheint in *Simpliciana* (2025; im Druck).
- Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon (1731–1754)*. Neuaufgabe: Graz 1961–1986.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Titelblatt von Gottscheds *Pietisterey*.
- Abb. 2: Titelblatt von Bougeants *La femme docteur*. 1736.
- Abb. 3: Großer Reifrock um 1760. Unterkleidung. Material: Leinen, blaugrün; Leinwandbindung; Fischbein; Leinenbänder, weiß, grün. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
- Abb. 4: Daniel Chodowiecki: *Natürlichen und affectirten Handlungen des Lebens*. Hamburger Kunsthalle.
- Abb. 5: Robert Delaunay: *Les Adieux*. (1777) Nach einem Gemälde Jean-Michel Moreaus.
- Abb. 6: Flugblatt von ca. 1650, auf dem ein Reif-Rock ins Exil getragen wird. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: IE 171.
- Abb. 7: *Fire at the Ballet, Continental Theater, Philadelphia, September 14, 1861, detail*, House Divided: The Civil War Research Engine at Dickinson College.

Modeblumen

Accessoire, Lebensstil und Saison im Modejournalismus um 1800

Christiane Holm

Ob im Knopfloch oder auf der Fensterbank, Blumen sind ein Evergreen in der Bekleidungs- und Einrichtungsmode. Ihre Form-, Farb-, und Geruchsqualitäten, ihre Gebrauchsweisen und Symbolwerte halten ein schier unerschöpfliches Gestaltungsangebot bereit. Die folgenden Überlegungen befassen sich weniger mit bildlichen Repräsentationen von Blumen etwa auf Kleidungsstoffen oder Tapeten, sondern mit Echtpflanzen, konkret mit Schnitt- und Topfblumen. Wie andere Konsumgüter unterliegen auch sie den Moden, jedoch tragen sie dabei ein spezifisches Eigenleben in das Arrangement hinein.

Das zu beobachten ist besonders für die Phase des ausgehenden 18. Jahrhunderts interessant, als die »Standestracht zur Gesinnungsmode« wurde und ihre Analyst:innen eine neu formulierte »Natürlichkeit« gegen die ständische »Künstlichkeit« in Stellung brachten.¹ So überrascht es zunächst, dass ausgerechnet der Modekritiker und Botaniker Jean-Jacques Rousseau in seinem geschlechtertheoretischen Programmroman *Julie oder die neue Heloise* der Protagonistin, deren schöner und vergänglicher Körper immer wieder mit Rosen und anderen Blumen verglichen wird, ausdrücklich davon abraten lässt, eine Rose in die Frisur zu stecken, da diese das Naturhaar »entweiht«.² Erklärlich ist dieses Rosenverbot einerseits als Distinktionsverhalten im Seitenblick auf die Pariser Frisurenmode mit ihren reichen Blumengestecken, andererseits jedoch auch dadurch, dass die Natur »der natürliche Feind der Mode« ist. Denn gerade weil die Schnittblume dem ewigen Wechsel der Mode den kreatürlichen Endpunkt des Todes entgegen hält, gilt es umso mehr, die vermeintlich zeitlos-natürliche Frisurenmode vor ihr zu schützen.

-
- 1 Julia Bertschik: *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945)*. Köln, Weimar, Wien 2005, S. 28–84, hier S. 28f.
 - 2 Jean-Jacques Rousseau: *Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen* [1761]. Auf der Grundlage der Erstübersetzung von Johann Gottfried Gellius. Hg. v. Reinhold Wolff. 3. Aufl. Düsseldorf, Zürich 2003, S. 300f, vgl. auch S. 47, 90, 299.

Dies ist nur eine Spielart der von Silvia Bovenschen identifizierten »Listen der Mode«, die in der Verbindung von Pflanzlichem und Modischem nisten.³

Das um 1800, gut eine Generation nach Rousseau, etablierte Kompositum der »Modeblume«⁴ stellt bereits qua Gegenstand die Denkfigur von der wechsel- und sprunghaften Mode und der überzeitlichen Referenzgröße einer natürlichen Ordnung in Frage. Was die Blume jedoch zum Trendartikel mit einem besonderen Erkenntniswert prädestiniert, gründet weniger in ihrer Gegenstellung, sondern in ihren Strukturanalogien zur Mode: Erstens handelt es sich um ein Lebewesen, das wie die Mode eine unberechenbare Wirkmacht besitzt und zweitens bringt sie ihre zyklische Eigenzeit ein, die auch an Trendfolgen zu beobachten ist. Das betrifft nicht allein den Wechsel von Blühen und Verblühen, sondern auch die jahreszeitliche Rhythmik. Hinzu kommt, dass die Blüte als Schnittblume den Übergang vom Lebewesen zum Ding veranschaulicht. Insofern ist es sinnvoll, zwischen einer *agency* zu unterscheiden, die auch anderen manufakturierten Modeartikeln zukommt, welche in menschliche Handlungen involviert sind, und dem Eigenleben der Blume, das sie als Lebewesen einbringt.

Vor diesem semantischen Horizont ist nachvollziehbar, warum die Blume weniger als Korrektiv, sondern vielmehr als Bildspender der Mode Verwendung findet.⁵ Eine solche modische Neulektüre der Blume um 1800 datiert in die Gründungsphase des Modejournalismus. Im Folgenden wird diese mode- und literaturgeschichtliche Situation präzisiert, um auf diesem Hintergrund zunächst die am Körper getragenen Schnittblumen und anschließend die im Wohnraum platzierten Topfpflanzen daraufhin zu befragen, inwiefern Blühpflanzen nicht nur als Gegenstand, sondern auch als Modell der Mode gezeigt und erzählt werden.⁶ Diese Befunde werden ab-

-
- 3 Silvia Bovenschen: Über die Listen der Mode. In: Dies. (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986, S. 10–30.
 - 4 Friedrich Gottlieb Dietrich: Der Wintergärtner Oder Anweisung die beliebtesten Modeblumen und ökonomischen Gewächse ohne Treibhäuser und Mistbeete, in Zimmern, Kellern und andern Behältern zu überwintern oder für den offenen Garten vorzubereiten. Weimar 1801; Jakob Ernst von Reider: Die Mode-Blumen, 3. und letztes Heft oder Kultur der beliebtesten, ganz neuen, nur sehr prachtvollen, dann der Florblumen. Nürnberg 1831.
 - 5 Dass diese metaphorische Engführung bis heute funktioniert, zeigt die jüngste Anthologie zur Philosophie der Mode, die Barbara Vinken 2016 unter dem Titel *Die Blumen der Mode* zusammengestellt hat.
 - 6 Hierin folgt der Beitrag dem Erkenntnisinteresse der aktuellen Plant Studies, die den Fokus vom Motiv der Pflanze, ob als atmosphärischem Hintergrund oder als semantisch aufgeladenem Symbol, verschiebt zu der *agency* der dargestellten Pflanzen, dem Verhältnis zum botanischen Wissen und ihrem poetologischen Potential, nicht zuletzt durch die vegetabilen »Zeitlichkeiten und Rhythmen«. Urte Stobbe, Anke Kramer, Berbeli Wanning: Einleitung: Plant Studies – kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung. In: Dies. (Hg.): Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Berlin 2022, S. 11–31, hier S. 17.

schließlich in eine poetologische Reflexion überführt, die nach den Schnittstellen zwischen Botanik und Modejournalismus fragt.

1. Modejournalistische Erzählmuster um 1800

Die von der Geschichtsschreibung der europäischen Mode konstatierte Umbruchphase des ausgehenden 18. Jahrhunderts wurde vom jungen Genre der Modezeitschrift begleitet, das gleichermaßen Effekt und Katalysator dieses Prozesses war.⁷ Beschleunigt durch die Französische Revolution formierte sich eine Konsumgesellschaft, in der Lebensstile zunehmend weniger durch die Ständeordnung, sondern vielmehr durch Kaufentscheidungen geprägt sind. In dieser historischen Situation wird Mode als gesellschaftsformender Faktor erfahrbar, der nicht länger obrigkeitlicher Lenkung, aber auch nur sehr eingeschränkt betriebswirtschaftlicher Planbarkeit unterliegt. Mode wird als zentrale Wirkmacht und als Gegenstand moderner Kontingenzerfahrung diskursfähig.⁸

Damit verändern sich sowohl die Raumordnungen als auch die Zeitstruktur der Mode. Man kann sie nicht mehr nur an den exklusiven höfischen Orten, sondern im öffentlichen Stadtraum beobachten und studieren. Dabei verschiebt sich auch die Rhythmik der Kleidermoden. Bislang war die Saison, etymologisch von Lateinisch ›satio‹, deutsch Anpflanzen, an der Bewegung des Hoflebens zwischen Metropole und Landsitzen ausgerichtet. Entsprechend gab es nur eine Saison im Jahr, die Konzentration des höfisch geprägten kulturellen Lebens in den Stadtsitzen während des Winterhalbjahrs. In der Konsumgesellschaft jedoch macht die Mode keine Pausen und die europäische Kleidermode wird zunehmend weniger an Institutionen, als an den vier Jahreszeiten ausgerichtet.⁹

Genau in dieser räumlichen und zeitlichen Umbruchsituation, konkret drei Jahre vor Beginn der Französischen Revolution bis zum Ende der 1820er Jahre, empfahl sich das *Journal des Luxus und der Moden* als Navigationshilfe sowohl für die mehr als auch für die weniger wohlhabenden Konsument:innen. Verantwortet von

-
- 7 Kate Nelson Best: *The History of Fashion Journalism*. London, New York 2017, S. 15–45. Das hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass viele frühe Modejournale eng mit dem Vertrieb von Modewaren verbunden waren, was sich im Falle des Weimarer *Journals* in der Koppelung mit dem *Intelligenzblatt* nachvollziehen lässt. Dazu Anna Ananieva: *Zeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts*. In: Esther Sophia Sünderhauf (Hg.): *Von Moden und Menschen. Die Sammlungen der Von Parish Kostümbibliothek*. Petersberg (im Erscheinen), 45 S. [hier S. 7–9].
- 8 Bertschik: *Mode und Moderne*, S. 17–21; Elena Esposito: *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode*. Frankfurt a.M. 2004, S. 151–159, 170–174.
- 9 Die Orientierung an den Jahreszeiten wird 1786 programmatisch von dem musterbildenden *Cabinet des Modes* ausgerufen. Nelson Best: *Fashion Journalism*, S. 22.

Friedrich Justin Bertuch,¹⁰ Weimarer Verleger, Journalist, Kaufmann, Finanzbeamter und Ehemann einer Kunstblumenfabrikantin,¹¹ steht das *Journal* durchaus in der Tradition aufklärerischer Publizistik. Das erklärte Anliegen besteht nämlich nicht nur darin, die neuesten Trends im Moment ihrer Entstehung zu erfassen, um die Leser:innen schnellstmöglich zu informieren, sondern ihnen dabei zugleich die Mechanismen der Mode zu vermitteln, auf dass sie ihre Kaufentscheidungen möglichst reflektiert zu treffen lernen.¹² In Rubriken organisiert werden Trends in Kleidung, Wohneinrichtung, Equipage besprochen, aber auch »geistige Moden«,¹³ so Lektüretrends wie der Schauerroman oder Wissenschaftstrends wie die Botanik.

Zudem archiviert das *Journal* die dargestellten Trends für die Nachwelt, indem die zwölf Monatshefte alljährlich zur Buchform gebunden und mit einem Register versehen werden. Somit greifen die informierende, die analytische und die historiographische Bildungsarbeit des *Journals* ineinander. Dieses klar formulierte Programm lässt moralisierende oder belehrende Texte erwarten, jedoch ist das Gegenteil der Fall. Das *Journal* bietet seinen Leser:innen äußerst kurzweilige und erzählfreudige Artikel und präsentiert sich dabei selbst als »Mode-Lektüre«.¹⁴ Dabei treten die oft anonym bleibenden Autor:innen und Korrespondent:innen als Kompliz:innen der Leserschaft auf, mit denen sie die Einsicht teilen, dass Mode ein ebenso freudvolles wie gefahrenreiches, vor allem aber ein unhintergebares Phänomen der Gegenwart ist, dem sich kaum jemand entziehen will und dem sich ohnehin niemand entziehen kann.

Genre bestimmend ist ein enger Text-Bild-Verbund. Bereits das – auch für Bertuchs *Journal* vorbildliche – *Cabinet des Modes* (1785–1793) zeichnet sich durch einen kolorierten Bildteil aus, der in den nachfolgenden Zeitschriften eine zunehmende Eigenständigkeit erlangt und in Bildfolgen wie *Costumes Parisiens* (1797–1838) oder *Gallery of Fashion* (1794–1803) vom Fließtext separiert wird.¹⁵ Die Forschung entdeckte bereits in dieser Gründungsphase des Genres eine visuelle Rhetorik der Mode,

10 Julia A. Schmidt-Funke: Auf dem Weg in die Bürgergesellschaft. Die politische Publizistik des Weimarer Verlegers Friedrich Justin Bertuch. Köln, Weimar, Wien 2005, S. 33–100.

11 Barbara Steingießer: Weimar und die weite Welt der Mode. In: *Luxus & Lifestyle. Weimar und die weite Welt. Das ›Journal des Luxus und der Moden‹* (1786–1827). Ausst.-Kat Goethe-Museum Düsseldorf. Düsseldorf 2022, S. 33–82, hier S. 60–61.

12 Friedrich Justin Bertuch, Georg Melchior: Einleitung. In: *Journal der Moden*. Hg. v. Dens. Weimar 1786–1827, S. 3–16. Im Folgejahrgang führte das *Journal* auch den »Luxus« im Titel, den es 1813, 1814 und im letzten Jahrgang 1827 noch einmal modifizierte. Im Folgenden wird es übergreifend mit dem Kürzel JLM belegt.

13 JLM, November 1792, S. 549–558, hier S. 550.

14 Ebd.

15 Die *Costumes Parisiens* bestehen aus der zusätzlich separat publizierten Bebilderung des *Journal des dames et des modes*, das 1797 die Nachfolge des 1793 mit dem Fall Robespierres eingestellte *Cabinet des Modes* antrat. Die *Gallery of Fashion* hingegen wurde von vornherein als Bildpublikation von dem in Paris ausgebildeten Künstler Nikolaus Heideloff konzipiert. Dazu

wie sie Roland Barthes an Zeitschriften des mittleren 20. Jahrhunderts exemplifizierte.¹⁶ In diesem Fokus auf die visuelle und deskriptive Ebene gerieten jedoch die narrativen Verfahren in den Hintergrund. Im Weimarer *Journal* finden sich in der Einbindung der Bildtafeln in längere Modeberichte viele erzählerische Passagen sowie vereinzelt auch eigenständige fiktive Erzählungen, zudem ist der hohe Anteil an kulturgeschichtlichen Essays durchweg narrativ organisiert. Fragt man nach der Erzählbarkeit von Mode im Allgemeinen und nach erzählten Moden im Besonderen, dann erweist sich das *Journal* als zunächst exploratives und zunehmend musterbildendes Periodikum des deutschsprachigen Modejournalismus.¹⁷ Im Folgenden sollen deshalb die narrativen Potenziale exemplarisch an der Kleidermode um 1800 ausgelotet werden, wobei zwischen denen eines Kleidungsstücks, eines einzelnen Trends und der wechselnden Moden unterschieden wird.

1.1 Erzählende Modeobjekte

Wie Julia Bertschik zeigt, entwickelt sich in produktiver Auseinandersetzung mit der aufklärerischen Physiognomik »die habituelle Kleiderlesekunst einer ›Vestignomie«.¹⁸ Bereits um 1800 lässt sich der Sonderfall beobachten, dass Kleidung nicht nur als Zeichen, sondern als Zeichenträger eingesetzt wird.¹⁹ So berichtet das *Journal* 1788 von einem *Pariser Elegant, von neuester Form und Schnitt* mit bebilderten und chiffrierten Accessoires.²⁰

Annemarie Kleinert: Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848. Berlin 1980, S. 130f.; Ananieva: Zeitschriften, [S. 10f.]

- 16 Domenica Volkert: Frauenzeitschriften und das Zeichensystem der Mode im ausgehenden 18. Jahrhundert. In: Ernest W. B. Lüttich (Hg.): Medienkultur – Kulturkonflikt. Massenmedien in der interkulturellen und internationalen Kommunikation. Opladen 1992, S. 413–429, hier S. 414.
- 17 Norbert Wichard zeigt am Beispiel der Kulturpraxis des Wohnens, dass und wie das *Journal des Luxus und der Moden* einen bislang kaum thematisierten Bereich nicht nur kulturwissenschaftlich erschließt, sondern auch literaturfähig macht. Norbert Wichard: Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter. Bielefeld 2012, S. 47–73.
- 18 Julia Bertschik: Mode in der Literaturwissenschaft. Eine germanistische Bestandsaufnahme. In: Gudrun M. König, Gabriele Mentges, Michael Müller (Hg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld 2015, S. 97–113, hier, S. 98. Vgl. auch dies.: Mode und Moderne, S. 34–38.
- 19 Die im 21. Jahrhundert sichtlich zunehmende beschriftete Kleidung diskutieren die Herausgeberinnen in der Einleitung am Beispiel des titelbildgebenden Hochzeitskleides der Autorin und Performancekünstlerin Aglaja Veteranyi. Dem Phänomen in der industriell gefertigten Kleidung widmen sich die Beiträge von Kerstin Kraft und Alexandra Karentzos im vorliegenden Band.
- 20 JLM, August 1788, S. 331–335. Die zusätzliche Charakterisierung als »Stutzer« verweist auf eine in frühauflärerischen Typenkomödien und Moralischen Wochenschriften traktierte Spottfigur des modischen Mannes. Diese negative Konnotation verblasst in dem seit Ende des



Abb. 1: Ein Pariser Elegant von neuester Form und Schmitte. Aus: JLM, August 1788, Tafel 23.



Abb. 2: Nègligé à fond de Couleur. Bride en dessus. Rose sur le côté. Chemise sans Manches. Shall à franges. Lumette à deux Branches. Aus: Costumes Parisiens, 1798, Nr. 61.

Die beigegebene Beschreibung erläutert die Bild- und Textzeichen seiner Kleidung: Die Knöpfe auf dem Frack sind mit Architekturbildern von Paris versehen, auf dem »Schnupftuch ist gewöhnlich der Plan der Stadt gedruckt« und die Schuhschnallen sind mit »Rebus und Chiffren« verziert.²¹ Damit liefert der Elegant den Wahrnehmungskontext seines Auftritts, die Stadt, gleich mit und exponiert zudem schwer entzifferbare Leseangebote.²² Aussagekräftig für diesen Auftritt ist auch die

Jahrhunderts in allen Metropolen auftauchenden Elegant, der zwischen dem aufklärerischen Stutzer und dem modernen Dandy steht, und im vorliegenden Textbeleg entsprechend einen neuen Konsumententyp vertritt. Vgl. Bertschik: Mode und Moderne, S. 30–32.

21 JLM, August 1788, S. 331–335, hier S. 334f.

22 Vgl. Boris Roman Gibhardt: Vorgriffe auf das schöne Leben. Weimarer Klassik und Pariser Mode um 1800. Göttingen 2019, S. 113–133.

Lorgnette, welche das Sehen und Gesehenwerden auf der Promenade,²³ somit die modekonstituierende »Beobachtung zweiter Ordnung« ausstellt.²⁴

Doch auch wenn Kleidung nicht buchstäblich erzählt, sondern sich in ihrer unbezeichneten Materialität präsentiert, transportiert sie Narrative. Denn Kleidungsstücke um 1800, also vor der von Barbara Vinken als *la mode des cent ans* bezeichneten Epoche,²⁵ waren prinzipiell Unikate mit individuellen Herstellungsgeschichten.²⁶ In diesem Sinne findet sich 1801 komplementär zum oben beschriebenen »Pariser Stutzer« eine parodistische Überzeichnung zweier »Londner Stutzer«.²⁷ Diese macht den Trendwechsel vom Pariser Spätrokoko zum Londoner Klassizismus deutlich, denn nun gilt Simplizität als formleitendes Kriterium, was bebilderte und beschriftete Kleidung zurückdrängte.²⁸ Die Wahrnehmung konzentriert sich auf das »Raffinement der Stiefelglasur«, die einen exklusiven »Apparatus«²⁹ von Werkzeugen und Fachliteratur voraussetzt, was die Imagination einer Produktionsgeschichte der distinktiven Stiefel-Aura provoziert.

-
- 23 Vgl. Gianenrico Bernasconi: *Objets portatifs au siècle des Lumières*. Paris 2015, S. 284–305.
- 24 Esposito: *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden*, S. 31. Bei Durchsicht der Modekupfer seit den 1780ern fällt auf, dass das Augenglas ein prominentes Accessoire in Herren- wie Damenmode darstellt, das sich auch beim Wechsel zur Empiremode zu halten vermag, was für seine metareflexive Konnotation spricht.
- 25 Barbara Vinken: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1993, S. 25–34. Vinken bezeichnet damit die Epoche von den 1860er bis in die 1960er Jahre. Den Startpunkt setzt sie, als der Schneider zum Designer wird und seine Kollektion mit Labeln auszeichnet, den Endpunkt mit dem Abschied vom Geniestatus des Designers zugunsten der Leitfunktion von Straßenmode. Vor diesem »Jahrhundert der Mode« waren der Kauf eines Stoffes, die Auswahl eines Schnittes und die Fertigung und Anpassung in einer Schneiderei ein Produktionsprozess, in dem Träger und Trägerin Regie führten.
- 26 Zeugnis davon geben die von Iris Schäfer untersuchten Dress-Diaries, die einen Anspruch auf textile Autorschaft markieren und die interessanterweise an das Ende dieser kundenbestimmten Herstellungsweise von Kleidung datieren (siehe ihren Beitrag in diesem Band). Auch wenn diese Kulturpraxis heute nicht mehr besteht, haben sich objektgeschichtliche Lesarten des *making of* keineswegs erledigt. Vielmehr haben sie sich auf die fiktive Ebene verlagert, man denke an die gebraucht und entsprechend lädiert aussehenden Jeans oder an die zuletzt von Barbara Vinken besprochenen »Hyper-Minis« von MiuMiu, die wie eine unbeholfen abgeschnittene Schuluniform aussehen und somit vom Protest eines Teenagers gegen vorgegebene Rocklängen erzählen sollen (Vortrag von Barbara Vinken im Rahmen der Ringvorlesung »Erzählte Mode«, die an der Goethe-Universität Frankfurt in Kooperation mit der TU Darmstadt stattgefunden hat: »Verkleiden. Was wir tun, wenn wir uns anziehen«, 28.6.2023).
- 27 JLM, August 1801, S. 453–457, hier S. 454.
- 28 Vgl. Astrid Ackermann: *Paris, London und die europäische Provinz. Die frühen Modejournale 1770–1830*. Frankfurt a.M. 2012, S. 270–282.
- 29 JLM, August 1801, S. 453–457, hier S. 456.

Am augenscheinlichsten war die nachrevolutionäre Neuformatierung der Kleidung jedoch in der Damenmode *à la greque*.



Abb. 3: *Devant de Corsage Drapé. Fichu Garni, faisant Ceinture.* Aus: *Costumes Parisiens*, 1809, Nr. 988.



Abb. 4: *Il va fleurir. Cheveux et Fichu. Robe des gaze.* Aus: *Modes et manières du jour*, 1800, Nr. 27.

Europaweit stilbildend wurde das weiße Chemisekleid, das mit demonstrativem Verzicht auf luxuriöse Accessoires getragen wurde.³⁰ Unverzichtbar waren lediglich der einfarbige Schal, eine Tasche vornehmlich für Lektüre, eventuell eine weiße Haube und echte oder textile Schnittblumen anstelle von Juwelierarbeiten. Doch auch dieser neue Minimalismus kalkulierte auf eine differenzierte Vestigonomie: Schnittblumen waren exklusive Zeichen der modischen Blumensprache ›Se-

30 Katharina Sykora: The Queen stripped bare. Luise von Preußen oder wenn Mode Politik macht [2010]. In: Vinken: Blumen der Mode, S. 439–452, hier S. 442f.

lam«, die fiktive Liebesmitteilungen in Szene setzte.³¹ Ob es sich dabei um Echtpflanzen oder Surrogate handelte, ihre Schnittstelle impliziert einen vorangegangenen Moment des Schneidens an einem anderen Ort und transportiert somit eine Minierzählung.

1.2 Erzählte Mode

Ausgehend von der Beobachtung, dass ein Kleidungsstück in Verbindung mit einem Lebensstil modische Evidenz erhält, hat Roland Barthes bei seiner Untersuchung von Fotografien aus Modezeitschriften der 1960er Jahre festgestellt, dass die Paratexte die Trägerin der Kleidung in »temporalen« oder »lokalen Situationen« wie etwa bei der Gartenarbeit oder beim Shopping zeigen, was in beiläufigen »Gesten« inszeniert wird.³² Solche situativen Rahmungen, die den Style zum Lifestyle machen, sind bereits in den Bildern und Bildbeschreibungen des Modejournalismus um 1800 zu finden. Das gilt für die prägenden Bildserien der *Costumes Parisiens* oder der *Gallery of Fashion*, welche »die modisch bekleideten Personen in alltäglichen Situationen« zeigen, und denen dabei nicht selten ein selbstreflexives Moment anhaftet, etwa beim Lesen von Modezeitschriften oder beim Pflücken von Rosen-Accessoires (vgl. Abb. 3).³³ Die erfolgreiche Serie *Modes et manières du jour* (1798–1808) ergänzte die knappen Beschreibungen um situationsverstärkende Textelemente wie »Es möge blühen.« beim Rosengießen in einer »Robe de Gaze«.

Vor dem Hintergrund dieser bildrhetorischen und paratextuellen Tendenz zum »Romanhaften«³⁴ bleiben die lediglich nummerierten Modekupfer des Weimarer *Journals* vergleichsweise statuarisch und konventionell. Das führte zu der Einschätzung, dass die Bilder auf sachliche Information zielen, während der davon separierte Textteil eine aufklärerisch-moralisierende Ebene übernimmt.³⁵ Jedoch auch in den Modeberichten des *Journals* werden die Kleidermoden *in actu* dargestellt, wodurch eine eigene Unterhaltungsqualität erzeugt wird. Auffallend dabei ist das breite Spektrum von Positionen, Tonlagen und Genres, vom persönlichen Brief über das vielstimmige Tribunal, von der kuriosen Anekdote zum selbstreflexiven Essay, vom

31 Isabel Kranz: Stumme Zeichen, sprechende Blumen: Von einer Geheimsprache der Liebe zur Lust am Spiel. In: Dies.: Sprechende Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache. Berlin 2021, S. 6–19.

32 In diesem »Anschein von Erlebtem« sieht Barthes eine Form der Erzählung, welche »die reine Kombinatorik der Zeichen zwar gewiss nicht zerstören, aber doch glätten [soll]. Roland Barthes: Die Sprache der Mode [frz. 1967]. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1985, S. 252. S. 252f.

33 Ananieva: Zeitschriften, [S. 11].

34 Barthes: Sprache der Mode, S. 267.

35 Volkert: Frauenzeitschriften, S. 420–425; Bertsch: Mode und Moderne, S. 40f.

der nüchternen Chronistik zur beißenden Satire.³⁶ Erzählerisch interessanter als die gelingenden, sind die misslingenden Aneignungen von neuen Modewaren, d.h. mindestens ebenso häufig wie von Trendsettern und Fashion Queens, ist von Fashion Victims die Rede. Dabei hat die parodistische Überzeichnung nicht allein einen Unterhaltungs- sondern auch einen zeitdiagnostischen Wert: Kurz bevor ein Trend historisch wird, durchläuft er das »Stadium der Lächerlichkeit«.³⁷

1.3 Erzählte Moden

Betrachtet man Mode als gesellschaftsformendes Geschehen, dann lässt sie sich nicht im Singular, sondern im Plural parallel bestehender oder wechselnder Moden erzählen.³⁸ Zu unterscheiden ist dabei nicht nur zwischen dem einzelnen Trend und dem Wechsel von Trends, sondern auch zwischen der abstrakten Wirkmacht, dem Kollektivsingular der Mode, und den Konkretionen der einzelnen Modetrends. Wie Angela Borchert gezeigt hat, verfolgt das *Journals des Luxus und der Moden* einen innovativen kulturgeschichtlichen Ansatz, indem es sich in Programm und Praxis nicht nur als Instrument der Aufzeichnung, sondern auch der Archivierung von Moden begreift.³⁹ Diese stets mitlaufende Historisierung führt zu einer erhöhten Zeitreflexion beim Erzählen aktueller Trends. Dabei wird die Mode im Sinne der treibenden Kraft nicht nur in der allegorischen Tradition als »Göttin« Fortuna charakterisiert, sondern metaphorische als Naturgewalt der Gezeiten »Ebbe und Fluth« beschrieben, was die Erwartbarkeit des Wechsels und zugleich den Monatstakt des Aufzeichnungsmediums plausibilisiert.⁴⁰

Eine besondere Erzählfreude ist bei der Aufzeichnung neuer Trends zu beobachten, da ihre Anfänge zumeist im Dunkeln liegen. Solche Leerstellen bieten Raum für einen Überschuss an Fiktionen, was mitunter dadurch exponiert wird, dass verschiedene Gründungsgeschichten, von der aberwitzigen Anekdote zur ereignispolitischen Groß Erzählung, nebeneinander vorgestellt werden. Solche Verfahren führt Bertuch in seinem innovativen Essay über die klassen-, geschlechter-

36 Christiane Holm (Hg.): *Mode machen: Sieben Trends aus dem ›Journal des Luxus und der Moden‹*. Ein Beitrag zur Ausstellung ›klassisch konsumieren. Bertuch und das Journal des Luxus und der Moden‹. Studienzentrum der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Klassik Stiftung Weimar 2023, https://publikationen.klassik-stiftung.de/receive/ksw_mods_00000685 (letzter Zugriff: 19.2.2024)

37 Bovenschen: *Listen der Mode*, S. 18.

38 Vgl. ebd., S. 13f. Beispiele für das narrative Potential synchroner und diachroner Moden bietet die Romananalyse von Andreas Kraß im vorliegenden Band.

39 Angela Borchert: *Ein Seismograph des Zeitgeistes. Kultur, Kulturgeschichte und Kulturkritik im ›Journal des Luxus und der Moden‹*. In: Dies., Ralf Dressel (Hg.): *Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800*. Heidelberg 2004, S. 73–104.

40 JLM Januar 1786, S. 10, 12.

und generationenübergreifende Mode des vermeintlich trivialen Jojo-Spielens vor.⁴¹ Das lässt sich flankieren mit einem ganzen Strauß von kulturhistorisch und modetheoretisch informierten Artikeln, die sich dem allgegenwärtigen Umgang mit Schnitt- und Topfblumen widmen.

2. Schnittblume und Saison

Rousseaus modekritische Vorbehalte gegen Rosen im Haar hatten sich um 1800 erledigt, als die Damenmode *à la greque* als ständeübergreifende Neuformatierung der Mode gefeiert wurde. Sophie von La Roche, Schriftstellerin und Herausgeberin der erfolgreichen Frauenzeitschrift *Pomona*, plädiert 1798 in ihrem Erziehungsbuch *Briefe an Lina* dafür, sich – entsprechend der herrschenden Simplizitätsmode (vgl. Abb. 2) – einfarbig zu kleiden und im Sommer eine echte Gartenblume im Haar zu tragen, im Winter hingegen eine »selbst gemachte Haube«.⁴² Dass der Zögling ungebrochen in Rousseau'scher Manier mit der »aufwachsende[n] Blume« identifiziert wird, steht dem saisonalen Einsatz von Schnittblumen nicht im Wege.⁴³ Ganz in diesem Sinne erklärt der »Antiken-Korrespondent« des *Journals des Luxus und der Moden*, Karl August Böttiger, in seinem Artikel *Ueber den Gebrauch der Blumen zum Kopfputz* von 1802, dass und warum eine Aneignung der »Botantik der Alten« über die Klassiker Rose und Myrte hinaus nicht gelingen kann.⁴⁴ Deshalb rät er den Leserinnen, bei der in den antiken Quellen verbürgten Praxis selbst anzusetzen und »mit den ihnen so schwesterlich verwandten Wesen, den Blumen, so wie sie *unsere* Gärten erzeugen und *unsere* Pflanzenkenner benennen, selbst eine genauere Bekanntschaft zu erwerben und nach Maasgabe derselben die Wahl der lebendigen Blumen zu ihrer Toilette zu bestimmen«.⁴⁵ Zum Erwerb der erforderlichen botanischen Expertise verweist er nicht nur auf Bertuchs Magazin *Der geöffnete Blumengarten*, sondern zieht auch den Leiter des Botanischen Gartens in Halle, Kurt Sprengel, zu Rate. Dessen Modetipps setzen einerseits dabei an, welche Schnittblumen bei der Erwärmung auf menschliche Körpertemperatur einige Stunden ansehnlich bleiben und zweitens welche wann verfügbar sind. Er schließt mit einer Anekdote über verkleidete Pflanzenräuberinnen aus Kew Gardens, um zu erklären, dass inzwischen in vielen Botanischen Gärten Schutzzäune um die wintergrünen Gewächse errichtet wurden. Hier also kollidierte die winterliche Ballsaison mit dem modischen Gebot der

41 Borchert: Seismograph, S. 82–84. Robert Kerber: Joujou. In: Holm: Mode machen.

42 Sophie von La Roche: Briefe an Lina als Mädchen. Ein Buch für junge Frauenzimmer, die ihr Herz und ihren Verstand bilden wollen. Leipzig 1797, S. 13.

43 Ebd., S. 18.

44 JLM, Juni 1802, S. 436–441, hier S. 437.

45 Ebd., S. 438.

jahreszeitlichen Echtpflanze, was offenkundig nicht schnell genug über den Markt geregelt werden konnte.

Auch Helmina von Chézy, Paris-Korrespondentin des *Journals* und Herausgeberin der *Französischen Miscellen*, berichtet 1806 von Kaiserin Josephine, derzeit tonangebend für die europäische Frauenmode, dass sie sich nur noch mit den Schnittblumen der Saison umgibt:

[E]s ist hier Mode, sich immer mit den Blumen der Jahreszeit zu schmücken, (außer im Winter, wo man gern Phantasieblumen trägt), da nun natürliche Blumen, so schön sie auch seyn mögen, und wie theuer sie auch verkauft werden, doch immer zu wohlfeil sind, um getragen zu werden, oder im Haare zu prangen, so müssen gemachte Blumen, mit Wohlgeruch balsamirt, die Natur bis zur Täuschung ersetzen, und diese sind zart und vergänglich, wie wirkliche Blumen. Höchstens kann man sie dreimal tragen.⁴⁶

Bemerkenswert an diesem Trend ist, dass er auch bei den Kunstblumen die genaue botanische Kenntnis der Blütezeiten voraussetzt. Der feine Unterschied besteht darin, dass es sich nicht um preiswerte Originale, sondern um kostspielige, täuschend echte Kopien handelt, wobei sogar die organische Eigenzeit der Schnittblume in die Fragilität des Artefakts übersetzt wird. Ob echt oder kopiert, die Schnittblume steht für eine Lebensdauer von wenigen Stunden und setzt somit den ephemeren Geltungsanspruch der Mode in Szene. Solche Blühpflanzen-Accessoires stehen wortwörtlich an der Schnittstelle von Gewordensein und Gemachtsein und transportieren somit das Narrativ einer eigenhändigen Geste, mit dem sie zeitnah und in greifbarer Nähe einer Grünzone entnommen und in die Garderobe eingebunden wurden. So wundert es nicht, dass die Modekupfer diese fiktive Geste in Szene setzen (vgl. Abb. 3).

Aufschlussreich ist die historiographische Reflexion des Phänomens. In seinem Essay *Ueber Blumendekorationen* skizziert Carl Gottlieb Horstig die Entwicklung von der Naturblume zur Kunstblume. Am Anfang stand die Verwendung der »natürlichen Blume« als Dekor in Kleidung und Innenraumgestaltung.⁴⁷ Wegen ihrer geringen Haltbarkeit wurden die nunmehr allgegenwärtigen Schnittblumen zunächst malerisch, aber dann auch in Textilien, Stein und anderen plastischen Materialien nachgebildet. Diese Abbildungen und Repliken verließen jedoch schnell ihre angestammten Bereiche und wurden in »gemalter, aufgeklebter, gestickter, ab- oder ein-

46 Helmina von Chézy: *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.* [1805/07]. Hg. v. Bénédicte Savoy. Berlin 2009, S. 14. Diese zeithistorische Studie wurde ebenfalls von Bertuch in Weimar verlegt.

47 JLM, Juli 1810, S. 401–404, hier S. 402. Horstig bemerkt, dass Schnittblumen bei Frauen zu meist im Haar oder am Decolleté platziert werden, während Männer sie am Ärmel tragen, um den Geruch genießen zu können. Ebd., S. 401.

gedrückter« Form auf Kleidungsstoffe, Haushaltsgegenstände sowie auf mobile und wandfeste Einrichtungstücke übertragen.⁴⁸

Von nun an blieb nichts mehr von der Blume verschont. [...] Ob sie da, wo sie angebracht werden sollte, stehen und liegen könne, ob sie durch den Faltenwurf zusammengedrückt und um ihre Form gebracht werden würde, ob sie in irgend einer Beziehung mit ihrem Grunde, mit ihrer Umgebung stehen würde, ob man sich darauf setzen, ob ihr den Rücken kehren ob man sie mit Füßen treten, ob man sie zerschneiden und wieder verkehrt zusammennähen würde – darum kümmerte man sich nicht mehr.⁴⁹

Die Moden, so Horstigs Argumentation, reduzieren Blumen auf ihren dekorativen Wert, so dass sie nicht mehr in ihrer Objekthaftigkeit, geschweige denn als Lebewesen in den Blick kommen. Die Blüte ist zum Synonym von Dekor geworden und hat die Referenz zur realen Pflanze verloren. Ausgehend vom Simplizitätsgebot des Klassizismus problematisiert der Essay erstens die pure Masse des vegetabilen Dekors, zweitens den fehlenden Zusammenhang von Bildträger und Abgebildetem und drittens die mediale Übersetzung in fremde Materialien wie Marmor oder Macharten wie Faltenkleider. Wirkt diese Intervention zunächst als aussichtloser Versuch, die bereits sinkende Mode der exponierten Echtblume vor ihrer medialen Vervielfältigung zu retten, so lässt sie sich auch als hellsichtige Vorwegnahme der Debatte um Ornament und Materialgerechtigkeit um 1900 lesen, in der die Blume ebenfalls eine diskursive Schlüsselfunktion einnehmen sollte.

3. Topfblume und Botanophilie

Das *Journal des Luxus und der Moden* beschreibt nicht nur Kleidungs-, sondern auch Einrichtungstrends und somit auch jenen, den Horstig »auf den Gestellen der Vorsäle und Wohnzimmer« als Habitat der »natürlichen Blume«⁵⁰ dingfest machte: die sogenannten Stubengärtnerei. Lebendpflanzen hielten um 1800 Einzug in die Wohnräume, was durch eine vielstimmige und auflagenstarke Ratgeberliteratur begleitet wurde, die sie als pflegeintensive Mitbewohner verstehen lehrte. Das *Journal* stellt dekorative Pflanzenmöbel vor, in denen sich das Verhältnis von Gegenstand und Dekor, von Ergon und Parergon umkehrt: Die Blumen sind keine dekorative Beigabe der Möblierung, sondern sie werden durch spezielle Präsentationsmöbel wie die oben erwähnten Gestelle in Szene gesetzt.

48 Ebd. S. 403f.

49 Ebd. S. 403.

50 JLM, Juli 1810, S. 401.

Sophie Ruppel hat dieses Lifestyle-Phänomen in ihrer Studie *Botanophilie*, ein Quellenbegriff zur Beschreibung der botanischen Passion, wissenschaftlich untersucht. Am Ausgangspunkt steht die Botanik als deskriptive Disziplin, die an jedem Ort, innerhalb wie außerhalb des Hauses, in der Stadt wie auf dem Land, vor der Haustür und auf Reisen betrieben werden kann und dabei lediglich einer minimalen technischen Ausstattung bedarf. In dieser Phase vor der akademischen Etablierung der Botanik bildete die Botanophilie eine *scientific community*, welche Akteur:innen offen stand, die über keine akademische Bildung verfügten.⁵¹

Im Unterschied zu den kurzlebigen Schnittblumen verändert sich die Dekorfunktion bei den langlebigen Topfpflanzen maßgeblich, da die Stubengärtner:innen selbst zum Lebensstil und die Pflanze zur Mitbewohnerin wird. Interessanterweise wird immer wieder ausgeblendet, dass auch die Zimmerpflanzen den Moden unterliegen, so dass ein Hobbygärtner, Karl von Essen, in einem *Journal*-Artikel nachdrücklich daran erinnert, dass Pflanzen Konsumartikel sind.⁵² Dies belegt er mit historischen Beispielen ausgehend vom ersten Börsencrash in Folge der Tulpenmanie im frühen 17. Jahrhundert, bis zur Gegenwart:

Wollen Ihre Leser und Leserinnen noch mehrere Beweise für die Wahrheit, daß Blumen mit der Ebbe und Fluth anderer Modenartikel steigen und fallen, so be- rufe ich mich nur auf die heutige Vorliebe für die *Geranien*. Welche Zauberkraft, als die Mode, würde es gewagt und erreicht haben, sogar dem schönen Geschlechte eine Gattung von Blumen zu empfehlen, wovon mehr als zwei Drittheile, bei un- ansehnlicher Blüte und ziemlich schwerer Wartung, den feinern Geruchsnerven eben so widrig sind, als ihre halb-griechischen Namen Ohr und Gedächtniß peini- gen?⁵³

Da sich weder ästhetische noch praktische Gründe für die Geranie finden, kann sie als Beweis für die Herrschaft der Mode auch bei der langlebigen Topfblume gelten. Der aus der Kleidermode abgeleiteten Entwicklungslogik nach tippt der Beiträger auf eine Heideart als Folgemode. Aus der botanophilen Perspektive ist jedoch ein Widerstand gegen Trendpflanzen zu erkennen, da die einschlägigen Ratgeber mit Blick auf die biologische Lebenserwartung davor warnen, sich unüberlegt an modi- sche Exemplare zu binden.⁵⁴ Dabei kommen die Pflanzen keineswegs nur als Gegen- stand der Fürsorge in den Blick, sondern sie können dem Menschen auch gefährlich

51 Sophie Ruppel: *Botanophilie. Mensch und Pflanze in der aufklärerisch-bürgerlichen Gesell- schaft um 1800*. Weimar u.a. 2019, S. 215–239.

52 JLM, Februar 1803, S. 78–95.

53 Ebd., S. 80.

54 R. v. Randow: *Nützlicher Rathgeber für Stubengärtner, bey Auswahl derschönsten Gewächse und de- ren zweckmäßigster Behandlung, größtenteils nach eigenen Erfahrungen bearbeitet*. Leipzig 1828, S. 1; Reider: *Mode-Blumen*, S. 4f. Vgl. Ruppel: *Botanophilie*, S. 443–448.

werden. So warnt der tonangebende Arzt der Goethezeit, Christoph Wilhelm Hufeland, 1792 in seinem Artikel *Ueber den Luxus der Zimmer-Gärten* vor unbemerkten Duftvergiftungen, was in dramatischen Fallbeispielen von knapp abgewendeten Todesfällen erzählt wird.⁵⁵ So fällt bei einer Abendgesellschaft eine Frau in Ohnmacht, weil ihre Sitznachbarin ein Sträußchen am Decolleté trägt und zwei junge Männer werden nachts im Gasthaus von einer Panikattacke überrascht, weil der im Zimmer untergestellte Orangenbaum blüht.

Gerade weil die pflanzlichen Einrichtungsstücke nicht ohne permanente und informierte Pflege funktionieren, fordern sie handfeste Zuwendungen, die sich sehr gut in Gesten von Mensch-Pflanze-Interaktionen eines stylischen *doing home* übersetzen lassen. Ähnlich wie beim häuslichen Lesen oder Handarbeiten, zeigen sich die modebewussten Gärtner:innen sinnhaft beschäftigt. Hervorzuheben ist jedoch, dass der Lebensstil der Stubengärtner:innen stärker als andere Trends weniger die Verfügbarkeit als vielmehr die Wirkmacht und Eigenzeit des Modeartikels erfahrbar macht und somit immer auch die Reflexion auf die Rhythmik von Mode provoziert.

4. Modejournalismus und Botanik

Neben der Stubengärtner:innen beobachtet das *Journal* auch das »Mode-Studium« der Botanik.⁵⁶ Bertuch bewirbt das ab 1796 von ihm monatsweise verlegte Magazin *Der geöffnete Blumengarten*, das sich im Titel explizit an die *scientific community* der Botanophilie wendet, an *Frauenzimmer, und Pflanzenliebhaber, welche keine Gelehrten sind*. Das Magazin wurde von dem Jenaer Botaniker August Batsch verfasst, der darin die Linné'sche Nomenklatur zur eindeutigen Bezeichnung, nicht jedoch die klassifikatorische Beschreibungssprache verwendet, sondern eine wissenschaftlich informierte, aber anschauliche Unterhaltungsprosa entwickelt.⁵⁷ Die erste Pflanze des Magazins, die scharlachrote *Ixora*, wird in einem situativen Einstieg über ihren starken Farbeindruck in der Umgebung ihrer Herkunftslandschaft geschildert: »In ostindischen Thalwäldern, und an Ufern, seltner an Bergen, prangt dieses herrliche, etwa drei Ellen hohe Strauchgewächs mit seine[m] brennend rothen Blumenkopfe [...] zumal im dunkeln Schatten der Gebüsche, wie eine Kohlengluth.«⁵⁸ Das Eingangs-

55 Johanna Giest, Anna Kolena: Zimmergärten. In: Holm: Mode machen.

56 August Batsch: Ankündigung und Plan des Werks. In: *Der Geöffnete Blumengarten*. Hg. v. dems., 1. Heft, Januar 1796, S. III – VI, hier S. IV.

57 Hierin kann Bartsch an die bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzende literarische Aneignung der Botanik anknüpfen, insbesondere an aufklärerisch-sensualistische Lektüren im »Buch der Natur«. Vgl. Jana Kittelmann: Apoll und Minerva. Bemerkungen zu ästhetisch-botanischen Konstellationen in der Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Dies. (Hg.): *Botanik und Ästhetik*. Göttingen 2018, S. 57–78, hier S. 60–68.

58 Batsch: *Blumengarten*, Nr. I.

tableau bereitet der Blühpflanze, die auch grammatisch Subjekt bleibt, die geeignete Bühne für einen glamourösen Auftritt. Die Beschreibung arbeitet im Folgenden mit fünf verschiedenen Rotwerten: »brennend roth«, »hochroth«, »blutroth«, »gelbroth« und »dunkelroth«, welche durch »Kohlengluth«, »Korallenbäumchen« oder die »Lantana«-Blüte referenziert werden.⁵⁹ Folgt man der Anmoderation der Botanik als »Mode-Studium«, fällt auf, dass die performativ-visuelle Darstellung der Ixora, konkret also der Fokus auf den situierten Auftritt und die nuancierte Farbbeschreibung, der Darstellung von Kleidung ähnelt. Dieser Befund legt umgekehrt nahe, dass der Modejournalismus von der Beschreibungssprache der Botanik profitieren konnte. Das ist bereits gebahnt durch historische Farbbezeichnungen, die in der Zeit vor der numerischen Normierung der Farbwerte häufig auf Blütenfarben referieren. Durch die Verbreitung botanischen Wissens wird dieses Verweissystem differenzierter, d.h. »veilchenblau« bezeichnet einen anderen Farbton als »kornblumenblau« oder »vergißmeinnichtblau«.⁶⁰

Vor diesem Hintergrund erfolgt nun abschließend die Lektüre eines Modeberichts, der in seinen Pflanzen-Referenzen die konventionellen Verfahren aufruft und diese sowohl in modischer als auch in poetischer Hinsicht produktiv macht. Im Februar 1809 berichtete die schon erwähnte Paris-Korrespondentin Helmina von Chézy über die Frühjahrsmode. In diesem bereits von ihr etablierten autofiktionalen Reportage-Format, dem *Brief einer teutschen Dame in Paris an ihre Freundin in Teutschland*, wird die Kleidung der Spaziergängerinnen im Jardin des Tuileries dargestellt.⁶¹ Dabei werden konventionelle Farbbezeichnungen wie »veilchenblau« oder »grasgrün«, ebenso übliche Metonymien wie »dunkel Pomeranze« oder »dunkel Pistazia«, aber auch ungewöhnliche Farbbezeichnungen wie »Streifen von welkgelbem Laub« verwendet.⁶² Diese Referenzierung von Farbwerten durch Pflanzen wird im Eingangstableau übererfüllt und parodistisch gewendet:

Ein buntes volles Tulpenbeet, das hin und wieder im Sonnenschein wogt, und den Blick mit grellem Farbenwechsel mehr ermüdet als erfreut – dies ist jetzt der Tuileries-Garten, zur Stunde wo die schönen Frauen zu leben anfangen. Man sieht nichts als Hochroth, Scharlachroth, Krebsroth, dunkel Pomeranze, Hochgelb und allenfalls dunkel Pistazia.⁶³

Der metaphorische Einstieg ruft nicht nur den luxuskritischen Topos der frühneuzeitlichen Tulpenmanie auf, sondern lässt sich lebensweltlich auffüllen. Denn auch

59 Ebd.

60 William Jervis Jones: Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen. Berlin 2013, Bd. II, S. 1667–1668; Bd. V, S. 2845–2850 und S. 2864.

61 JLM, Februar 1809, S. 187–195.

62 Ebd., S. 187.

63 Ebd.

wenn die Tulpen noch nicht in den Tuilerien blühen, so sehen die Zimmergarten-Kalender für Februar genau solche Zwiebelgewächse vor.⁶⁴ Modisch eingerichtete Leser:innen dürften also von Tulpen umstellt gewesen sein.⁶⁵ Zudem ermöglicht die metaphorische Übersetzung von bekleideten Körpern in ein wogendes Tulpenbeet einen farblichen Totaleindruck, der die Modefarben der beginnenden Frühjahrssaison herausfiltert, mit dem klaren und fortan immer wieder bestätigten Ergebnis, dass Rot tonangebend ist.

Chézys besonderes Augenmerk gilt Kunstblumen an Kleidung und Hüten. Ins Auge fällt besonders der rote Mohn, der bekanntlich *in natura* so schnell verwelkt, dass er als Schnittblume unbrauchbar ist. »Man trägt viel Mützen mit Blumensträußen, Heliotrope, Ringblumen, Flieder; keine Phantasieblumen. Zu den Kleidergarnituren sind blaue, rothe und auch gelbe Windeblumen sehr beliebt.«⁶⁶ Bei den botanisch eindeutig bezeichneten Pflanzen handelt es sich um Feldblumen, die ihrer Zeit in doppelter Hinsicht voraus sind, da sie im Februar weder auf Feldern noch in Zimmergärten oder Glashäusern blühen. Leser:innen, die sich diese Pflanzen vergegenwärtigen wollen und nicht über das hier vorausgesetzte Pflanzenwissen verfügen, können zu einer bebilderten Botanik greifen.

Die summarischen Zusammenstellungen von Farben, Formen und Materialien sind durch Auftritte einzelner Passantinnen unterbrochen, die wie auf einem Laufsteg an der Reporterin vorbeischießen. Den Anfang macht eine »sehr elegante Dame von hohem Rang« in einem »hochorangefarbene[n] Überkleid von *Tissu de laine, facon cashmire*, mit stehendem Kragen und Aufschlag von Hermelin«, die nächste trägt zum »scharlachfarbigen Überrock« ein »grünes Sammethütchen mit wehenden weißen Federn«, verzichtet also auf die »rothe Mütze mit Hermelin«, in der sie »wie ein teutscher Kurfürst ausgesehen« hätte. Spätestens hier wird deutlich, dass die roten Stoffe und Hermelinpelze als ästhetisches Re-Entry des Höfischen in die nachrevolutionäre Gesellschaft gedeutet werden. Solche in die Beschreibungssprache eingelassenen Hinweise erlauben Übergänge zur politischen Publizistik, an der auch Chézy partizipierte.⁶⁷

64 Carl Paul Bouché: Der Zimmer- und Fenstergarten oder kurze und deutliche Anleitung die beliebtesten Blumen und Zierpflanzen in Zimmern und Fenstern zu ziehen und überwintern zu können, nebst einer Anleitung zur Blumentreiberei. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Berlin 1811 [1. Aufl. 1808], S. 247f.

65 Die *Costumes Parisiens* (1799, Nr. 153) zeigen eines ihrer Mannequins vor einem Zimmergartenmöbel, einem *jardin portatif*.

66 JLM, Februar 1809, S 194.

67 Irina Hundt: »Wäre ich besonnen, wäre ich nicht Helmina.« Porträt einer Dichterin und Publizistin. In: Autorinnen des Vormärz. Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch 1996. Hg. v. Helga und Detlev Kopp. Bielefeld 1997, S. 43–79.



Abb. 5: Redingote à Conqueluchon, fourrée d'Hermine. Aus: *Costumes Parisiens*, 1809, Nr. 947.

Tatsächlich dokumentieren die *Costumes Parisiens* genau solche royalen Roben (vgl. Abb. 5) und die von Chézy beschriebene Reihe der Auftritte erinnert an das Blättern durch Modekupfer. Die Funktion ist vergleichbar, denn es gilt, bei aller Binnendifferenzierung durch die individuell variierten Outfits, einen übergreifenden Trend darzustellen. Jedoch ergibt sich auf der Ebene der erzählerischen Umsetzung das Problem der Wiederholung von ähnlichen Situationen. Darauf reagiert eine Gegeninszenierung, die als Überraschung platziert ist:

Eine Dame, ich glaube wahrlich, sie that es aus Ironie, und um allen Andern einen Streich zu spielen, hatte ihre hohe schlanke Gestalt in einen unendlichen gerade heruntergehenden Cashmir-Shawl eng eingehüllt, so dass man nichts von ihr sah, als das Haupt. Dieser Cashmir-Shawl war so barock, mit Grund von Weinhefenfarbe und breiten Streifen von welkgelbem Laub, wie man sich kaum denken kann. Solche Gewebe werden in Indien nicht zu Shawls, sondern zu Decken, Vorhän-

gen und dergleichen gebraucht; aber jetzt kann man nichts so barock erfinden, dass es den Französinen genug wäre. – Besagte Dame trug dazu einen Schleier, und wenn sie es darauf angelegt hätte, aller Augen auf sich zu ziehen, so war es ihr gewiß gelungen, denn zum Verdruß aller so schön geputzten Damen trug sie die Palme davon, denn sie hatte das Widersinnige, Grelle, Barocke am besten gefaßt, und das *nec plus ultra* davon ausgefunden. – Andere Shawls von Caschmir mit weißem Grund und abscheulichen Streifen, andere mit türkischen Bouquets, die schon toll genug waren, mussten doch alle beschämt vor dem großen Shawl zurückweichen, und erhielten kaum einen Blick mehr von der Aufmerksamkeit der Pariser Elegants.⁶⁸

Die Leser:innen wissen, dass sie möglicherweise an der Gründungsszene einer neuen Mode teilhaben konnten. Vor dem Fond von kräftigen Rottönen kontrastiert der großformatige Schal in fadem Beige und schmutzigem Gelb. Seine Referenz auf Weinhefe und welches Laub lässt Herbststimmung aufkommen,⁶⁹ was den bereits vorweggenommenen Tulpenfrühling saisonal verkehrt. In der Koppelung von ›barock‹ und ›herbstlich‹ ist der Schal seiner Zeit saisonal in doppeltem Sinne, in kultureller als auch in biologischer Hinsicht, zugleich hinterher und voraus. Auch Form und Trageweise des überdimensionierten Kleidungsstücks kontrastieren mit den definierten Silhouetten. Dabei wird ausdrücklich betont, dass es sich von der seit einigen Jahren anhaltenden Mode der Kaschmirschals unterscheidet (vgl. Abb. 6), da es sich weniger um ein Kleidungsstück als um ein Haustextil, einen Vorhang, handelt. Die Dame bereitet sich mit diesem Vorhang eine eigene Bühne,⁷⁰ auf der sie in einer paradoxen Bewegung der aktuellen posthöfischen, barockisierenden Mode widerspricht und sie zugleich überbietet.

68 JLM, Februar 1809, S 191f.

69 Bei »welkgelb« und »weinhefe(n)farben« handelt es sich um selten verwendete, aber belegte Farbbezeichnungen. Jones: Historische Farbbezeichnungen, Bd. V, S. 2963, 3095.

70 Es handelt sich um eine Referenz auf das derzeit in den europäischen Salons populäre theatrale Format der Attitüde, eine ausschließlich von Frauen ausgeübte Form der Performance, für die sich der modische Schal als zentrales Attribut etabliert hatte. Chézy kannte diese Kunstform gut, nicht zuletzt über ihre Mentorin Felicité de Genlis, die als eine der Gründungsfiguren gilt, und als Besucherin der Salons von Juliane von Krüdener. Interessant ist, dass diese Form insbesondere in den Erzähltexten von Autorinnen, die selbst einen Salon betrieben, eine kunstreflexive, mitunter poetologische Ebene gewinnt. Insofern ließe sich Chézys Erzähleinlage vom »großen Shawl« auch intertextuell auszuwerten. Siehe auch Birgit Jooss: Lebende Bilder: körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin 1999, S. 91–115; Isolde Döbele-Carlesso: Barbara Juliane von Krüdener. Welt dame, Schriftstellerin, Pietistin. In: Barbara Juliane von Krüdener. Valérie. Hg. u. eingeleitet von Isolde Döbele-Carlesso. Brackenheim 2006, S. VII–XXXV, hier S. XII–XIV.



Abb. 6: Bonnet de Crêpe et Rubans. Garniture de Robe en Crêpe, Fleurs et Rubans. Aus: *Costumes Parisiens*, 1809, Nr. 955.

Der Konjunktiv lässt offen, ob es sich um einen intensionalen Akt handelt, die geniale Gründungsszene einer neuen Mode oder einfach nur um eine zufällige Verlegenheitslösung, die in den Augen der Journalistin modisch eingelesen wird. Diese perspektivische Unschärfe macht deutlich, dass Mode nicht, so wie in den Kupferstichen der Fall, auf bekleidete Figuren zu reduzieren ist, sondern sich erst in der Blickordnung von Sehen und Gesehenwerden realisiert. Erzählerisch heißt das, dass Mode als kontingentes Geschehen nur in der Aufzeichnung *in actu* und *in situ* darstellbar ist.

In diesem Sinne problematisiert Chézy wiederholt in ihren Reportagen, dass Mode so sehr dem Hier und Jetzt verpflichtet ist, dass sie im Moment der Aufzeich-

nung bereits zum Archivmaterial wird. Entsprechend erläutert sie in einem anderen, 1807 namentlich nicht gekennzeichnetem Brief ihrer Paris-Reihe:⁷¹

Meine elegante und schöne Freundin, Sie muntern mich auf, Ihnen meine Beobachtungen über die hiesigen Moden mitzuteilen, und bitten mich, Ihnen ja immer das Neueste zu senden. Leider wird das Neueste in den wenigen Stunden schon alt, welche meine Nachrichten auf der Reise zubringen, und so viel ich auch umhersinne, weiß ich kein anderes Mittel Ihnen die Moden so mitzuteilen, daß Sie mit den Pariser Damen gleichzeitig bleiben, als – dieselben im Voraus zu erathen.⁷²

Explizit formuliert die Modejournalistin einen Fiktionspakt, da den dynamischen Trends nicht allein mit der Augenzeugenschaft der Reportage beizukommen ist, sondern durch das Erfinden zukünftiger Moden. Genau um einen solchen fiktiven Testlauf könnte es sich bei der Trendsetterin mit dem herbstlichen Vorhang handeln, welche im radikalen Verzicht auf den üblichen Blumenschmuck und dessen frühsummerliches Farbbregister das Welke und Verhüllte in Szene setzt. Dass dies als »Ironie« bezeichnet wird, geht nicht in dem rhetorischen Stilbegriff auf, wonach »das Gegenteil dessen gesagt ist, was gemeint ist.«⁷³ Und dies nicht nur, weil explizit unklar ist, ob die Trägerin überhaupt intensional kommuniziert, sondern auch, weil sie zugleich die Mode bestätigt und sie unterläuft. Chézy recurriert hier auf das Konzept »romantischer Ironie«, das ihr durch ihre Pariser Wohngemeinschaft mit Friedrich und Dorothea Schlegel vertraut war. Nach Friedrich Schlegels Konzeption der romantischen Ironie handelt es sich um eine Denkbewegung im flirrenden Dazwischen der Positionen. »Er begreift Ironie«, so beschreibt es Monika

71 Selma Jahnke konnte diesen Artikel kürzlich aufgrund ihrer Auswertung der Verlagsakten, konkret von Chézys Briefwechsel mit Carl Bertuch, eindeutig deren Autorschaft zuweisen. In dieser Auswertung gewinnt auch der Rahmen der Auftragsarbeit an Kontur: Bertuch forderte ausdrücklich Beiträge von Chézy, die sich von dem – seinen Leser:innen ebenfalls zugänglichen – *Journal des dames et des modes* abhoben. Jahnke konstatiert mit Blick auf den zitierten Artikel, dass sich die strukturbildende »Spannung von Verleugnung und Affirmation«, welche sie bereits andernorts für Chézys fiktives Erzählwerk herausgearbeitet hat, ebenfalls im Verhältnis zur Mode sowie zum ökonomisch organisierten Modejournalismus zeigt. Selma Jahnke: »Hätten Sie doch tausend Hände zum Schreiben!« Die Korrespondenz zwischen Helmina von Chézy und Carl Bertuch. In: Jadwiga Kita-Huber, Jörg Paulus (Hg.): Signaturen der Vielfalt. Autorinnen in der Sammlung Varnhagen. Göttingen 2024, S. 221–238, hier S. 229–233, 236.

72 [Helmina von Chézy]: *Neue Moden aus Paris. (In Briefen an eine teutsche Dame.)*, in: JLM, Juli 1807, S. 474–478, hier S. 474.

73 Monika Schmitz-Emans: Einführung in die Literatur der Romantik. 4. Aufl. Darmstadt 2016, S. 55.

Schmitz-Emans, »als Ausdrucksform unlösbarer und zugleich fruchtbarer Widersprüche und charakterisiert sie daher auch als ›Form des Paradoxen«.⁷⁴ Das lässt sich durchaus mit Elena Espositos Konzeption der »Paradoxien der Mode« zusammen lesen, welche sie in der »Verbindlichkeit des Vorübergehenden« und der »Originalität durch Nachahmung« beschreibt.⁷⁵ Diese sowohl romantische als auch modewissenschaftliche Lesart ließe den Mode-»Streich« der Unbekannten im Jardin des Tuileries als performative Demonstration dessen verstehen, wie man durch überbietende Nachahmung originell sein und dabei das Ephemere verbindlich machen kann. Dieser selbstreflexive Zug lässt den Auftritt des »großen Shawls«, der am Ende des Mode-Berichts bezeichnenderweise zum grammatischen Subjekt wird, als »Mode nach der Mode«⁷⁶ *avant la lettre* erscheinen.

5. Fazit

In der Gründungsphase des deutschsprachigen Modejournalismus kommt den omnipräsenten Blühpflanzen eine mehr als dekorative Funktion zu. Als Referenzobjekte von erzählten Moden bringen Pflanzen ein eigenes Zeitregister ein, das die zyklische, insbesondere die jahreszeitliche Neustrukturierung von Trends um 1800 illustriert oder auch konterkariert und somit beobachtbar macht. Das nur wenige Stunden haltbare Accessoire der Schnittblume exponiert eine situative Aneignung des Gewordenen. Die langlebige Topfpflanze der Zimmertgärten hingegen verweist auf die Aporien von vegetabilen Modeartikeln. Gerade an seiner Einbindung von Blühpflanzen wird deutlich, dass der frühe Modejournalismus eine enge Allianz mit der Botanik eingeht, wobei Pflanzenwissen und botanophile Darstellungsmuster strukturbildend wirken.

74 Ebd.

75 Esposito: Verbindlichkeit des Vorübergehenden, S. 9–11.

76 Vgl. Vinken: Mode nach der Mode. Dazu auch Anm. 26. Tatsächlich erinnert die exponierte und ungefüge Stofflichkeit dieser Robe an Kreationen von provokativen und dekonstruktivistischen Designern wie Vivienne Westwood oder Martin Margiela.

Literaturverzeichnis

- Ackermann, Astrid: Paris, London und die europäische Provinz. Die frühen Modejournale 1770–1830. Frankfurt a.M. 2012.
- Ananieva, Anna: Zeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Esther Sophia Sün-derhauf (Hg.): Von Moden und Menschen. Die Sammlungen der Von Parish Kos-tümbibliothek. Petersberg (im Erscheinen), 45 S.
- Barthes, Roland: Die Sprache der Mode [frz. 1967]. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1985.
- Bernasconi, Gianenrico: Objets portatifs au siècle des Lumières. Paris 2015.
- Bertschik, Julia: Mode in der Literaturwissenschaft. Eine germanistische Bestandsaufnahme. In: Gudrun M. König, Gabriele Mentges, Michael Müller (Hg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld 2015, S. 97–113.
- Bertschik, Julia: Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945). Köln, Weimar, Wien 2005.
- Borchers, Angela: Ein Seismograph des Zeitgeistes. Kultur, Kulturgeschichte und Kulturkritik im ›Journal des Luxus und der Moden‹. In: Dies., Ralf Dressel (Hg.): Das ›Journal des Luxus und der Moden‹. Kultur um 1800. Heidelberg 2004, S. 73–104.
- Bovenschen, Silvia: Über die Listen der Mode. In: Dies. (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986, S. 10–30.
- Dietrich, Friedrich Gottlieb: Der Wintergärtner Oder Anweisung die beliebtesten Modeblumen und ökonomischen Gewächse ohne Treibhäuser und Mistbeete, in Zimmern, Kellern und andern Behältern zu überwintern oder für den offe-nen Garten vorzubereiten. Weimar 1801.
- Döbele-Carlesso, Isolde: Barbara Juliane von Krüdener. Weltdame, Schriftstellerin, Pietistin. In: Barbara Juliane von Krüdener: Valérie. Hg. u. eingeleitet von Isolde Döbele-Carlesso. Brackenheim 2006, S. VII–XXXV.
- Eposito, Elena: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode. Frankfurt a.M. 2004.
- Gibhardt, Boris Roman: Vorgriffe auf das schöne Leben. Weimarer Klassik und Pa-riser Mode um 1800. Göttingen 2019.
- Holm, Christiane (Hg.): Mode machen: Sieben Trends aus dem ›Journal des Luxus und der Moden‹. Ein Beitrag zur Ausstellung ›klassisch konsumieren. Bertuch und das Journal des Luxus und der Moden‹. Studienzentrum der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Klassik Stiftung Weimar 2023, https://publikationen.klassik-stiftung.de/receive/ksw_mods_00000685 (letzter Zugriff: 19.2.2024).
- Jahnke, Selma: »Hätten Sie doch tausend Hände zum Schreiben!« Die Korrespon-denz zwischen Helmina von Chézy und Carl Bertuch. In: Jadwiga Kita-Huber, Jörg Paulus (Hg.): Signaturen der Vielfalt. Autorinnen in der Sammlung Varn-hagen. Göttingen 2024, S. 221–238.

- Jones, William Jervis: *Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen*. Berlin 2013.
- Jooss, Birgit: *Lebende Bilder: körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999.
- Journal des Luxus und der Moden*. Hg. v. Friedrich Justin Bertuch, Georg Melchior Kraus u.a. Weimar 1786–1827.
- Kittelman, Jana: Apoll und Minerva. Bemerkungen zu ästhetisch-botanischen Konstellationen in der Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Dies. (Hg.): *Botanik und Ästhetik*. Göttingen 2018, S. 57–78.
- klassisch konsumieren. Bertuch und das *Journal des Luxus und der Moden*. Virtuelle Ausstellung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Klassik Stiftung Weimar (2023), <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/klassisch-konsumieren> (letzter Zugriff: 19.2.2024).
- Kleinert, Annemarie: *Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848*. Berlin 1980.
- Kranz, Isabel: *Stumme Zeichen, sprechende Blumen: Von einer Geheimsprache der Liebe zur Lust am Spiel*. In: Dies.: *Sprechende Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache*. Berlin 2021, S. 6–19.
- La Roche, Sophie von: *Briefe an Lina als Mädchen. Ein Buch für junge Frauenzimmer, die ihr Herz und ihren Verstand bilden wollen*. Leipzig 1797
- Lehnert, Gertrud: *Mode, Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld 2013.
- Nelson Best, Kate: *The History of Fashion Journalism*. London, New York 2017.
- Randow, R. v.: *Nützlicher Rathgeber für Stubengärtner, bey Auswahl der schönsten Gewächse und deren zweckmäßigster Behandlung, größtenteils nach eigenen Erfahrungen bearbeitet*. Leipzig 1828.
- Reider, Jakob Ernst von: *Die Mode-Blumen, 3. und letztes Heft oder Kultur der beliebtesten, ganz neuen, nur sehr prachtvollen, dann der Florblumen*. Nürnberg 1831.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen [1761]. Auf der Grundlage der Erstübersetzung von Johann Gottfried Gellius*. Hg. v. Reinhold Wolff. 3. Aufl. Düsseldorf, Zürich 2003-
- Ruppel, Sophie: *Botanophilie. Mensch und Pflanze in der aufklärerisch-bürgerlichen Gesellschaft um 1800*. Weimar u.a. 2019.
- Schmidt-Funke, Julia A.: *Auf dem Weg in die Bürgergesellschaft. Die politische Publizistik des Weimarer Verlegers Friedrich Justin Bertuch*. Köln, Weimar, Wien 2005.
- Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*. 4. Aufl. Darmstadt 2016.

- Steingießer, Barbara: Weimar und die weite Welt der Mode. In: *Luxus & Lifestyle. Weimar und die weite Welt. Das »Journal des Luxus und der Moden« (1786–1827)*. Ausst.-Kat Goethe-Museum Düsseldorf. Düsseldorf 2022, S. 33–82.
- Stobbe, Urte, Anke Kramer, Berbeli Wanning: Einleitung: *Plant Studies – kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*. In: Dies. (Hg.): *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen*. Berlin 2022, S. 11–31.
- Sykora, Katharina: *The Queen stripped bare. Luise von Preußen oder wenn Mode Politik macht [2010]*. In: *Vinken: Blumen der Mode*, S. 439–452.
- Vinken, Barbara (Hg.): *Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode*. Stuttgart 2016.
- Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1993.
- Volkert, Domenica: *Frauenzeitschriften und das Zeichensystem der Mode im ausgehenden 18. Jahrhundert*. In: Ernest W. B. Lüttich (Hg.): *Medienkultur – Kulturkonflikt. Massenmedien in der interkulturellen und internationalen Kommunikation*. Opladen 1992, S. 413–429.
- Wichard, Norbert: *Literarisches Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter*. Bielefeld 2012.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Ein Pariser Elegant von neuester Form und Schnitte. Aus: *JLM*, August 1788, Tafel 23. Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Klassik Stiftung Weimar.
- Abb. 2: *Négligé à fond de Couleur. Bride en dessus. Rose sur le côté. Chemise sans Manches. Shall à franges. Lunette à deux Branches*. Aus: *Costumes Parisiens*, 1798, Nr. 61. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Abb. 3: *Devant de Corsage Drapé. Fichu Garni, faisant Ceinture*. Aus: *Costumes Parisiens*, 1809, Nr. 988. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Abb. 4: *Il va fleurir. Cheveux et Fichu. Robe des gaze*. Aus: *Modes et manières du jour*, 1800, Nr. 27. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Abb. 5: *Redingote à Conqueluchon, fourrée d’Hermine*. Aus: *Costumes Parisiens*, 1809, Nr. 947. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Abb. 6: *Bonnet de Crêpe et Rubans. Garniture de Robe en Crêpe, Fleurs et Rubans*. Aus: *Costumes Parisiens*, 1809, Nr. 955. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Verdichtete Materie

Diamantenmode und literarische Form in E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*

Kira Jürjens

Wenn in der Literatur von funkelnden Juwelen die Rede ist und Schmuckstücke angelegt, verloren oder weitergegeben werden, berührt dies Fragen von Sichtbarkeit, Macht und Begehren, von Wert, Besitz und Dauer. Dabei kommt dem jeweiligen Schmuckmaterial mit seinen symbolischen Besetzungen und diskursiven Verflechtungen ein eigenes reflexives Potential innerhalb der Literatur zu. Besonders der Diamant als Kristall von besonderer Härte und Dichte, der mit seinem Schliff Glanz und Transparenz erhält und hohen Wert auf kleinem Raum konzentriert, entwickelt sich seit dem 18. Jahrhundert zu einem zentralen ästhetischen und poetologischen Reflexionsobjekt.¹ Am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* (1819) nimmt dieser Beitrag in den Blick, inwiefern Diamanten auf der Inhaltsebene narrativer Texte ihr metareflexives Potential entfalten.

In Hoffmanns Erzählung bildet der rege Juwelenverkehr im Rahmen der »geheimen Liebeshandel«² am Hofe Ludwig des XIV. den Hintergrund für die Raubmorde des Goldschmieds Cardillac, der seine Schmuckstücke nicht aus der Hand geben kann. Von diesen »summarisch[]«³ erzählten Zirkulationsprozessen grenzen sich einzelne Szenen des Anblicks oder Auftritts von und mit Diamantschmuck ab, denen innerhalb der Erzählung eine Schlüsselfunktion zukommt. Während der für

-
- 1 Vgl. Stefanie Markovits: Form Things. Looking at Genre Through Victorian Diamonds. In: *Victorian Studies* 52/4 (2010), S. 591–619. Zum Kristall (ohne expliziten Bezug zum Diamanten) vgl. Wolfgang Hottner: *Kristallisationen. Ästhetik und Poetik des Anorganischen im späten 18. Jahrhundert*. Göttingen 2020, ebenfalls: Ulrich Johannes Beil: *Die Wiederkehr des Absoluten. Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*. Frankfurt a.M. 1988.
 - 2 E. T. A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi*. Eine Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hg. v. Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Bd. 4. Frankfurt a.M. 2001, S. 780–853, S. 790. Im Folgenden mit der Sigle (SW IV) im Text zitiert.
 - 3 Armin Schäfer und Philipp Weber: Der Glanz, der Blick und das Begehren in E. T. A. Hoffmanns »Das Fräulein von Scuderi«. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 29 (2021), 92–110, hier S. 101.

die Erzählung zentrale Motivkomplex Schmuck in der Forschung lange vor allem mit Fokus auf Fragen von konkurrierenden Künstler:innentypen und Kunstkonzepten untersucht wurde,⁴ sind dessen materialspezifische Implikationen bisher kaum näher untersucht worden. Wenn die zentrale Rolle der Juwelen in den Blick gerät, dann häufig mit Verweis auf Hoffmanns Verwendung des Edelsteinmotivs in *Die Bergwerke zu Falun*.⁵ Doch während in den *Bergwerken zu Falun* von Glimmer, Quarz, Pyrosmalith, Almandin, Bergkristall und Karfunkel die Rede ist, die in den Tiefen des Traum- und Erdreichs verortet werden,⁶ spezifiziert Hoffmann die Juwelen im *Fräulein von Scuderi* ausschließlich als Diamanten bzw. Brillianten, wie sie im großstädtischen Leben am Hofe Ludwig des XIV. zirkulierten.⁷ Damit stellt sich die Frage, was es für den Text heißt, dass nicht nur allgemein Schmuck, sondern explizit Diamanten den Dreh- und Angelpunkt des Erzählens bilden.

Für die diamantzentrierte englische Literatur des 19. Jahrhunderts hat Stefanie Markovits gezeigt, dass dem Diamanten als ›form thing‹ eine gattungsreflektierende Dimension eigen ist.⁸ Am Beispiel viktorianischer Gedichte und Romane argumentiert sie, dass die komprimierte Form des Diamanten dem »containment of lyric« entspricht, während seine auf materieller Härte beruhende Dauerhaftigkeit zugleich für narrative Bewegung in der Zeit nutzbar gemacht werden kann.⁹ Daran

-
- 4 Vgl. u.a. Claudia Liebrand: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns. Freiburg i.Br. 1996; Jochen Schmidt: Das Fräulein von Scuderi und Cardillac. In: E. T. A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten. Frankfurt a.M. 1986, S. 109–121; Günter Blamberger: Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile. Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart 1991.
 - 5 Zum Motiv des Edelsteins in der Literatur der Romantik vgl. besonders Irene Bark: Steine in Potenzen. Konstruktive Rezeption der Mineralogie bei Novalis. Tübingen 1999.
 - 6 Nur das Handelsschiff, ein sogenannter »Ostindienfahrer«, auf dem der Protagonist Elis Fröbom zu Beginn der Erzählung ankommt, lässt sich als indirekte Bezugnahme auf Indien als wichtigem und lange einzigem Fundort von Diamanten lesen. E. T. A. Hoffmann: Die Bergwerke zu Falun. In: Ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hg. v. Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Bd. 4. Frankfurt a.M. 2001, S. 208–241, hier S. 208.
 - 7 Der Begriff Brilliant wird für Diamanten verwendet, deren Schliff auf maximale Glanzeffekte zielt. Die entsprechende Technik wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – dem Handlungszeitraum der Novelle – entwickelt und perfektioniert. Zu den kultur- und technikgeschichtlichen Aspekten des Diamanten vgl. grundlegend Marcia Pointon: Brilliant Effects. A Cultural History of Gem Stones and Jewellery. New Haven 2010, S. 36f.
 - 8 Markovits: Form Things, S. 598. Caroline Levine kritisiert an Markovits' Vorgehen, dass ein literarischer Text stets mehrere Objekte einschließe, so dass sich dessen Form nicht an jedem Material ausrichten könne, dass es enthalte. Vgl. Caroline Levine: Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network. Princeton 2015, S. 10. Mit Blick auf die hervorgehobene Stellung des Diamanten in Hoffmanns Novelle und die im Text selbst angelegte Gattungsreflexion erscheint ein solches Vorgehen für *Das Fräulein von Scuderi* dennoch gerechtfertigt.
 - 9 Markovits: Form Things, S. 598.

anschließend soll hier untersucht werden, wie Hoffmanns verschachtelt angelegte Novelle unterschiedliche Formen literarischer Produktion in Beziehung zum Diamanten setzt. Der Diamant erweist sich dabei, wie im Folgenden näher zu erläutern ist, sowohl zur Zeit der Handlung als auch der Veröffentlichung der Novelle als kultur- und diskursgeschichtliches Mode-Objekt, woran nicht zuletzt die Literatur selbst entscheidenden Anteil hat.

1. Diamantenmode

Diamanten, die in ihrer Zeitlosigkeit und Dauerhaftigkeit häufig als Erbstücke über Generationen hinweg weitergegeben werden, scheinen auf den ersten Blick wenig mit den schnelllebigen und flüchtigen Phänomenen der Mode zu tun zu haben.¹⁰ Zugleich sind sie gerade in diesem Gegensatz eng mit ihr verbunden. Elena Esposito bestimmt Beständigkeit als essenziell für die Mode, da diese gerade in ihrer Wechselhaftigkeit letztlich beständig sei:

In Wahrheit befindet sich die Mode in ihrer permanenten Produktion von Neuheit auf der Suche nach einer Form von Beständigkeit und legt damit einen ihrer rätselhaftesten Züge frei: eine Art ›Institutionalisierung des Vergänglichen‹, bei der die ständige Veränderung zur einzigen Konstante gerät.¹¹

Eine solche »Form von Beständigkeit« verspricht der Diamant. So schreibt die britische Schriftstellerin Florence Marryatt 1893 in der Familienzeitschrift *Bow Bells*: »When a woman is asked the kind of ring, or brooch, or bracelet she desires, she is apt to say ›A diamond one.‹ And unless she has a great many jewels this is a wise choice, for the diamond may be worn many times when the coloured gems are in bad taste.«¹² Als ›wise choice‹ wird der Diamant hier von dem Verdacht freigesprochen, irrational und unökonomisch zu sein, dem sich Mode häufig ausgesetzt sieht. In

10 Zur emblematischen Funktion des Diamanten als Sinnbild von Dauer und Standhaftigkeit vgl. Rudolf Drux: Weitaus mehr als »reiner Kohlenstoff«. Der Diamant in Naturkunde und Lyrik des 17. und 18. Jahrhunderts – von Opitz und Spee bis Lichtenberg. In: Lichtenberg-Jahrbuch. Hg. im Auftrag der Lichtenberg-Gesellschaft. Saarbrücken 2009, S. 7–22. Vor diesem Hintergrund ist es bezeichnend, dass Ingrid Loscheks enzyklopädischer Überblick zu Accessoires nur einen Eintrag zum »Modeschmuck«, nicht aber zum »Schmuck« enthält. Ingrid Loschek: Modeschmuck. In: Dies.: Accessoires. Symbolik und Geschichte. München 1993, S. 166–178.

11 Elena Esposito: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode, Frankfurt a.M. 2004, S. 16.

12 Florence Marryat: Wearing Diamonds. In: *Bow Bells. A Magazine of General Literature and Art for Family Reading*, 7. April 1893, S. 360.

seiner Farblosigkeit erscheint er als Repräsentant eines allgemeinen Ideals.¹³ Der Diamant steht insofern nicht etwa außerhalb des Systems Mode, sondern ist vielmehr immer in Mode. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat dies bereits Jean Paul in seinen Exzerptheften notiert: »Die Mode blieb seit Jahrtaus. dem Diamanten treu, obgleich sein Werth nur im Glanz besteht[,] im leichten Fortschaffen, kein schwankender Preis, worin er alle Juwelen übertrifft, sein Licht wie das Sonnenlicht, oft Regenbogenfarben.«¹⁴ Mit dem stabilen Preis und seiner Transportfähigkeit benennt Jean Paul hier die über das Ästhetische hinausgehenden ökonomischen und praktischen Vorzüge des Diamanten.

Dieser überzeitlichen Dimension zum Trotz lassen sich historisch bestimmte Konjunkturen in der kulturellen Relevanz von Diamanten ausmachen. Hoffmanns 1820 veröffentlichte Novelle fällt in eine solche Zeit, in der Diamanten im öffentlichen Diskurs besonders präsent sind. Spätestens mit der Halsbandaffäre in den 1780er Jahren, auf die die Erzählung auch in ihrer geographischen Verortung am französischen Hof Bezug nimmt, sind Besitz und Verlust von Schmuck »semantic currency« geworden.¹⁵ Mit der Halsbandaffäre wird Diamantschmuck zum Zentrum eines politischen Konflikts, der die höfischen Machtverhältnisse grundlegend erschüttert und etablierte Ordnungen umwälzt.¹⁶ Hoffmanns Erzählung mit der um den Diamantschmuck organisierten Frage nach dem Status von Familie, Recht und Erzählen lässt sich als Echo dieses historisch einschneidenden Ereignisses lesen.

Als kleiner Stein von großem Wert bietet sich der Diamant für die wirkmächtige und zugleich räumlich flexible Repräsentation von politischer Macht und ökonomischer Kaufkraft an, wobei seine Dauerhaftigkeit auch die genealogische Weitergabe von Reichtum ermöglicht. In diesen Eigenschaften ist der Diamant besonders für die europäischen Königshäuser von Interesse, die ihre Kronjuwelen-Sammlungen als Demonstration imperialer Machtansprüche ausbauen und ihre »Neuzugänge« in wirkmächtigen Ausstellungen inszenieren.¹⁷ Aber auch das aufstrebende Bürgertum profitiert zunehmend davon, das eigene Vermögen im Diamanten trag-

-
- 13 Werbewirksam pointiert findet sich dies wiederum im berühmten Slogan des Diamanten Verkaufsförderungs-Dienstes De Beers, der seit 1947 Diamanten mit dem Slogan »A Diamond is Forever« anpreist und damit den Diamanten als Stein für Verlobungsringe etabliert hat. Michelle Fischer: Einflussreiche Marketing-Kampagnen in der Geschichte. Teil 1: »A Diamond is Forever« (2023), <https://marketing.ch/marketing-strategie/die-einflussreichsten-marketing-kampagnen-der-geschichte-teil-1-a-diamond-is-forever/> (letzter Zugriff am 20.08.2024).
- 14 Jean Paul: Exzerptheft. In: Transkription und digitale Edition von Jean Pauls Exzerptheften. Fasz. V, Reihe »Natur«, Bd. 6, Nr. 1047. https://www.jp-exzerpte.uni-wuerzburg.de/index.php?seite=exzerpte/ex5b/06&navi=_navi/f5b (letzter Zugriff am 20.08.2024).
- 15 Pointon: Brilliant Effects, S. 153.
- 16 Vgl. Pointon: Brilliant Effects, S. 153.
- 17 In Bezug auf das Britische Empire vgl. Danielle Kinsey: Empire, Diamonds, and the Performance of British Material Culture. In: Journal of British Studies 48/2 (2009), S. 391–419.

und sichtbar machen sowie über Generationen hinweg erhalten zu können. Nachdem sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts die indischen und indonesischen Diamantvorkommen erschöpft haben, wird mit der Erschließung neuer Diamantenminen in den europäischen Kolonien Brasilien (1725) und Südafrika (1867) eine steigende Nachfrage gleichermaßen bedient wie erzeugt.¹⁸ Wenn Diamanten in dieser Zeit zunehmend für ein breites Publikum erschwinglich werden, dann geschieht dies auf der Basis von Sklaverei und anderen Formen ausbeuterischer Arbeitsverhältnisse.¹⁹

Einen weiteren Schauplatz des Diamantendiskurses um 1800 bilden die Wissensfelder Geologie und Chemie. Besondere Relevanz kommt in diesem Zusammenhang dem 1773 von Lavoisier erbrachten Nachweis der chemischen Identität des Diamanten mit dem Kohlenstoff zu.²⁰ Die überraschende Verwandtschaft des durchsichtig-glänzenden Luxusguts als Inbegriff von Schönheit, Glanz und Härte mit dem matt-schwarzen Energielieferanten²¹ hat auch im 19. Jahrhundert noch nicht an Schockwirkung verloren und bringt Gesprächsbedarf mit sich,²² wovon Wochenschriften, populäre Vorträge und literarische Texte zeugen.²³ Dabei ist die

-
- 18 Vgl. Alfred A. Levinson: *Diamond Sources and Their Discovery*. In: V. George E. Harlow (Hg.): *The Nature of Diamonds*. Cambridge 1998, S. 77–104, hier S. 78f.
- 19 Zur kolonialen Gewaltgeschichte der Diamantenproduktion vgl. Tjil Vanneste: *Blood, Sweat and Earth. The Struggle for Control over the World's Diamonds Throughout History*. London 2021.
- 20 Während bereits im 17. Jahrhundert Experimente zur Brennbarkeit des Diamanten durchgeführt wurden, gelingt der endgültige Nachweis dem französischen Chemiker Lavoisier 1772, der dabei an Vorarbeiten von Jean d'Arcet anschließen kann. Vgl. Pointon: *Brilliant Effects*, S. 39.
- 21 Entsprechend wird umgekehrt von der Kohle im 19. Jahrhundert als ›schwarzem Diamanten‹ gesprochen. Vgl. Dariya Manova: ›Sterbende Kohle‹ und ›flüssiges Gold‹. Rohstoff-Narrative der Zwischenkriegszeit. Göttingen 2021, S. 181.
- 22 Marcia Pointon erwähnt in diesem Zusammenhang die Äußerung Horace Walpoles, wonach mit dieser Erkenntnis »no woman of quality will decide to wear any more diamonds«. Zitiert nach Pointon: *Brilliant Effects*, S. 40.
- 23 Die unwahrscheinliche Verwandtschaft von Kohle und Diamant ist ein zentraler Topos in der Literatur des 19. Jahrhunderts und findet sich beispielsweise in Christina Rossettis *A Diamond or a Coal?* (1872) oder Arthur Conan Doyles *The Adventure of the Blue Carbuncle* (1892), vgl. Markovits: *Form Things*, S. 597f. In Wilkie Collins' *The Moon Stone* (1868) wird die chemische Beschaffenheit von einzelnen Figuren in Anschlag gebracht, um die sagemumwobene Macht des fluchbeladenen Diamanten herunterzuspielen. Eine eigene Gruppe bilden wiederum die Romane, die sich ausgehend vom Wissen um die Identität von Diamant und Kohlenstoff mit der künstlichen Herstellung von Diamanten beschäftigen, wie Jean Pauls *Der Komet* (1820–22), Balzacs *Die Suche nach dem Absoluten* (1834) und Jules Vernes *Der Südstern* (1884). Der Topos gewinnt zudem besondere Relevanz in der satirischen Rezeption des Kohi-Noor im Rahmen der Londoner Weltausstellung 1851, vgl. dazu Danielle Kinsey: *Empire, Diamonds, and the Performance of British Material Culture*. In: *Journal of British Studies* 48/2 (2009), S. 391–419, hier S. 408f.

erhöhte Verhandlung und Präsenz von Diamanten in der Literatur seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert nicht allein als Reflexion einer diamantfixierten Dingkultur zu betrachten, sondern selbst konstruktiv daran beteiligt, indem sie Diamanten zu zentralen Plot-treibenden Motiven macht.²⁴

Entscheidend ist dafür die bereits erwähnte Mobilität des Diamanten: Als ›portable thing‹²⁵ oder ›wanderndes Ding‹²⁶ verfügt der Diamant über ein besonderes narratives Potential und ermöglicht es von Besitzer:innen wechseln und Verlustgeschichten zu erzählen.²⁷ Diese Mobilität des Diamanten ist auch Ausgangspunkt der Handlung in Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* und bildet eine eigene Ausprägung von ›Diamantmode‹ auf der Ebene der Diegese. So zeichnet sich in Hoffmanns Darstellung das »Zeitalter Ludwig des Vierzehnten«, in dem die Handlung bereits durch den Untertitel verortet wird, unter anderem dadurch aus, dass fast jeder, der am Hof verkehrt, in »geheime Liebeshandel« verstrickt ist und nachts hohe Werte an Juwelen für seine Geliebten durch die Stadt bewegt (SW IV, 790).

2. Sammlung und Zerstreung: Ellenlange Tiraden und schmucklose Kürze

Vor dem Hintergrund des allgemeinen Juwelenverkehrs fungiert Olivier Brußons nächtliche Schmucklieferung in das Haus von Scuderi auf der Ebene des *discours* als Initialmoment der Handlung. Dabei werden Diamant- und Textzirkulation sowie Schmuck- und Literaturproduktion zueinander in Bezug gesetzt. So umfasst die Lieferung Oliviers im Schmuckkästchen nicht nur den Diamantschmuck für Scuderi, sondern auch einen Zettel, auf dem sie ihr eigenes Bonmot wiederfindet: »Un amant qui craint les voleurs/n'est point digne de l'amour« (SW IV, 797). Ergänzt wird dies durch Zeilen des Danks von der vermeintlichen Räuberbande, die Scuderi mit ihrem vom König bewunderten Ausspruch vor strengerer Strafverfolgung geschützt habe. Diese Bedeutung des Geschenks erschließt sich nur im Zusammenspiel von

-
- 24 Stefanie Markovits stellt eine »increased visibility« von Diamanten für die viktorianische Literatur fest. So enthalten die Werke von Robert Browning und Alfred Tennyson mehr als viermal so viele Diamanten wie die von John Milton und John Dryden und dreimal so viel wie das von Alexander Pope. Markovits: *Form Things*, S. 595. In der erzählenden Literatur fungieren Diamanten dabei häufig als »agents of plot«. Markovits: *Form Things*, S. 607.
- 25 John Plotz beschreibt Diamanten gemeinsam mit Romanen und Familienbriefen als »quintessential Victorian portable property«. John Plotz: *Portable Property. Victorian Culture on the Move*. Princeton, New Jersey 2008, S. 16.
- 26 Vgl. Michael Niehaus: *Das Buch der wandernden Dinge*. München 2009, S. 207–213.
- 27 Vgl. auch Michael Niehaus: Interkulturelle Dinge. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 1 (2010), S. 33–48.

Text und Schmuck und wird zudem dramatisch inszeniert, wenn sich am nächsten Morgen gleichsam der Theatervorhang auf die Diamanten öffnet:

Die Sonne schien hell durch die Fenstergardinen von hochroter Seide, und so kam es, daß die Brillianten, welche auf dem Tische neben dem offenen Kästchen lagen, in rötlichem Schimmer aufblitzten. (SW IV, 797)

Die von Cardillac geschenkten Juwelen werden so als Blutdiamanten *avant la lettre* dargestellt, wenn Scuderi ihrer Dienerin befiehlt »das fürchterliche Geschmeide, an dem das Blut der Ermordeten klebe, augenblicklich fortzuschaffen«. (SW IV, 797) So wie die Diamanten das von Außen eindringende Sonnenlicht im Innenraum reflektieren, spiegelt der Dankesbrief auch das bei Hofe getätigte Bonmot von Scuderi. Das dahingesagte Bonmot Scuderi bricht in ihre häusliche Realität ein und hat in Form des Briefes nicht nur textmaterielle Konkretion, sondern mit den Diamanten auch körperliche Materialität gewonnen, die wiederum auf die Körper der Toten zurückverweist.

Solche zwischen Text und Diamant changierenden Spiegelungen strukturieren die Erzählung grundlegend. So ist das Bonmot als Teil einer Reihe von aufeinander bezogenen Textproduktionen zu betrachten. Eine in der Novelle zunächst in dramatischer Dialogform wiedergegebene Nacherzählung einer Verfolgungsjagd des Täters durch den Beamten Desgrais wird intradiegetisch wiederum zu einer Erzählung, die »mancherlei tollen Schmuck erhielt« und »gedruckt und an allen Ecken verkauft wird« (SW IV, 793). Nicht zuletzt aufgrund dieser Erzählung, die die Morde mit einer teuflischen Gestalt in Beziehung setzt, herrschen zunehmend Angst und Schrecken in Paris. Innerhalb dieser Atmosphäre wird dem König wiederum ein Gedicht »im Namen der gefährdeten Liebhaber« überreicht, mit dem dieser dazu bewegt werden soll ein Gericht mit noch größerer Machtbefugnis als die *Chambre Ardente* einzurichten. In diesem Gedicht heißt es »Ludwig, der leuchtende Polarstern aller Liebe und Galanterie, der möge hellaufstrahlend die finstre Nacht zerstreuen, und so das schwarze Geheimnis, das darin verborgen enthüllen.« (SW IV, 794) Das Bonmot Scuderi entsteht direkt auf die Frage des Königs, was sie »von dieser dichterischen Supplik halte« und es besticht im Unterschied zu dieser durch Kürze: »Der König, ganz erstaunt über den ritterlichen Geist dieser wenigen Worte, die das ganze Gedicht mit seinen ellenlangen Tiraden zu Boden schlugen« (SW IV, 795).

Im Gegensatz zur geschmückten Erzählung Desgrais' sowie den »ellenlangen Tiraden« mit denen inhaltlich zudem an die Zerstreungskraft des Königs appelliert wird, erscheint Scuderi's Bonmot dem Diamanten nicht unähnlich als Verdichtung. Indem Cardillac Scuderi das Bonmot gegen Diamanten bezahlt, werden diese in ein Äquivalenzverhältnis gesetzt, das seinen Ursprung im poetischen Diskurs des Handlungszeitraums hat. So vergleicht Dominique Bouhours in den *Entretiens d'Aris-*

te et d'Eugène (1671) die geistreichen Bonmots des ›bel esprit‹ mit Diamanten, denen superlativischer Schönheits-Status zugesprochen wird.²⁸ Das Bonmot hat in seiner Kürze keinen Schmuck, sondern ist Schmuck.

Mit dem Diamantgeschenk etabliert sich im Folgenden eine Art unfreiwillige Künstlerpartnerschaft oder Geschäftsbeziehung zwischen dem Goldschmied und seiner ›Braut‹, wie an einem weiteren Texterzeugnis Scuderis deutlich wird. So bringt sie die Begegnung mit Cardillac, bei der sie ihm die Juwelen zurückgeben will, dieser sie ihr jedoch (ein zweites Mal) schenkt, in »anmutige Verse« (SW IV, 806). Wenn dieses Gedicht »für das Witzigste galt, das jemals geschrieben« wurde, dann tragen die Diamanten entscheidend zu ihrem literarischen Erfolg bei (SW IV, 806). Was sich hier zeigt, ist eine zu Beginn der Novelle inszenierte Aufteilung der Figuren auf unterschiedliche Gattungen: So wird Scuderi (auch wenn sie nachts an ihrem Roman arbeitet) vor allem als Lyrikerin eingeführt, während Cardillacs Kunsthandwerk eher der Erzählkunst mit ihren kausalen Verknüpfungen vergleichbar ist, wenn sich seine Arbeiten dadurch auszeichnen, »mit welcher wundervollen Kunst jedes kleine Häkchen der verschlungenen Ketten gearbeitet war« (SW IV, 799).

3. Fashion Victims

Folgt man der Erzähllogik, dann lässt sich das gesamte Geschehen auf ein im Zentrum der Novelle eingelagertes Stück Diamantschmuck als Ursprung der Handlung zurückführen.

Cardillac erklärt seine kriminelle Schmuckobsession mit einem diamantinduzierten pränatalen Trauma. Im ersten Monat mit ihm schwanger, hatte seine Mutter auf einem »glänzenden Hoffest« einen »Cavalier in spanischer Kleidung« (SW IV, 832) gesehen, dessen »blitzende[] Juwelenkette« eine solche »Begierde nach den funkelnden Steinen« in ihr auslöste, dass ihr der Cavalier, den sie früher einmal »mit Abscheu zurückgewiesen« hatte, nun »im Glanz der strahlenden Diamanten ein Wesen höherer Art, der Inbegriff aller Schönheit« schien (SW IV, 852). Das Glänzen funktioniert hier im Sinne des »sozialen Zweck[s]« von Schmuck, wie ihn Georg Simmel in der *Psychologie des Schmucks* beschrieben hat, wodurch »sein Träger als Mittelpunkt

28 »Il n'y a rien de plus beau qu'un diamant bien poli & bien net; il éclate de tous costez, & dans toutes ses parties. [...] C'est un corps solide qui brille; c'est un brillant qui a de la consistance & du corps. L'union, le mélange, l'assortiment de ce qu'il a d'éclatant & de solide, fait tout son agrément & tou son prix.« Zitiert nach Maren Jäger: *brevitas*. Kürze zwischen Ökonomie und Ästhetik. Habilitationsschrift zur Erlangung der Lehrbefähigung für die Fächer Neuere Deutsche Literatur und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, vorgelegt der Sprach- und literaturwissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin. Veröffentlichung in Vorbereitung, S. 186.

einer Strahlensphäre erscheint, in die jeder Nahebefindliche, jedes anblickende Auge einbezogen ist.«²⁹ In dieser entscheidenden Szene setzt das erzählerische Nacheinander zugunsten einer Gleichzeitigkeit suggerierenden Aufzählung aus, in der die kausale Verknüpfung der unterschiedlichen Handlungselemente unklar bleibt:

Dort schloß er [der ›Cavalier in spanischer Kleidung‹, K. J.] sie brünstig in seine Arme, meine Mutter faßte nach der schönen Kette, aber in demselben Augenblick sank er nieder und riß meine Mutter mit sich zu Boden. Sei es, daß ihn der Schlag plötzlich getroffen, oder aus einer andern Ursache; genug, er war tot. (SW IV, 832)

Von den Diamanten des Cavaliers modisch überwältigt, wird die Mutter zum Opfer eines sexuellen Übergriffs so wie der Cavalier wiederum zum Opfer seines eigenen Schmucks und übergriffigen Verhaltens wird, wenn man davon ausgeht, dass der Griff der Mutter nach seiner Kette ihn erstickt haben könnte – der Text hält die Todesursache offen. Der materiellen Dichte der Diamanten gleicht die zeitliche Dichte der Gleichzeitigkeit (»in demselben Augenblick«, SW IV, 832), wenn die gesamte Handlung in der Argumentation der Figuren aus diesem einen Augenblick abgeleitet wird. Für Cardillac erklärt diese Szene den Ursprung seiner Diamantenleidenschaft, die ihn zur Berufswahl als Goldschmied und schließlich zu den Raubmorden getrieben hat, deren Opfer wiederum selbst Teil eines modischen Diamantenkonsums sind.³⁰ Dabei scheint sich in der Logik der Erzählung nicht nur die Leidenschaft für die Edelsteine in dieser Szene auf Cardillac übertragen zu haben, sondern er ist selbst diamantähnlich geworden. Diese Ähnlichkeit beschränkt sich nicht auf die Phänomene des Blitzens und Glänzens,³¹ sondern wird auch auf der körperlichen bzw. materiellen Ebene suggeriert, wenn Cardillac »[i]nnig vertraut mit der Natur der Edelsteine« mit seinem »kleinen« aber »starke[n], muskulöse[n] Körperbau«, mit »dicke[m]« Haar und »gedrungene[m], gleißende[n] Antlitz« ähnlich verdichtet wie ein Diamant erscheint (SW IV, 799).

Die Szene verknüpft das vermeintliche Oberflächenphänomen glänzender Diamantmode mit der tiefenpsychologisch wirksamen Erfahrung im Inneren

29 Georg Simmel: *Psychologie des Schmuckes* [1908]. In: Ders.: *Soziologische Ästhetik*. Hg. und eingeleitet von Klaus Lichtblau. 2. Aufl. Wiesbaden 2023, S. 114–119, hier S. 117. Zu einer Lacanianischen Lesart des Glanzes im *Fräulein von Scuderi* vgl. Schäfer, Weber: *Der Glanz*.

30 Diese Argumentation folgt zeitgenössischen medizinischen Vorstellungen des ›Versehens‹, wonach Eindrücke auf die Schwangere Auswirkungen auf die noch ungeborenen Kinder haben können. Vgl. dazu Maximilian Bergengruen: *Das monströse Erbe* (der Literatur). Ehebrecher, Verbrecher und Liebende in E.T.A. Hoffmanns ›Das Fräulein von Scuderi‹. In: Günter Oesterle, Roland Borgards, Christiane Holm (Hg.): *Monster. Zur ästhetischen Verfasstheit eines Grenzbewohners*. Würzburg 2010, S. 219–237.

31 Vgl. Liebrand: *Aporie des Kunstmythos*, S. 180.

des Mutterleibs.³² Dieses Spannungsverhältnis wird durch die erzählerische Gestaltung noch weitergeführt: Cardillac hat von diesem Ereignis nur von Dritten erfahren (»[v]on meiner Mutter erzählte man mir«, SW IV, 832) und seine Erzählung ist wiederum der Erzählung Olivier Brußons eingelagert, mit der er Scuderi von seiner eigenen Unschuld überzeugt. Die Mordserie, die ganz Paris in Atem hält, die Einrichtung neuer juristischer Instanzen herausfordert und letztlich auch die Novelle selbst motiviert, geht insofern auf die Diamanten im erzählerisch eingeschachtelten Zentrum der Binnengeschichte zurück.

Weniger als die Belastbarkeit dieses Berichts interessiert hier, dass Cardillacs Vorgeschichte so in eine »narrative Tiefendimension«³³ eingelagert ist, die strukturell an den Ursprungsort und Entstehungsprozess des Diamanten in der geologischen Tiefenzeit erinnert.³⁴ So wie Simmel über die »Preziosen« schreibt, dass sich in ihnen »Wert und Ausstrahlungsbedeutung wie in einem kleinsten Punkte sammeln«,³⁵ verfügt die Novelle mit den Diamanten über ein strukturierendes Zentrum. Dass dieses Zentrum vor allem ein Mittel der Erzählkunst ist, stellt Hoffmann selbst aus, indem die Vorgeschichte nicht auktorial gesetzt und beglaubigt, sondern in den Erzählungen der Figuren konstruiert wird. In diesem Sinne ist es bezeichnend, dass das Schmuckstück, mit dem das Geschehen ausgelöst wird, eine Diamantkette ist, die gleichsam die Kette an Erzählinstanzen und die in Gang gesetzte Handlungskette sowie auf einer höheren Ebene die Kette an Erzählungen im Zusammenhang des rahmenden Zyklus *Die Serapionsbrüder* präfiguriert und materiell zusammenhält.

4. Erzählarbeit: Überzeugende Diamanten

Hatte das Fräulein von Scuderi in Bezug auf das Geschenk Cardillacs eingangs gegenüber der Marquise de Maintenon noch kategorisch verkündet, dass sie sich »dieses Schmuckes niemals bedienen könne[]« (SW IV, 805), so legt sie ihn schließlich doch an, wenn sie beim König das Gnadengesuch für Olivier Brußon vorbringt.³⁶

32 Vgl. dazu die psychoanalytischen Lesarten von Friedrich A. Kittler: Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte. In: Ders.: Dichter. Mutter. Kind. München 1991, S. 197–218 sowie Schäfer, Weber: Glanz.

33 Thomas Weitin: Das Fräulein von Scuderi. In: Detlef Kremer (Hg.): E. T. A. Hoffmann Leben – Werk – Wirkung. Berlin u.a. 2009, S. 316–324, hier S. 321.

34 Zur besonderen Relevanz von literarischen Vorgeschichten im Zusammenhang mit der Entdeckung geologischer Tiefenzeit vgl. Cornelia Zumbusch: Was keine Geschichte ist. Vorgeschichte und Literatur im 19. Jahrhundert. Stuttgart 2021.

35 Simmel: Psychologie des Schmuckes, S. 114f.

36 Auf die Widersprüchlichkeit dieses Verhaltens weist Achim Küpper hin: »Poesie die sich selbst spiegelt, und nicht Gott«. Reflexionen der Sinnkrise in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns. Berlin 2010, S. 104.

Dabei ›bedient‹ sie sich des Schmuckes nun im Wortsinne, wie mit Blick auf dessen strategischen Einsatz deutlich wird.

In der Forschung ist auf den theatralen Charakter dieser Szene hingewiesen worden,³⁷ die mit einem Kostümwechsel Scuderis eingeleitet wird: »Sie kleidete sich in eine schwarze Robe von schwerem Seidenzeug, schmückte sich mit Cardillacs köstlichem Geschmeide, hing einen langen, schwarzen Schleier über, und erschien so in den Gemächern der Maintenon zur Stunde da eben der König zugegen.« (SW IV, 846f.) Mit Blick auf die dramatische Qualität dieser Szene wird der Schmuck hier zum entscheidenden Requisit. Ganz im Sinne des »Inszenierungscharakter[s]« von Mode als »performative[m] Handeln«³⁸ entwirft sich Scuderi in der Kombination der schwarzen Kleidung mit Cardillacs Schmuck entsprechend ihrer früheren scherzhaften Selbst-Bezeichnung nun als trauernde »Goldschmidts-Braut« (SW IV, 805). Die Motivation dahinter wird im Verlauf der Szene deutlich, wenn diese Aufmachung vor dem Publikum des »losen Volk[es], das gewohnt ist, in den Vorzimmern sein leichtsinnig nichts beachtendes Wesen zu treiben« Aufmerksamkeit erregt und »[a]lles [...] scheu zur Seite« weicht (SW IV, 847).

Die Diamanten spielen dabei eine entscheidende Rolle. Ihr Glanz zieht auch den Blick des Königs an und ihre einzigartige Bearbeitung verweist metonymisch auf Cardillac als stilistisch eindeutigen Urheber des Schmucks: »Da blitzten ihm [dem König, K. J.] die köstlichen Diamanten des Halsbands, der Armbänder ins Auge und er rief: Beim Himmel, das ist ja Cardillacs Geschmeide!« (SW IV, 847) Der Diamantschmuck funktioniert hier ganz im Sinne des Accessoires als »nebensächliche[r] Erzählan[ass] und Erinnerungsaktualisierer«³⁹ und bietet Scuderi so Gelegenheit ihr Anliegen vorzubringen. Wenn Scuderi im Verlauf berichtet, dass sie als Augenzeugin zugegen gewesen sei als die Leiche Cardillacs an ihr »vorübergetragen wurde« (SW IV, 847), gewinnt der Schmuck evidentiellen Charakter, indem er materiell die Verbindung Scuderis zum Hause Cardillacs sichtbar macht. Doch der Diamant ist nicht der einzige ›Gegenstand‹ von materieller und ästhetischer Evidenz, den Scuderi im Rahmen ihrer Erzählung vorbringt: Auch Madelon wird regelrecht zum verdinglichten Requisit, wenn Scuderi sie für den Auftritt vor dem König mitgebracht hat und diesen mit deren Schönheit überzeugt.⁴⁰ Dass die Überzeugungskraft Scuderis in den Bereich der Rhetorik fällt, wird vom König selbst reflektiert: »Ihr solltet Parlementsadvokat sein und meine Rechtshändel ausfechten, denn, beim heili-

37 Vgl. Küpper: Poesie, S. 202;

38 Gertrud Lehnert: Die Kunst der Mode – Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Die Kunst der Mode. Oldenburg 2006, S. 10–25, hier S. 19.

39 Zur Funktion von Accessoires als »nebensächliche Erzählanlässe und Erinnerungsaktualisierer« vgl. Susanne Scholz: Accessoire. In: Dies., Ulrike Vedder (Hg.): Handbuch Literatur und materielle Kultur. Berlin, Boston 2018, S. 370f., hier S. 370.

40 Dabei wird Madelon nicht nur aufgrund ihrer Schönheit, sondern auch durch ihren Namen (Madelon – Medaillon) in die Nähe von Schmuck gerückt.

gen Dionys, Eurer Beredsamkeit widersteht niemand auf Erden.« (SW IV, 851) Mit dem an der Überzeugungsarbeit beteiligten Diamantschmuck und Madelon verlagert Scuderi den rhetorischen *ornatus* auf die Ebene des körperlich-materiellen und kann so »mit kurzen Worten« erzählen und zugleich in ihrer Rede die »Gewalt des lebendigsten Lebens« glühen lassen (SW IV, 847).

Hat sich Scuderi's schriftstellerisches Verhalten bei Hofe zuvor vor allem aufgrund seiner schmucklosen und diamanthaften Kürze ausgezeichnet, so ist der Schmuck hier essenzieller Bestandteil des Auftritts, mit dem sie Olivier rettet. Insofern lässt sich die Szene als Fortführung der in der Novelle inszenierten Formreflexion lesen. Scuderi, die in der ersten Szene bei Hofe noch durch aphoristische Kürze und dann durch ihre »anmutige[n] Verse« (SW IV, 806) aufgefallen ist, wird nun im Rahmen des dramatischen Auftritts zu einer novellistischen Erzählerin, die dem König »das Unerhörte« vermittelt.⁴¹ Dabei bringt ihre in der Logik des Erzählaufbaus im Verlauf der Rechercharbeit gewonnene Erzählkunst zusammen, was ihr ganz unterschiedliche Quellen zugetragen haben. Statt aphoristischer und abstrahierender Verdichtung in absoluter Sprachkürze kommt hier die perspektivierende Verdichtung der Novellistin zum Einsatz, die gleichsam als Sammellinse der unterschiedlichen von ihr zusammen getragenen Perspektiven fungiert und ihre Gegenstände in körperlicher Konkretion und Lebendigkeit sichtbar macht.

In seiner Verknüpfungsarbeit erinnert das erzählerische Prinzip dieses Auftritts auch an die Goldschmiedearbeit Cardillacs mit ihren kunstvoll verschlungenen Ketten, typographisch hier durch den Gedankenstrich repräsentiert: »Mit immer steigendem und steigendem Interesse begannen nun die Szenen mit la Regnie – mit Desgrais – mit Olivier Brußon selbst.« (SW IV, 847). Wie zuvor Cardillac Mutter angesichts der Diamantkette des Edelmanns nicht realisiert, dass es sich bei deren Träger um einen zuvor »mit Abscheu« (SW IV 832) zurückgewiesenen Mann handelt, wird auch der König hier nicht gewahr, »daß von dem gehässigen Prozeß des ihm abscheulichen Brußons die Rede war« (SW IV, 847). Diese Täuschung vollzieht sich mit dem Schmuck allerdings nicht in einem dekorativen Überdecken einer unterliegenden Wahrheit, sondern durch Arrangement und Kombination der konstruktiven Bestandteile. Einer solchen Verknüpfung entspricht auf einer nächsthöheren Ebene auch der komplexe Bau der Novelle selbst, in der auktoriale Passagen und ineinander geschachtelte Binnenerzählungen abwechseln und direkt und indirekt so unter-

41 Vgl. Lothar Pikulik: Das Verbrechen aus Obsession. E. T. A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi. Hofffeld 2002, S. 54; Marie Gunreben: Das Erzählen der Scuderi. Barocke Romanpoetik und E. T. A. Hoffmanns Novelle. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 93/1 (2019), S. 69–105.

schiedliche Figuren wie Scuderi, Martiniere, Desgrais, Madelon, Olivier, Miossens, Cardillac und Cardillacs Mutter zu Wort kommen.⁴²

Während das Bonmot Scuderi – einem glücklichen Edelsteinfund nicht unähnlich – einfach zugefallen ist, ist der erzählerische Auftritt vor dem König mit gleich mehr Vorarbeit verknüpft, wenn ihm umfangreiche Recherchen vorangegangen sind. Zwar liefert der von Cardillac geschenkte Schmuck Scuderi ihren Stoff, doch die Erzählung ergibt sich erst aus dessen Bearbeitung und dem Arrangement von Versatzstücken zu einer kausal verknüpft (scheinenden) Kette. Literaturhistorisch gewendet heißt das, dass sich das Erzählen in der Spätromantik nicht mehr auf den glücklichen Diamanten-Fund verlassen kann, sondern sich zunehmend als Arbeit gestaltet. Im *Fräulein von Scuderi* gewinnt dies in der Goldschmiedearbeit an Anschaulichkeit, in Jean Pauls nur zwei Jahre später erscheinendem Roman *Der Komet* im Versuch der Herstellung künstlicher Diamanten.⁴³

5. Fazit

Neben den kaum näher bestimmten Schmuckstücken, die im *Fräulein von Scuderi* als zirkulierende Masse eine Mordserie motivieren, wird der Schmuck in zwei zentralen Szenen als am Körper getragene Diamanten spezifiziert.⁴⁴ Das ist zum einen die von Olivier nacherzählte Vorgeschichte von Cardillacs pränatalem Trauma und zum anderen die Szene, in der Scuderi den von Cardillac geschenkten Schmuck anlegt, um den König von der Unschuld Oliviers zu überzeugen. In beiden Szenen ist der Schmuck in Prozesse des Erkennens und Überzeugens eingebunden und dient der Begründung weiteren Handelns wie der Handlung.

Die analysierte diamantzentrierte Formreflexion in der Novelle gestaltet sich zudem im Spannungsfeld von Individuum und Kollektiv: Die Serienmorde, die die ganze Gesellschaft in Angst versetzen, werden zunächst einer Bande zugesprochen, bevor sie sich auf Cardillac als psychologisch motivierten Einzeltäter

-
- 42 Diese Multiperspektivität teilt E. T. A. Hoffmanns Novelle mit Wilkie Collins' *Moon Stone* (1868) als einer anderen diamantzentrierten frühen Kriminalerzählung, die – den Facetten eines Diamanten entsprechend – abwechselnd aus der Perspektive der unterschiedlichen Figuren erzählt wird, vgl. Markovits: *Form Things*, S. 605f. Anders als bei Collins wird die vielstimmige Erzählung am Ende im *Fräulein von Scuderi* gebündelt.
- 43 Das Motiv der Diamantsynthese bleibt besonders in Frankreich von Balzacs *Die Suche nach dem Absoluten* (1834) über Jules Vernes *Der Südstern* (1884) bis hin zu Marcel Prousts *Pastiches* (1908/1919) relevant. Vgl. dazu auch Fußnote 23.
- 44 Michael Niehaus unterscheidet grundsätzlich zwischen zwei »Aggregatzustände[n]« literarischer Edelsteine, die »im Plural« und »im Singular« vorkommen können, wobei Niehaus zufolge besonders letztere »zum Gegenstand von Geschichten werden.« Vgl. Niehaus: *Das Buch der wandernden Dinge*, S. 208f.

zurückführen lassen und die breiten Massen des Volks treffen in verschiedenen Szenen direkt auf die konzentrierte Macht des absolutistischen Herrschers. Auch dieses Spannungsverhältnis findet sich im Diamanten als verdichteter Materie und Sammelpunkt sich ausbreitender Strahlen veranschaulicht. Damit verknüpfen sich unterschiedliche literarische Gestaltungsmöglichkeiten: Während der zentralisierenden Tendenzen bei Hofe die verdichtete Lyrik oder der Aphorismus entspricht, verknüpft sich mit dem gesellschaftlichen Panorama einer modernen bürgerlichen Gesellschaft das multiperspektivische Erzählen, das allerdings erzählerischer Fokalisierungstechniken bedarf. Das Ergebnis ist Literatur, die kein Diamant ist, sondern von Diamanten *handelt*.

Literaturverzeichnis

- Bark, Irene: Steine in Potenzen. Konstruktive Rezeption der Mineralogie bei Novallis. Tübingen 1999.
- Beil, Ulrich Johannes: Die Wiederkehr des Absoluten. Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1988.
- Bergengruen, Maximilian: Das monströse Erbe (der Literatur). Ehebrecher, Verbrecher und Liebende in E.T.A. Hoffmanns ›Das Fräulein von Scuderi‹. In: Günter Oesterle, Roland Borgards, Christiane Holm (Hg.): Monster. Zur ästhetischen Verfasstheit eines Grenzbewohners. Würzburg 2010, S. 219–237.
- Blamberger, Günter: Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile. Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart 1991.
- Drux, Rudolf: »Weitau mehr als »reiner Kohlenstoff«. Der Diamant in Naturkunde und Lyrik des 17. Und 18. Jahrhunderts – von Opitz und Spee bis Lichtenberg. In: Lichtenberg-Jahrbuch. Hg. im Auftrag der Lichtenberg-Gesellschaft. Saarbrücken 2009, S. 7–22.
- Esposito, Elena: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode. Frankfurt a.M. 2004.
- Fischer, Michelle: Einflussreiche Marketing-Kampagnen in der Geschichte. Teil 1: »A Diamond is Forever« (2023), <https://marketing.ch/marketing-strategie/die-einflussreichsten-marketing-kampagnen-der-geschichte-teil-1-a-diamond-is-forever/> (letzter Zugriff am 20.08.2024).
- Gunreben, Marie: Das Erzählen der Scuderi. Barocke Romanpoetik und E. T. A. Hoffmanns Novelle. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 93/1 (2019), S. 69–105.
- Hoffmann, E. T. A.: Das Fräulein von Scuderi. Eine Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten. In: Ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hg. v.

- Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Bd. 4. Frankfurt a.M. 2001, S. 780–853.
- Hoffmann, E. T. A.: Die Bergwerke zu Falun. In: Ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hg. v. Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Bd. 4. Frankfurt a.M. 2001, S. 208–241.
- Hottner, Wolfgang: Kristallisationen. Ästhetik und Poetik des Anorganischen im späten 18. Jahrhundert. Göttingen 2020.
- Jäger, Maren: *brevitas*. Kürze zwischen Ökonomie und Ästhetik. Habilitationsschrift zur Erlangung der Lehrbefähigung für die Fächer Neuere Deutsche Literatur und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, vorgelegt der Sprach- und literaturwissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin. Veröffentlichung in Vorbereitung.
- Kinsey, Danielle: Empire, Diamonds, and the Performance of British Material Culture. In: *Journal of British Studies* 48/2 (2009), S. 391–419.
- Kittler, Friedrich A.: Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte. In: Ders.: Dichter. Mutter. Kind. München 1991, S. 197–218.
- Küpper, Achim: »Poesie die sich selbst spiegelt, und nicht Gott«. Reflexionen der Sinnkrise in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns. Berlin 2010.
- La Roche, Sophie von: Tagebuch einer Reise durch Holland und England. Offenbach am Main 1788.
- Lehnert, Gertrud: Die Kunst der Mode – Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Die Kunst der Mode. Oldenburg 2006, S. 10–25.
- Levine, Caroline: *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton 2015.
- Levinson, Alfred A.: Diamond Sources and Their Discovery. In: V. George E. Harlow (Hg.): *The Nature of Diamonds*. Cambridge 1998, S. 77–104.
- Liebrand, Claudia: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns. Freiburg i.Br. 1996
- Markovits, Stefanie: Form Things. Looking at Genre Through Victorian Diamonds. In: *Victorian Studies* 52/4 (2010), S. 591–619.
- Loschek, Ingrid: Modeschmuck. In: Dies.: *Accessoires*. Symbolik und Geschichte. München 1993, S. 166–178.
- Manova, Dariya: »Sterbende Kohle« und »flüssiges Gold«. Rohstoff-Narrative der Zwischenkriegszeit. Göttingen 2021.
- Marryat, Florence: Wearing Diamonds. In: *Bow Bells*. A Magazine of General Literature and Art for Family Reading, 7. April 1893, S. 360.
- Niehaus, Michael: Das Buch der wandernden Dinge. München 2009.
- Niehaus, Michael: Interkulturelle Dinge. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 1 (2010), S. 33–48.
- Paul, Jean: Exzerptheft. In: *Transkription und digitale Edition von Jean Pauls Exzerptheften*. Fasz. V, Reihe »Natur«, Bd. 6, Nr. 1047. https://www.jp-exzerpte.uni-wuerzburg.de/index.php?seite=exzerpte/ex5b/06&navi=_navi/f5b (letzter Zugriff am 20.08.2024).

- Pikulik, Lothar: *Das Verbrechen aus Obsession*. E. T. A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi*. Hollfeld 2002.
- Plotz, John: *Portable Property. Victorian Culture on the Move*. Princeton, New Jersey 2008.
- Pointon, Marcia: *Brilliant Effects. A Cultural History of Gem Stones and Jewellery*. New Haven 2010.
- Schäfer, Armin, Weber, Philipp: *Der Glanz, der Blick und das Begehren in E.T.A. Hoffmanns »Das Fräulein von Scuderi«*. In: *E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch 29 (2021)*, S. 92–110.
- Schmidt, Jochen: *Das Fräulein von Scuderi und Cardillac*. In: E. T. A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten*. Frankfurt a.M. 1986, S. 109–121.
- Scholz, Susanne: *Accessoire*. In: Dies., Ulrike Vedder (Hg.): *Handbuch Literatur und materielle Kultur*. Berlin, Boston 2018, S. 370–371.
- Simmel, Georg: *Psychologie des Schmuckes [1908]*. In: Ders.: *Soziologische Ästhetik*. Hg. und eingeleitet von Klaus Lichtblau. 2. Aufl. Wiesbaden 2023, S. 114–119.
- Vanneste, Tijn: *Blood, Sweat and Earth. The Struggle for Control over the World's Diamonds Throughout History*. London 2021.
- Weitin, Thomas: *Das Fräulein von Scuderi*. In: Detlef Kremer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann Leben – Werk – Wirkung*. Berlin u.a. 2009, S. 316–324.
- Zumbusch, Cornelia: *Was keine Geschichte ist. Vorgeschichte und Literatur im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 2021.

Ein Star zum Anfassen

Papierpuppen, Modezeitschriften und Künstlerinnenkult im 19. Jahrhundert

Anna Ananieva

1. Einleitung

Die Geschichte des »standhaften Zinnsoldaten« von Hans Christian Andersen beginnt mit der Beschreibung eines mit Spielzeug reich beladenen Tisches, »aber das, was am meisten in die Augen fiel, war ein niedliches Schloß von Papier«. ¹ Nicht die Szenerie des Schlosses und seiner Umgebung fesselt jedoch die Aufmerksamkeit der Titelfigur und des Erzählers:

Das war alles niedlich, aber das niedrigste war doch ein kleines Mädchen, das mitten in der offenen Schloßtür stand; sie war auch aus Papier ausgeschnitten, aber sie hatte ein schönes Kleid und ein kleines, schmales, blaues Band über den Schultern, gerade wie ein Schärpe; mitten in diesem saß ein glänzender Stern, gerade so groß wie ihr Gesicht. ²

Die Erzählung des dänischen Schriftstellers, die unter dem Titel *Den standhaftige Tinsoldat* am 2. Oktober 1838 veröffentlicht wurde, lenkt unseren Blick auf eine zeit-spezifische Modeerscheinung, für die Papierfigurinen eine markante Rolle spielten. Auf den Tischen der Biedermeierzeit platziert, bevölkerten Papierpuppen nicht nur Schlösser und Wohnhäuser, sondern auch ganze Theater mit wechselndem Reper-

1 Hans Christian Andersen: Der standhafte Zinnsoldat. In: Ders.: Märchen. Sammlung aus dem Projekt Gutenberg-DE, 2017, <https://www.projekt-gutenberg.org/andersen/maerchen/chap162.html> (letzter Zugriff am 14.08.2024). Die Erzählung *Den standhaftige Tinsoldat* ist Nr. 20 im Werkverzeichnis des Autors (H.C. Andersen-centrets værkregister) und erschien erstmals in: Andersen: Eventyr, fortalte for Børn. Kopenhagen 1838, 1. Bd., S. 14–22. Siehe dazu: Datenbank des H.C. Andersen Centrets, hg. v. Anne Klara Bom, Anya Aarenstrup, <https://andersen.sdu.dk/vaerk/register/info.html?vid=20> (letzter Zugriff am 14.08.2024).

2 Andersen: Der standhafte Zinnsoldat, <https://www.projekt-gutenberg.org/andersen/maerchen/chap162.html> (letzter Zugriff am 14.08.2024).

toire.³ Sie trugen auf eine vielseitige Weise zur gesellschaftlichen Unterhaltung der zunehmend sozial gemischten »eleganten Welt« bei und waren somit keineswegs auf kindliches Publikum beschränkt. Einen Hinweis darauf, dass auch Andersen nicht nur »für Kinder erzählt« (»fortalte for Børn«), wie es in der dänischen Ausgabe seines Buches hieß, betonte auch der deutsche Übersetzer, Adelbert Graf von Baudissin. Seine Fassung des Märchens *Der standhafte Zinnsoldat*, die 1841 in der von Franz Dingelstedt herausgegeben Zeitschrift *Der Salon* in Kassel erschien, trug den Untertitel »Kein Kindermärchen«.⁴ Denn die von Andersen erzählte Geschichte eines unerfüllten Liebesbegehrens zwischen dem einbeinigen »Kriegsmann« aus Zinn und der papierenen Tänzerin, die auf einem Bein stehend balancierte, gab allen Anlass dazu. Sie ist nicht nur abenteuerlich und tragisch, sondern endet mit einem Mord (als der kleine Knabe den Soldaten in den Kaminofen wirft) und einem Selbstmord (wenn die Tänzerin dem Soldaten ins Feuer folgt):

Da ging eine Tür auf, der Wind ergriff die Tänzerin, und sie flog, einer Sylphide gleich, gerade in den Ofen zum Zinnsoldaten, loderte in Flammen auf und war verschwunden. Da schmolz der Zinnsoldat zu einem Klumpen, und als das Mädchen am folgenden Tage die Asche herausnahm, fand sie ihn als ein kleines Zinnherz; von der Tänzerin hingegen war nur der Stern noch da, und der war kohlschwarz gebrannt.⁵

Das traurige Ende dieses Märchens Andersens erlaubt es, einen Bogen zu den »papierenen Stars« zu schlagen, die im Mittelpunkt dieses Beitrages stehen. Denn der Text von *Den standhaftige Tinsoldat* enthält eine Anspielung auf die historische Figur einer europaweit gefeierten Tänzerin, Marie Taglioni (1804–1884). Die in Stockholm in einer Künstlerfamilie geborene und seit den 1820er Jahren auf den Theaterbühnen in Wien, Paris und St. Peterburg gefeierte Taglioni, schrieb in der europäischen Tanzkunst Geschichte, als sie am 12. März 1832 in der Titelrolle des Balletts *La Sylphide* auftrat.⁶ In der eigens für sie entwickelten Choreografie beeindruckte Taglioni mit der Tanztechnik *en pointe* und galt fortan als die Meisterin des Spitzentanzes,

3 Vgl. Dorothea Kühme: Bürger und Spiel. Gesellschaftsspiele im deutschen Bürgertum zwischen 1750 und 1850. Frankfurt a.M. 1997; Hanauer Papiertheater-Museum. Hg. v. Marianne Jacoby-Zakfeld. Hanau 1992.

4 Andersen: Der standhafte Zinnsoldat. Kein Kindermärchen. In: Der Salon. Wochenschrift für Heimat und Fremde 1/14 (1841), S. 128–130.

5 Andersen: Der standhafte Zinnsoldat, <https://andersen.sdu.dk/vaerk/register/info.html?vid=20> (letzter Zugriff am 14.08.2024).

6 Vgl. Ballett-Pantomime *La Sylphide*, Libretto: Adolphe Nourrit, Musik: Jean Schneitzhoeffter, Choreografie: Filippo Taglioni; Premiere am 12.03.1832 in Théâtre de l'Académie Royale de Musique in Paris. Vgl. John Beales: Art. La Sylphide. In: Ballet Encyclopedia (EA: 1969; 2007), www.the-ballet.com/sylphide.php (letzter Zugriff am 14.08.2024).

der die europäische Tanzkunst grundlegend veränderte und bis heute unsere Vorstellung vom klassischen Ballett prägt. Die Druckgrafik ihrer Zeit zeigte Taglioni als Sylphide in einer prägnanten Stellung, die heute noch eine grazile Leichtigkeit vermittelt: Die Tänzerin steht auf einem Bein, das andere Bein ist in einer Arabesque hoch ausgestreckt. In der Luft schwebend, trägt sie ein klassisches Tutu, das aus mehreren Lagen Tüll besteht und auf Höhe der Taille beginnt, wodurch die zarte Silhouette der Ballerina betont wird. Das enganliegende Mieder des hellen Kleides ist mit einem üppigen Blumenschmuck an der Brust verziert.



Abb. 1: Porträt von Marie Taglioni im Kostüm aus dem Ballett »La Sylphide«, Lithographie, 1845.

Die schweigende Ballerina bei Andersen nimmt nicht nur die charakteristische Haltung des weiblichen Luftgeistes ein, sondern stirbt auch, wie die ebenfalls unglücklich verliebte Sylphide, am Ende des Märchens. Eine vielleicht noch wichtigere Verbindung besteht jedoch darin, dass die Tänzerin Marie Taglioni tatsächlich über eine papierne Doppelgängerin verfügte. Auf etwa 1835 ist eine besondere Hommage an diese Künstlerin datiert, die in Form eines Anziehpuppen-Sets in Deutschland und in Frankreich produziert wurde. Das Set umfasste neun aufwendig kolorierte Kostümminiaturen, die die Bühnenkleidung ihrer berühmtesten Rollen repräsentierten. Hinzu kamen neun filigran gefertigte Frisuren und Kopfbedeckungen, darunter ein aufwändig gestalteter Kranz der Sylphide mit einer eigenen Miniaturschattulle. Die Papierpuppe von ca. 20 cm Höhe, die die Tänzerin darstellte, konnte auf einem Tisch oder Kaminsims ausgestellt werden. Dafür wurde sie auf einem Sockel aus Ahornholz befestigt, der dem Set zusammen mit einer Liste der Bühnenrollen beilag. Zur Aufbewahrung der papiernen Kostümsammlung diente eine Schachtel, die auf dem Deckel nicht nur das Porträt der Tänzerin zeigte, sondern auch ihren Namen »Taglioni« in kunstvoller Schrift wiedergab.⁷

Das Taglioni-Set gilt als eines der ersten Beispiele für den Künstlerinnenkult des 19. Jahrhunderts, das die weiblichen Stars zelebrierte und sie in der Gestalt von Papierpuppen mit wechselnden Kostümen in die Wohnräume des sie bewundernden Publikums holte. Zu den Tänzerinnen, die auf diese Weise verehrt wurden, zählten die Wiener Ballerina Fanny Elssler (1810–1884), die die Verleger in den 1840er Jahren zu einem ähnlich aufwendig gestalteten Anziehpuppen-Set inspirierte. In den 1850er Jahren wurde in Frankreich ein Set mit Kostümbildern produziert, das die spanische Künstlerin Josefa Durán y Ortega (1830–1871) und ihre Bühnenrollen darstellte. Auch diese Tänzerin war europaweit bekannt und unter dem Künstlernamen »Pepita de Oliva« international gefeiert. Sie hinterließ sogar eine eigene Spur in der Modegeschichte, insofern als nach ihr das Textilmuster »Pepita« benannt wurde.⁸

Die transnationale Faszination, die die schwedische Sängerin Jenny Lind (1820–1887) auslöste, markierte einen weiteren Höhepunkt in der grenzüberschreitenden Begeisterung für die Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts. Auch sie

7 Siehe Beschreibung mit Abbildungen eines erhaltenen Exemplars (Deutschland, ca. 1830) aus dem Besitz von Laurie McGill (The United Federation of Doll Clubs, Kansas City, MO, USA): Denise Buese: *Dancer on Wings: Prima Ballerina Marie Taglioni*. In: *Doll News* 61/3 (Spring 2012), S. 158–165. – Ein französisches Set (ca. 1835) wurde zuletzt von dem Auktionshaus Theriault's (Annapolis, MD, USA) für 10.250 USD verkauft. S. Auktionsanzeige, <https://www.theriaults.com/events/listing/48918/circa-1835extremely-rare-french-pa-per-doll-settaglioni-in-original-box> (letzter Zugriff am 14.08.2024).

8 Art. »Pepita« auf Duden online, <https://www.duden.de/node/109688/revision/1455398> (letzter Zugriff am 28.09.2024).

fand in einer papiernen Doppelgängerin eine besondere Würdigung.⁹ Besonders bemerkenswert ist die transatlantische Dimension ihres Erfolgs, die sie zu einer herausragenden Erscheinung macht. Der Kult um Jenny Lind hatte tiefgreifende Auswirkungen sowohl auf die musikalische Unterhaltungskultur in der Neuen Welt als auch auf den Konsum im Kontext der neuen Celebrity-Kultur.¹⁰ Diese einzigartige Verflechtung begründete ihre Alleinstellung unter den ›Stars zum Anfassen‹ im 19. Jahrhundert. Ihr Beispiel dient im Folgenden dazu, das Wechselspiel zu beleuchten, in dem die Tradition der Anziehpuppen mit beweglichen Kostümbildern in eine fruchtbare Beziehung mit den aufstrebenden Mode- und Kulturzeitschriften trat, was schließlich zur Entstehung eines umfassenden und wirkmächtigen Kultes um weibliche Künstlerinnen beitrug.

2. Papierpuppen als Modefiguren

Zur Vorgeschichte der papiernen Doppelgängerinnen der weiblichen Stars des 19. Jahrhunderts gehört der Einsatz von Papierpuppen, die etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts für die Demonstration von Neuheiten und Trends in der Kleidermode verwendet wurden. Im Vergleich zu den opulent gekleideten Mannequins, die früher schon unter dem Namen *Pandora* als große oder kleine bekleidete Puppen aus Holz, Porzellan oder Wachs für die Vermittlung der vorherrschenden vestimentären Muster zum Einsatz kamen,¹¹ waren die Anziehpuppen aus Papier im wörtlichen Sinne handlicher und beweglicher. Die Verwandlungsfähigkeiten der Papierpuppen und ihre medien-spezifische ›Mobilität‹ betonte die zeitgenössische Bezeichnung als *costumes mobiles* oder *bewegliche Modebilder*, wie sie seit dem Erscheinen auf dem deutschsprachigen Markt genannt wurden. Weit über die Rolle eines bloßen Spielzeugs hinaus, fungierten die filigranen Figuren aus Papier zeitweilig als kulturelle Werkzeuge von erheblichem Einfluss, die Modetrends verbreiteten, Geschlechterrollen prägten und die gesellschaftlichen Normen ihrer Zeit reflektierten.¹²

-
- 9 Zum ersten Anziehpuppen-Set »Jenny Lind« aus dem Jahr 1847 siehe: Zirkulation von Nachrichten und Waren: Stadtleben, Medien und Konsum im 19. Jahrhundert. Ausst.-Kat. Bonatzbau Universitätsbibliothek Tübingen, hg. v. Anna Ananieva, Tübingen 2016, hier S. 15, 150, 165–166, DOI: <http://dx.doi.org/10.15496/publikation-12233>.
- 10 Vgl. Antoine Lilti: *The Invention of Celebrity: 1750–1850*. Cambridge 2017, S. 241–245 (zu Jenny Lind); Sherry Lee Linkon: *Reading Lind Mania: Print Culture and the Construction of Nineteenth-Century Audiences*. In: *Book History* 1 (1998), S. 94–106.
- 11 Zur Entwicklung und Verbreitung der Modepuppen in Europa s.: Annemarie Kleinert: *Die frühen Modejournale in Frankreich: Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848*. Berlin 1980, S. 21–23.
- 12 Zur Geschichte der Papierpuppen s. folgende kenntnisreiche und gut illustrierte Übersichten: Judy M. Johnson: *A Brief History of Paper Dolls*. In: *The Doll Source Book*. Hg. v. Argie Manolis. Cincinnati, Ohio 1996, S. 254–262; aktualisierte Fassung: Dies.: *The History of Paper Dolls*

Einen Hinweis auf eine frühe zeitgenössische Reflexion darüber, dass sich der Umgang mit modischen Papierfigurinen im Spannungsfeld zwischen Konvention und Individualität abspielte, liefert ein Porträt, das der englische Maler Joseph Highmore (1692–1780) von seiner Tochter Susanna zwischen 1740–1745 anfertigte. Dieses Bild zeigt die junge Frau mit einer aufgeschlagenen Mappe, die zwei Papierpuppen (eine männlich und eine weiblich gekleidete) enthält, wobei noch viele weitere in dieses Portfolio eingelegte Kleidermuster erkennbar sind.

Susanna Highmore (verh. Duncombe, 1725–1812) selbst, trägt ein dunkles Ta- geskleid aus Satin mit rosafarbenem Futter, das entlang des tiefen Halsausschnitts und an den umgeschlagenen Ärmeln des Oberkleides farbliche Akzente setzt. Die Chemise aus feinem hellem Stoff ist am Ausschnitt und an den Manschetten reich mit feiner Spitze verziert. In ihrer rechten Hand hält Susanna Highmore ein Minia- turbild mit dem Brustbild einer Frau in einem ›orientalisch‹ anmutenden Kostüm,¹³ das mit der zeittypischen Kleidung kontrastiert, die sie selbst und auch die beiden auf dem Tisch liegenden Papierfigurinen tragen. Das Porträt vermittelt einerseits ein Bild von Schönheit, Wohlstand und gesellschaftlichen Aspirationen, anderer- seits verrät das Arrangement aus Papierpuppen, zwei Katzen und einem Papagei, die das Bildnis der jungen Frau ergänzen, eine weitere Deutungsebene. Wie Les- lie Reinhardt in ihrer Analyse überzeugend nachweist, suggeriert das Porträt von Susanna Highmore eine subtile Rebellion gegen die Erwartungen ihrer Zeit und re- flektiert ein Streben nach individueller Identität und Unabhängigkeit innerhalb der vorherrschenden sozialen Normen.¹⁴ Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Bild macht darüber hinaus deutlich, dass Joseph Highmore mit diesem Porträt seiner Tochter, eine angehende Künstlerin in Szene setzt, insofern als das Minia- turbild, das sie über dem Portfolio mit Papierpuppen hoch hält, ein frühes Selbstbildnis der späteren Malerin und Dichterin darstellt. Diese kleine Arbeit befindet sich heu- te als eine undatierte Zeichnung von Susanna Highmore unter dem Titel »A Lady in Turkish Dress« in der Sammlung der Londoner Tate Gallery.

(2005), <https://www.opdag.com/History.html> (letzter Zugriff am 14.08.2024); Hunter Oat- man-Stanford: From Little Fanny to Fluffy Ruffles: The Scrapy History of Paper Dolls. In: Col- lectors Weekly (15.07.2013), <https://www.collectorsweekly.com/articles/the-scrappy-history-of-paper-dolls/> (letzter Zugriff am 14.08.2024); [National Women's History Museum, Wash- ington, DC]: History of Paper Dolls and Popular Culture. A Two-Dimensional View of Fashion (20.11.2016), <https://www.womenshistory.org/articles/history-paper-dolls-and-popular-culture> (letzter Zugriff am 14.08.2024).

13 Vgl. zum orientalisierenden Kostüm als Türkerie: Nina Trauth: *Maske und Person. Orientalis- mus im Porträt des Barock*. München, Berlin 2009, S. 18–19, 107–109.

14 Vgl. Leslie Reinhardt: *Dolls, Dress, and Female Virtue in the Eighteenth Century*. In: *American Art* 20/2 (Summer 2006), S. 32–55, hier S. 43–44.



Abb. 2: Joseph Highmore: *Porträt der Tochter des Künstlers, Susanna Highmore*, Öl auf Leinwand, ca. 1740–1745.

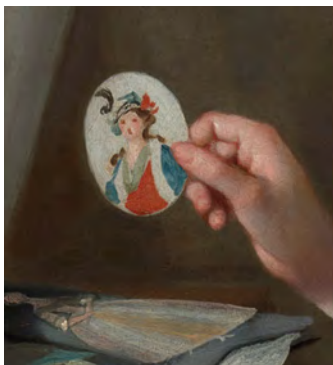


Abb. 3: Links: *Detail des Porträts von Susanna Highmore* (wie Abb. 2); Rechts: *Susanna Duncombe (geb. Highmore): Porträt einer Dame in türkischer Kleidung, Bleistift und Aquarell auf Papier, undatiert.*

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelten sich die Miniaturmannequins aus Papier zu einem wichtigen didaktischen Medium, das nicht nur junge Personen in die Normen der äußeren Erscheinung, der geltenden Tugenden und des sozial angemessenen Verhaltens einführte. Die Kleidung der Papierpuppen diente als ein Spiegel der sozialen Konformität, durch den die Idealbilder von Weiblichkeit und Männlichkeit im Alltag eingeübt werden sollten. Die wechselnden Kostüme und wandelbare Natur der Papierpuppen erlaubten es jedoch, die Fluidität des sozialen Status und die performative Dimension von Identität innerhalb der hochgradig stratifizierten Gesellschaften Europas zu reflektieren. Der Umgang mit Papierfigurinen diente einerseits der Repräsentation und Verfestigung von zeittypischen Idealvorstellungen, andererseits boten die Modefiguren auch eine Möglichkeit, die starren Hierarchien und dominanten Wertvorstellungen auf kreative und spielerische Weise zu hinterfragen und zu kommentieren. Ein Beispiel für eine satirische Verwendung von Modefiguren liefert ein englisches Set aus vier Papierfigurinen mit der Darstellung einer modisch gekleideten Dame namens Sally Guzzle.¹⁵ Zweifelsfrei kamen die bereits etablierten Kulturtechniken, wie die der Karikatur oder der Papiermarionetten (franz. *pantin*), einer subversiven Auseinandersetzung mit den normgebenden Ansprüchen der modischen Anziehpuppen zugute.

Die Verwendung von Papierpuppen als Modefiguren ging mit der wachsenden Dynamisierung der Mode als Kulturpraxis einher, zu der seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts insbesondere die neue europäische Modepresse beitrug.¹⁶ Auch im Bereich der gedruckten Modebilder, die eine eigene Ausstrahlungskraft besaßen, zeichnete sich eine neue Entwicklung ab. Vergleichbar mit dem Medienwechsel von den repräsentativ gekleideten Pandora-Puppen zu den papierenen Mannequins

15 Vgl. Sammlung der Colonial Williamsburg Foundation (Virginia, USA), Set aus vier kolorierten Papierpuppen, England, 1780–1790, Inv.-Nr. 1969–129. S. dazu: Linda Baumgarten: Eighteenth-Century Clothing at Williamsburg. Williamsburg, VA 1986, S. 33 (mit Abbildung).

16 Grundsätzlich dazu: Elena Esposito: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode. Frankfurt a.M. 2004. – Die Entwicklung der Modepresse im 18.–19. Jahrhundert thematisierte mein Vortrag »Mode und Gesellschaft im Wandel« im Rahmen der Ringvorlesung »Erzählte Mode« am 26.04.2023 an der Goethe-Universität Frankfurt a.M. Vgl. dazu meine im November 2020 zur Publikation im Michael Imhof Verlag angenommene Studie: Zeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts. Mode und Gesellschaft im Wandel. In: Von Moden und Menschen. Die Sammlungen der Von Parish Kostümbibliothek. Hg. v. Esther Sophia Sünnderhauf im Auftrag des Münchner Stadtmuseums. Petersberg (im Erscheinen), 45 S. Siehe weiterführend: Alison Adburgham: Women in Print: Writing Women and Women's Magazines from the Restoration to the Accession of Victoria. London 1972; Kleinert: Modejournale in Frankreich, 1980; Wolfgang Cilleßen: Modezeitschriften. In: Von Almanach bis Zeitung: ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700–1800. Hg. v. Ernst Fischer, Wilhelm Haefs und York-Gothart Mix. München 1999, S. 207–224; Kate Nelson Best: The History of Fashion Journalism. London, New York 2017.

mit beweglichen Kostümbildern, traten die Bildbeilagen der unterhaltenden Gesellschaftszeitschriften in Konkurrenz zu den opulenten Modegravuren und kolorierten Einblattgedrucken, die bis dahin die mustergebende Funktion bei der Vermittlung von Kleiderordnungen erfüllten.

Zu den ältesten unter den europäischen Zeitschriften, die eine gezielte Berichterstattung über die Kleidermode in ihr Programm aufnahmen, zählte das Londoner Journal *The Lady's Magazine*. Beginnend mit dem Modebild »A Lady in Full Dress« im August 1770, lieferte es als erste englischsprachige Zeitschrift mit jedem Monatsheft bis zu drei Modegravuren mit den Darstellungen ausgewählter Kleidermodelle. Fünf Jahre später unternahm das Pariser *Journal des Dames* erstmals den Versuch, seine Modeberichte durch solche visuellen Beigaben zu verstärken.¹⁷ Im November 1785 erschien dann mit *Cabinet des Modes* die erste französische Zeitschrift, die sich ausschließlich der Vermittlung von Kleidermoden widmete und regelmäßig Bildbeilagen enthielt.¹⁸ Ebenfalls aus den 1780er Jahren stammte ein Set aus einer Papierfigurine mit handkolorierten, beweglichen Kostümen und Kopfschmuck, das offensichtlich als ein Werbemittel für Modeartikel eines Pariser Geschäfts verwendet wurde.¹⁹ Der überlieferte Verwendungszusammenhang dieses Papierobjekts bringt eine signifikante Verbindung zum Ausdruck, die die Papierfigurinen mit der Praxis eines modebewussten Einkaufsverhaltens bereits im Vorfeld der revolutionären Umwälzungen in Frankreich eingingen.²⁰

Der sich wandelnden Konsumkultur um 1800 dienten in hohem Maße die neuen europäischen Modezeitschriften. Sie beförderten auch die Verbreitung von Papierpuppen in ihrer Funktion als Trägerinnen der aktuellen Bekleidungsmodelle. Das in Weimar herausgegebene *Journal des Luxus und der Moden* stellte im November 1791 seinem Publikum ein neues »Mode-Spiel-Zeug« vor. Es handelte sich um eine »Englische Puppe« mit wechselbarer Kleiderkollektion, die in »einem sauberen Papier-Umschlage« liegend, »leicht zum Amusement in Gesellschaften, und auch für Kinder, in jedem Portfeuille und Arbeitsbeutel bey sich getragen werden« konnte.²¹

17 Vgl. Kleinert: Modejournale in Frankreich, S. 60–61. – Seit 1778 lieferte die in Paris gedruckte *Gallerie des Modes* ihre eigenen opulenten Bilderserien mit Modegravuren, die allerdings ein anderes, exklusiveres Publikum, als die Modezeitschriften im Blick hatten.

18 Vgl. ebd., S. 63–120.

19 Dieses Set befindet sich in der Sammlung des Winterthur Museums in Winterthur (Delaware, USA): Maxine Waldron Collection of Children's and Paper Toys, Col. 121. Vgl. Katharine Martinez: Childhood. In: *American Cornucopia: Treasures of the Winterthur Library*. Hg. v. Katharine Martinez. Winterthur, VA 1990, S. 71–74, hier S. 71.

20 Ein guter Einstieg in die Thematik: Ilja Van Damme (Hg.): *A Cultural History of Shopping in the Age of Enlightenment*. London 2022.

21 Die Englische Puppe, ein neues Mode-Spiel-Zeug. In: *Journal des Luxus und der Moden* 6 (November 1791), S. 629–631, hier S. 630. – Zu Beginn des Artikels erinnern die Herausgeber, Friedrich Justin Bertuch und Georg Melchior Kraus, daran, dass sie im Oktober-Heft des gleichen Jahres ein anderes modisches Spielzeug für Erwachsene präsentierten, das ebenfalls

Von einem Exemplar einer aus London mitgebrachten Modepuppe angeregt, produzierte ein ungenannter Weimarer Künstler die »gleichen Englischen Puppen mit zwey verschiedenen Garderoben, jede von 6 vollständigen Anzügen, nach den neuesten Moden«²² die von dem Bertuchschen Industrie-Comptoir nun direkt verkauft wurden. Eine dritte Garderobe folgte im Januar 1792.²³ Ein Jahr später bewarb der Nürnberger Maler und Kupferstecher Johann Ludwig Stahl (1759–1835) Papierfiguren mit beweglichen Kostümen aus eigener Herstellung. Die Nürnberger Papierfiguren von Stahl wurden in »bunten Portfeuilleen mit goldenen Bordüren« ausgeliefert und trugen eine französische Überschrift »La Poupée angloise« (Englische Puppe).²⁴

multifunktional (als Schmuck, Sport- und Konversationsmittel) in der Gesellschaft eingesetzt werden konnte. Vgl. dazu: Anna Ananieva: Spielwut des eleganten Zeitalters, oder wie trägt ein Joujou de Normandie zur Unterhaltung bei. In: *Geselliges Vergnügen. Kulturelle Praktiken von Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert*. Hg. v. Dies., Dorothea Böck und Hedwig Pompe. Bielefeld 2011, S. 41–69.

- 22 *Journal des Luxus und der Moden* 6 (November 1791), S. 630. – Zur Bedeutung des *Journal des Luxus* im Kontext der neuen Konsumkultur s.: Daniel L. Purdy: *Tyranny of Elegance: Consumer Cosmopolitanism in the Era of Goethe*. Baltimore 1998. Zuletzt im diesem Kontext erschienen: *Luxus & Lifestyle: Weimar und die weite Welt: das »Journal des Luxus und der Moden« (1786–1827)*, Ausst.-Kat. Goethe-Museum Düsseldorf, hg. v. Barbara Steingießer, Düsseldorf 2022. Zum Industrie-Comptoir kenntnisreich: Katharina Middell: *Die Bertuchs müssen doch in dieser Welt überall Glück haben: der Verleger Friedrich Justin Bertuch und sein Landes-Industrie-Comptoir um 1800*. Leipzig 2002.
- 23 Vgl. *Intelligenzblatt zum Journal des Luxus und der Moden* 7 (Januar 1792), S. II–III.
- 24 Das Nürnberger Spielzeugmuseum (Museum Lydia Bayer) besitzt ein gut erhaltenes Exemplar der Modebilder mit einer weiblichen Papierfigurine (Nürnberg, 1794, Inv. Nr. 2013.741). Die Mappe »La Poupée angloise a diverses modes, Habillemens Coëfures et port-d'habits« enthält eine Ankleidepuppe von 18 cm Größe und sechs zugehörigen Kleidungsstücke mit Accessoires. Vgl. Objektbeschreibung »Englische Puppe« auf der Homepage des Spielzeugmuseums, <https://museen.nuernberg.de/spielzeugmuseum/die-sammlung/highlights-spielzeugmuseum/vash/englische-puppe> (letzter Zugriff 18.08.2024).



Abb. 4: Johann Ludwig Stahl: »La Poupée angloise« (Englische Puppe), kolorierter Kupferstich, Nürnberg 1794.

Aus seiner Anzeige, die in der Beilage zum *Journal des Luxus und der Moden* platziert wurde, geht hervor, dass Stahl drei Varianten des »neuen Modespielzeuges« im Angebot hatte: neben einer weiblichen Figurine, gab es eine Papierpuppe »männlichen Geschlechts, mit neuen Mode-Anzügen und anderen charakteristischen Trachten, welche zum Amusement in Gesellschaften sehr dienlich und vielfache Unterhaltung verschaffen«. ²⁵ Eine ganz neue Figur stellte ein Puppenpferd aus Papier dar, womit »junge Knaben« spielend »auch die verschiedenen Arten der Reutzeuge, welche man an und abschirren kann, auf das deutlichste kennen lernen« ²⁶ könnten. Eine der zentralen Innovationen folgte später mit der Integration von Papierpuppen in erzählerische und pädagogische Werke. Insbesondere in der Jugend- und Kinderliteratur wurden sie nicht nur als Spielzeug, sondern auch als Instrumente moralischer Erziehung und kreativen Geschichtenerzählens verwen-

25 [Johann Ludwig Stahl:] Mode-Spielzeug für Kinder. In: Intelligenzblatt zum Journal des Luxus und der Moden 8 (Januar 1793), S. XII.

26 Ebd. (Schreibweise des Originals.)

det und unter der Gattung »Verwandlungen« bzw. »métamorphose« international vermarktet.²⁷

Eine nennenswerte Erweiterung erfuhren die Papierfigurinen mit beweglichen Modebildern als die Sets um die Wohnumgebung mit einer modischen Interieur-ausstattung ergänzt wurden. So präsentierte die Sammlung »Die schöne Wienerin« des Wiener Verlegers Heinrich Friedrich Müller die niedliche »Costümes-Garderobe« aus acht Anzügen in einem »decorierten Zimmer«.²⁸ Es sind auch französische Objektbeispiele überliefert, die der Papierfigurine beim Kostümwechsel sogar einen Ganzkörperspiegel zur Seite stellen.²⁹

Als ein Zwischenfazit lässt sich feststellen, dass Papierpuppen im 18. und frühen 19. Jahrhundert weit mehr als bloße Modefiguren waren. Durch ihre Rolle als pädagogische Werkzeuge und modische Objekte, trugen sie aktiv zur Verbreitung und Gestaltung gesellschaftlicher Normen bei. In einer Epoche des Wandels und der kulturellen Umbrüche dienten Papierpuppen sowohl als Spiegelbild als auch als Motor der gesellschaftlichen Entwicklung, und ihre vielschichtige Bedeutung offenbarte die komplexe Wechselwirkung zwischen Mode, Kultur und sozialer Identität.

3. Papierpuppen als Beilagen zu Modezeitschriften

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts, unterstützt durch den technologischen Fortschritt der Lithografie, erlebten Papierpuppen als Modefiguren eine wachsende Popularität und massenhafte Verbreitung. Die neuen Produktionstechniken ermöglichten es, kolorierte Papierfigurinen mit detaillierten und modischen Garderoben in großer Zahl herzustellen. Durch die visuelle Darstellung und den haptischen Wechsel modischer Kleidungsstücke trugen diese Puppen dazu bei, aktuelle Strömungen

-
- 27 Dazu zählen: Little Fanny. London 1810; Little Henry. Boston 1812; Der kleine Heinrich. Leipzig 1815; Die kleine Fanny. Leipzig 1815; Lottchen. Leipzig 1815; Fritz Sinnreich. Leipzig 1815; Changeable Ladies. London 1819; Changeable Gentlemen. London 1819; Augusts Verwandlungen. Wien 1822; Isabels Verwandlungen. Wien 1823. – Zu den Papier-Anziehpuppen als Spielzeug für Kinder im 19. Jahrhundert siehe zuletzt: Andreas Dietzel: Verwandlungen im Kinderzimmer. Papierpuppen aus Leipzig und Wien. In: »Die Natur will, dass Kinder Kinder sind...« Kindheit im Wandel: Von der Aufklärung zur Romantik. Ausst.-Kat. Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, hg. v. Joachim Seng, Katja Kaluga, Göttingen 2023, S. 126–129.
- 28 Ein Exemplar (Wien, 1826) aus einer privaten Sammlung wurde neuerdings in Frankfurt a.M. ausgestellt. Siehe dazu: Dietzel: Verwandlungen im Kinderzimmer, S. 129 (Abbildung).
- 29 Vgl. Winterthur Museum (Delaware, VA), Maxine Waldron Collection of Children's and Paper Toys, Col. 121 (Paper doll and accessories »La psyche«, Paris 1820–1829). Siehe: Martinez: Childhood, S. 71, 72 (Abb. 35). – Dieses Objekt ist wohl irrtümlich auf die 1820er Jahre datiert; es handelt sich mit großer Wahrscheinlichkeit um ein Papierpuppenset der Pariser Zeitschrift *La Toilette de Psyché* aus dem Jahr 1834.

innerhalb eines immer größer werdenden Kreises der Konsument:innen bekannt zu machen. Ausgewählte Mode- und Kulturzeitschriften eigneten sich diese innovative Form von Vermittlung der Kleidermode in den 1830er–40er Jahren an. Als die illuminierten und ausgeschnitten Anziehpuppen Eingang in die europäischen und amerikanischen Modezeitschriften fanden, avancierten sie zu einem beliebten Medium, durch das das Publikum unterhalten und mit neuesten Modetrends vertraut gemacht werden konnte. Durch diese Integration in die Praktiken des Konsums und der Unterhaltung erfüllten sie zusätzlich eine gemeinschaftsstiftende Funktion. Vergleichbar mit den geteilten Erlebnissen im Salon, Konzert, Theater oder bei der Zeitschriftenlektüre, trug der spielerische Umgang mit den Papierfigurinen zur Bildung einer imaginären Gemeinschaft der »eleganten Welt« bei und förderte die Prozesse der neuständischen Vergesellschaftung in der Situation des sozialen Wandels.³⁰

Im Zusammenhang mit der Verbreitung der Papierfigurinen mit beweglichen Mode- und Kostümbildern als Beilagen zu Modezeitschriften stechen zwei periodische Unternehmungen besonders hervor: das französische Journal *La Toilette de Psyché* (Paris, 1834–1878) und die ungarische deutschsprachige Zeitschrift *Der Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode* (Pesth und Ofen, 1825–1852).

Die Zeitschrift *La Toilette de Psyché* erschien in Paris seit 1834 und wechselte mit dem zweiten Jahrgang den Titel zu *Le Psyché, Journal des Modes, Littérature, et Beaux-Arts*. Sie existierte bis 1878 und zählte mit 44 Jahrgängen zu den langlebigsten unter den französischen Zeitschriften.³¹ In den 1830er Jahren erreichte sie eine Auflage von bis zu 650 Exemplaren, wobei etwa 400 der Abonnent:innen außerhalb von Paris lebten. Am 12. Juni 1834 stellte die Redaktion ihrem Publikum eine Neuheit vor: Anstelle der üblichen Modegravuren präsentierte die Zeitschrift eine Anziehpuppe aus Papier (»le petit mannequin«).³² Die Figurine hatte die Größe von 19,5

30 Zum Konzept der neuständischen Vergesellschaftung siehe: Reinhard Blänkner: Die »Gebildeten Stände«. Neuständische Vergesellschaftungen um 1800. In: Bürgertum. Bilanzen, Perspektiven, Begriffe. Hg. v. Manfred Hettling, Richard Pohle. Göttingen 2019, S. 107–136; Anne Sophie Overkamp: Fleiß, Glaube, Bildung: Kaufleute als gebildete Stände im Wuppertal 1760–1840. Göttingen 2020; Anna Ananieva: Konversationsprosa der eleganten Welt. Formationen neuständischer Vergesellschaftung in dem gemeinsamen Erzählwerk von August und Emilie von Binzer (Pseudonym: A. T. Beer). In: Adel im Vormärz. Begegnungen mit einer umstrittenen Sozialformation. Hg. v. Urte Stobbe und Claude D. Conter. Bielefeld 2023, S. 229–256.

31 Siehe Exemplare im Bestand der Bibliothèque Nationale de France (BnF) in Paris, Signatur: 4-LC14-32, <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb32877924n> (letzter Zugriff 20.08.2024). – Vgl. zur Zeitschrift: Kleinert: Modejournale in Frankreich, S. 220–221; Raymond Gaudriault: La Gravure de mode féminine en France. Paris 1983, S. 68.

32 [Anonym:] Specimen. In: *La Toilette de Psyché* 1/7 (12.06.1834), S. 1–2, hier S. 2.

cm und war in Unterwäsche gekleidet; die passenden Papierkleider wurden mit jeder neuen Ausgabe der Zeitschrift wöchentlich geliefert. Eine neue Papierfigurine wurde alle drei Monate ausgegeben. Ab 1841 gab es neben der weiblichen Puppe auch ein männliches Modell, für das ein neues Kostüm (»costume habillé d'homme«) alle drei Monate angeboten wurde. Wie Annemarie Kleinert mit Verweis auf die französische Presseforschung bemerkt, versorgte die Zeitschrift *Le Psyché* ihre Abonnent:innen auch mit papierernen Mustern von Zimmereinrichtungen (»dessins d'ameublement«).³³ Die papierne Modepuppe wurde zusammen mit der Kostümsammlung in einer Schachtel aufbewahrt und blieb als eine patentierte Erfindung für eine gewisse Zeit ein Alleinstellungsmerkmal der *Le Psyché*.³⁴

Etwa zehn Jahre nach dem ersten Erscheinen der Pariser Figurine bewarben die Macher der ungarischen Zeitschrift *Der Spiegel der Eleganz und der Mode* ihr Periodikum als das einzige deutschsprachige Journal mit beweglichen Modebildern *à la Psyché*.³⁵ So lautete die Anzeige in der belletristischen Zeitung *Der Pilger*, die im kroatischen Karlovac (dt. Karlsstadt) im Juni 1845 erschien:

Der Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode. Enthaltend: [...] Ausgeschnittene, bewegliche Mode-Figurinen. *Costumes découpées et mobiles à la Psyche*. Diese beweglichen Figurinen, die bisher noch kein deutsches Journal lieferte, haben den Vorteil, daß sie, während sie die Anzüge von allen Seiten aufs Genaueste, natürlichste, ganz nach der Natur präsentiren, zugleich eine angenehme Unterhaltung gewähren und als Toilettenverzierung dienen. – Jeder Abonnent erhält zu Anfang des Semesters eine sauber in Pappe bearbeitete, fein gestochene und kolorierte Puppe (Figurine), zu der die *alle Monat zwei Mal erscheinenden* beweglichen, nett ausgeschnittenen und fein illuminierten Anzüge und Kopfpütze genau passen wer-

33 »Ces silhouettes, publiées au nombre de 37 à 40 par an, étaient destinées à être présentées sur un pied en bois fourni par le journal. Il est superflu d'ajouter qu'elles manquent dans la plupart des collections du journal, mais la B.N. en possède un grand nombre.« Georges Guyonnet: Les journaux de modes que lisaient nos grands'mères. In: Bulletin du Vieux Papier 20 (Januar 1951), S. 97–108, hier S. 103. Zit. nach: Kleinert: Modejournale in Frankreich, S. 220 (Anm. 58).

34 Kleinert: Modejournale in Frankreich, S. 220; Gaudriault: La Gravure de mode, S. 68 (Abb. 71, 72). – Eine umfangreiche Kostümsammlung aus *Le Psyché* befindet sich in Paris im Bestand von Palais Galliera, musée de la Mode de Paris sowie in der Bibliothèque Nationale de France (BnF, Signatur: RES 8-LC14-33, figurines).

35 [Anonym.]: Vorläufige Nachricht. In: Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode 18/40 (17.05.1845), S. 633; Einziges deutsches Journal mit beweglichen Modebildern [Anzeige]. In: Intelligenzblatt zur Vereinigten Ofner-Pesther-Zeitung 50 (1845), S. 520. – Von Juni bis Dezember 1845 wurden die Figurinen mit den dazugehörigen Kostümen nach den französischen Vorlagen der Zeitschrift *Le Psyché* angefertigt. Seit Januar 1846 wechselte die Redaktion zu den Habsburger Künstlern und orientierte sich nach den *Wiener Moden*. Die Figurine wurde von Joseph Sürch lithografiert, die beweglichen Anzüge *à la Métamorphose* von Aloys Fuchsthaler gestochen. Beide Künstler waren sowohl in Wien als auch in Pesth tätig.

den. Von nun an erhält auch jeder Abonnent ohne Ausnahme ein nett bearbeitetes Fußgestell (Sokel) zur Befestigung der Figurine. – Die Abonnenten der Prachtausgabe erhalten vorzugsweise *zwei Figurinen*, die eine im Juli, die andere im Oktober.³⁶

Die von Samuel Rosenthal redigierte Zeitschrift erschien seit 1828 im Verlag von Franz Wiesen in Pesth (Pest) und wurde in der Universitätsdruckerei im benachbarten Ofen (Buda) gedruckt. Diese erste feuilletonistische Unterhaltungszeitung Ungarns fungierte als ein mediales Labor der Urbanisierung und Modernisierung im mittleren Donaauraum bis zu ihrer Auflösung in Folge der März-Revolution im Jahr 1849.³⁷ Diese Zeitschrift erlebte somit nicht die später erfolgte Zusammenlegung der beiden Städte zu der Metropole namens Budapest und das Aufblühen der Modepresse in ungarischer Sprache in den 1860er Jahren.³⁸

Die papierne Anziehpuppe behielt ihre Attraktivität als besondere Modebilderbeilage. Im Jahr 1840 integrierte die Frauenzeitschrift aus Philadelphia *Godey's Lady Book* als erste nordamerikanische Zeitung die Anziehpuppen in ihr Angebot. In den 1860er Jahren griffen weitere Periodika diese Form der Modevermittlung auf und haben dabei zunehmend ein jüngerer Publikum im Blick, insofern als sie die

-
- 36 »Einziges teutsches Journal mit beweglichen Modebildern« [Anzeige]. In: Der Pilger. Commerzielle belletristische Zeitschrift 5/48 (13.06.1845), S. 194. (Hervorhebungen und Schreibweise des Originals.)
- 37 Vgl. Anna Ananieva, Rolf Haaser: Der Pester »Spiegel«: Bibliografie, Autoren, Programme: ein Überblick. Tübingen 2016, [Elektronische Ressource], DOI: <http://dx.doi.org/10.15496/publikation-12232>; Dies.: Elegante Unterhaltung: Die Leipziger »Zeitung für die elegante Welt« und ihre deutschsprachigen Nachfolger in Prag und Ofen-Pest. In: Katja Mellmann, Jesko Reiling (Hg.): Literarische Öffentlichkeit im mittleren 19. Jahrhundert. Vergessene Konstellationen literarischer Kommunikation zwischen 1840 und 1885. Berlin 2016, S. 35–60, DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110478778-002>.
- 38 Die ersten ungarisch-sprachigen Modezeitschriften erschienen seit 1842 im Druck und, wie auch der Pester *Spiegel für Kunst und Eleganz*, überlebten sie die gesellschaftspolitischen Umbrüche der März-Revolution in Ungarn nicht unbeschadet: Regélő Pesti Divatlap (dt.: Pester Morgenblatt für Mode, 1842–1844), Pesti Divatlap (dt.: Pester Modezeitschrift, 1844–1848), Honderű (1843–1848), Életképek (dt.: Lebensbilder, 1844–1848). Aktuell forscht Júlia Fazekas zur ungarischen Modepresse, vgl. Júlia Fazekas: »Vásáron vagyunk az irodalomban«: Az 1840-es évek divatlapjainak gazdasági aspektusai. In: *Studia Litteraria* 60/3-4 (2021), S. 118–136; Dies.: Olvasó honleányok, bajszos írónők. Nők a reformkori divatlapokban. In: Zsuzsa Török (Hg.): *Nők, időszaki kiadványok és nyomtatott nyilvánosság 1820–1920*. Budapest 2020, S. 63–87; Dies.: Hogyan alakította folyóiratait Arany János? Szerkesztői tevékenysége a Szépirodalmi Figyelő és a Koszorú című lapok kontextusában. In: Márton Szilágyi (Hg.): »Összel«. Arany János és a hagyomány. Budapest 2018, S. 71–93.

Kleidersets für Kleinkinder produzierten und mit Figurinen spielende Mädchen auf dem Deckel der Puppenschachtel abbildeten.³⁹

Aus medienhistorischer Sicht zählen sowohl die *Le Psyché* aus Paris als auch der Pester *Spiegel* zu dem Typus der sogenannten ›belletristischen Journale‹. Hierunter werden Kulturzeitschriften gefasst, die einen breiten Begriff von Mode adressierten und ihr Programm in den Untertiteln der Zeitschriften entsprechend benannten: Kunst, Eleganz und Mode bzw. Mode, Literatur und schöne Künste. Angefangen mit der Leipziger *Zeitung für die elegante Welt* (1801–1859) widmete sich die belletristische Presse dem kulturellen Konsum in wöchentlichem und sogar täglichem Rhythmus. Ihre Berichterstattung schloss unzählige Bereiche des gesellschaftlichen Lebens ein: von materieller Kultur über gesellige Praktiken bis hin zu Theater, Musik, Dichtung und Philosophie. Konversation und Unterhaltung waren die themenübergreifenden Aufgaben dieses neuartigen Medientyps des frühen 19. Jahrhunderts. Die belletristischen Journale machten auch die ›erzählte Mode‹ – sowohl als soziale Praktik, als auch als ein vestimentäres Phänomen – zum eigenen Thema. Die Zeitschriftenlieferungen wurden durch gedruckte Modebilder sowie Muster für Handarbeiten und Notenblätter ergänzt. Die Vermittlung der modebezogenen Inhalte im engeren Sinne, bezogen auf Kleider, Stoffe, Accessoires oder Zimmereinrichtungen und Möbel, erfolgte somit plurimedial, in Text und Bild. Die bildlichen Darstellungen von Tages- und Abendkleidung, Reit- und Sportkostümen, Kopfbedeckungen usw. begleiteten ausführliche Beschreibungen aus der Feder der Rubrikleiter:innen. Neben den Beschreibungen der Modebilder, die die Stoffe und Schnittmuster erläuterten, setzten manche Redaktionen auf feuilletonistische Formen und druckten imaginäre Salongespräche oder Stadtpaziergänge ab, die detaillierte Hinweise auf materielle Beschaffenheit, Verwendung und auch Bezugsquellen der besprochenen Objekte gaben. Mit den beweglichen Mode- und Kostümbildern, die zuerst von der *Le Psyché* in Umlauf gebracht wurden und von dem *Pester Spiegel* werbewirksam aufgegriffen wurden, liegt ein besonders aussagekräftiges Beispiel für den kulturellen Konsum vor, das sich aus einem Zusammenspiel zwischen Zeitung, Mode und den performativen Künsten im 19. Jahrhundert entfalten konnte und zur Entstehung eines epochenspezifischen Künstlerinnenkults beitrug.⁴⁰

39 Zwei solche Sets aus Papierfigurinen mit Kostümen wurden von dem Antiquariat »Antique Toys and Games« (Pierre Pataou, Elisabeth Calley, London) verkauft: »L'Élégante« und »Le Bébé«, Paris, nach 1860. Höhe der Figurine: 13 cm, Schachtel: 13 cm x 19 cm x 2,5 cm.

40 Zur Vereinnahmung von Celebrities, Fashionable Figures und Models in den Medien des 20.–21. Jahrhunderts siehe: Gertrud Lehnert: *Mode. Models, Superstars*. Köln 1996; Kate Nelson Best: *Fashion Journalism*, S. 213–236.

4. Jenny Lind: Bühnenstar und Papierfigurine

Der umfangreichste Konversationsstoff, der in den Feuilletons des *Pester Spiegel* und seines Beiblattes *Der Schmetterling* verhandelt und aufbereitet wurde, bezog sich auf die Theaterwelt mit all ihren Facetten. Dies beinhaltete Besprechungen von Theateraufführungen im Ausland und im gesamten Habsburger Raum. Entsprechendes gilt auch für den lokalen urbanen Bereich. Die Produktionen sämtlicher Ofener und Pester Bühnen wurden ebenso ausführlich angekündigt und gewürdigt wie die Gastauftritte und Tourneen internationaler Künstler:innen und Ensembles.

Das Jahr 1845, in dem auch die Modefigurinen als besondere Kunstbeilage des ungarischen Periodikums erstmals eingeführt worden waren, beherrschten Nachrichten über eine neue Erscheinung in der Opern-Welt: Den ersten Berichten über die schwedische Opernsängerin aus Berlin folgen Theaternachrichten u.a. aus Frankfurt, die der *Pester Spiegel* am 16. September in der Rubrik: »Theater- und Musik-Zeitung« brachte:

Frankfurt (6. September). Jenny Lind ist jetzt hier die Tagesparole. Die hochbelobte Sängerin feierte gestern Abend in der Wiederholung der »Nachtwandlerin« einen Triumph, der am Schlusse in eine wahres Beifallsrasen des Publikums ausartete. Mit den Hüten und Tüchern wurde geweht und geschwungen, und des Hervorrufens war kein Ende. Jenny Lind entwickelte aber auch in der Rolle der Amine, und namentlich in der Schlußszene, eine Gesangvirtuosität, wie wir sie noch nicht gehört. Und welcher Silberton liegt in der Höhe ihrer Stimme! Mittel- und tiefe Töne sind bei ihrer Anstrengung leicht bedeckt, haben aber dennoch eine gewisse Anmuth. Nächsten Sonntag singt Jenny Lind die Agathe, u. dazu ihre berühmten schwedischen Lieder. Montag wirkt sie in einem Konzert für den Pensionsfonds mit, und dann wird sie wahrscheinlich nur noch einmal auf unserer Bühne und zweimal in Darmstadt singen. Von hier geht sie nach Kopenhagen. Nach der Fluth wird Ebbe eintreten, und die Theaterkasse an der Kunstreitergesellschaft Lejars, die einen großen Zirkus erbaute, einen gefährlichen Rivalen haben.⁴¹

Jenny Lind war eine schwedische Opernsängerin, eine Sopranistin, die an der Opernschule des Stockholmer Hoftheaters und in Paris ausgebildet wurde. Bereits als Primadonna der Stockholmer Bühne debütierte sie 1844 in Berlin. Mit dem überragenden Erfolg auf der deutschen Bühne begann ihre internationale Erfolgslaufbahn. Wie eingangs erwähnts, gastierte sie nach Auftritten in Deutschland in den europäischen Metropolen und setzte neue Maßstäbe mit einer zweijährigen Tour durch Nordamerika von 1850 bis 1852, nachdem sie ihre Karriere als

41 Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode 18/75 (16.09.1845), Sp. 1193–1194. (Schreibweise des Originals.)

Opernsängerin in Europa eigentlich für beendet erklärt hatte.⁴² Ihre Stimme, die außergewöhnliche Gesangstechnik und ihre schauspielerischen Leistungen machten sie zum Weltstar. Wie viele berühmte Frauen dieser Zeit engagierte sich Jenny Lind im sozialen und kirchlichen Bereich, sie gab Benefizkonzerte und organisierte Spendensammlungen für wohltätige Zwecke. In die Musikgeschichte ging diese gefeierte Sopranistin des 19. Jahrhunderts auch als »Die schwedische Nachtigall« ein. Ihre außerordentlichen Qualitäten als *Celebrity* brachte Antoine Lilti auf den Punkt: »The most striking aspect of Lind's success, one that historians have now clearly demonstrated, was the creation of a public persona, an incarnation of the natural, the authentic, and the selfless.«⁴³

Den Auftritten Jenny Linds auf den deutschen Bühnen widmete *Der Spiegel für Kunst und Eleganz* im Jahr 1845 allein im Hauptblatt insgesamt zwölf Artikel. Auch andere Kultur- und Theaterzeitungen befassten sich ausführlich mit ihren Bühnenerfolgen und öffentlichen Auftritten. Mit Hans Christian Andersen gibt es einen prominenten Zeitzeugen, der über seine Berliner Begegnungen mit Jenny Lind in der Autobiografie *Mit Livs Eventyr (Das Märchen meines Lebens, 1855)* berichtete. In seinen Erinnerungen stellte ein gemeinsam verbrachter Silvesterabend 1845 den Höhepunkt seines privaten Umgangs mit der berühmten Sängerin dar, dem allerdings durchaus auch mediale Aufmerksamkeit zuteil wurde:

Jenny Lind sang eine große Arie und einige schwedische Lieder. Es war eine ganz festliche Soirée, und ich bekam *alle* Christgeschenke. Unser stiller, festlicher Abend wurde bekannt und darüber in den Zeitungen berichtet. »Die beiden Kinder des Nordens, *Jenny Lind* und *Andersen*«, hieß es ungefähr.⁴⁴

Auf den Tag genau mit der festlichen privaten Soirée von Andersen und Lind, veröffentlichte der *Spiegel für Kunst und Eleganz* am 31. Dezember 1845 die erste Bildbeilage mit Jenny-Lind-Bezug:

42 Ingela Tägil: Jenny Lind's Vocal Strain. In: *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Hg. v. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen, Jens Hesselager. Helsinki 2012, S. 83–92; Dies.: *Jenny Lind – Röstens betydelse för hennes mediala identitet, en studie av hennes konstnärskap 1838–1849*. Örebro 2013. – Siehe zu der großen US-Tour mit Phineas Taylor Barnum die virtuelle Ausstellung »Jenny Linds Amerika-Tour (1850–1852)« und das Hyperfiction-Spiel »Jenny on Tour« (2021) der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, <https://www.fmg.hmtm-hannover.de/de/veranstaltungen/archiv/vergangene-ausstellungen/primadonnen-saengerinnen-2021/jenny-linds-amerika-tour-1850-1852/> (letzter Zugriff: 20.08.2024).

43 Lilti, *The Invention of Celebrity*, S. 243.

44 Andersen: *Das Märchen meines Lebens*. Berlin 1879, Bd. 1, Kap. 12, (Hervorhebungen im Original). Hier zitiert nach der Ausgabe: Projekt Gutenberg-DE, 2017, <https://www.projekt-gutenberg.org/andersen/autobio1/chapo12.html> (letzter Zugriff: 20.08.2024).

Wir liefern heute unsern geehrten Abonnenten zum Schlusse des Jahres das *wohlgetroffene* Porträt einer Sängerin, die sich in der kurzen Zeit eines Jahres eine europäische Berühmtheit erworben. Jenny Lind ist in Schweden geboren, hat in Paris sich im Gesange ausgebildet, woselbst sie Meyerbeer hörte, u. sie nach Berlin empfahl. Dort zog sie sogleich die Aufmerksamkeit in höchstem Grade auf sich, erwarb sich die glänzende Successes und gründete ihren Ruhm. Sie steht nun auf der Höhe der Kunst u. gehört zu den interessantesten Erscheinungen der Gegenwart. Aber nicht nur als Künstlerin wird sie mit Lobeserhebungen überhäuft, sondern auch ihr Privatcharakter ist von der liebenswürdigsten Art, und man erzählt Züge von ihr, die ihrem Geiste und ihrem Herzen zur höchsten Ehre gereichen. [...] Wir haben zwar dieses Bild nicht als eine Lokspeise für das neue Abonnement 1846 mit Pompe angekündigt – wir widmen es unsern bisherigen geehrten Abonnenten, als Zeichen unserer *Achtung* und *Dankbarkeit*, gratis – aber man wird uns Zeugnis geben, daß wir nichtsdestoweniger keine Kosten sparten, es so elegant als möglich auszustatten; zumal Diejenigen, welche wissen, was nur das *chinesische Papier*, worauf die ganze Auflage gedruckt ist, allein kostet.⁴⁵

Ziemlich genau ein Jahr nach dem oben zitierten Bericht über die Frankfurter Konzerte der Sängerin, im September 1846, umwarb das Pester Periodikum seine Leser:innenschaft mit einer neuen »höchst interessanten Kunstbeilage«: bewegliche Theater-Kostümbilder nach den Rollen der Sopranistin Jenny Lind. Die Abonnent:innen der Zeitung erhielten diesmal eine Figurine und passende Kostümmuster »nach Art der beweglichen Modebilder« dazu: »Jenny Lind als Norma, ganz nach der Wirklichkeit aufgenommen u. zu unsren Figurinen vollkommen passend, wodurch den p.t. Abonnenten eine eigene Ueberraschung geboten werden wird.«⁴⁶

Die feuilletonistische Zeitschrift, die dem Theaterleben ein eigenes literarisches Beiblatt: *Der Schmetterling* widmete, machte zunehmend Werbung allein mit Fokus auf die beweglichen Modebilder und »die beliebt gewordenen Theatercostumbilder«. Zu den ersten drei gelieferten Rollenbildern von Jenny Lind zählten Norma, Regimentstochter und Vielka.⁴⁷ Nachdem der Pester *Spiegel für Kunst und Eleganz*

45 Beilage: Jenny Lind. In: Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode 18/105 (31.12.1845), Sp. 1680. (Hervorhebungen im Original). Vgl. die Ankündigung in der Nummer davor: »Künftigen Mittwoch erscheint die *letzte* Nummer des eben zu Ende gehenden *achtzehnten Jahrgangs* dieser Blätter. Mit dieser Nummer wird das versprochene, höchst ähnliche und besonders elegant ausgestattete Portrait der berühmten Sängerin Jenny Lind [...] ausgegeben.« Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode 18/104 (27.12.1845), Sp. 1167–1168.

46 Jenny Lind als Norma. In: Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode 19/74 (16.09.1846), Sp. 1182. – Die Oper *Norma* von Vincenzo Bellini (Libretto von Felice Romani nach einem Drama von Alexandre Soumet) feierte ihre Premiere 1831 in Mailand.

47 *Die Regimentstochter* (La fille du régiment) ist eine Opéra-comique von Gaetano Donizetti, die in Paris am 11.02.1840 uraufgeführt wurde. Vielka ist die weibliche Hauptrolle in dem Sing-

ausführliche über die Auftritte der Sängerin in London des Frühjahrs 1847 berichtete, folge das nächste Modell als Beilage: »Jenny Lind als Alice, in der Oper: »Robert der Teufel«, ganz nach dem Kostüme, in dem sie im Theater der Königin zu London erschien«. ⁴⁸ Etwa zu gleicher Zeit rückte die Redaktion im Feuilletonteil des Blattes ein Stimmungsbild aus der britischen Hauptstadt ein:

Man schreibt aus London: Jenny Lind ist u. bleibt überhaupt die Göttin des Tages. An allen Schaufenstern hängt ihr Porträt, die Londoner Illustrierte Zeitung bringt sie heute als Marketenderin, und selbst der boshafte »Punch« lobt sie ohne Rückhalt. Es gibt Jenny-Hüte, Lind-Hauben, Jenny-Lind-Rosen, Jenny-Lind-Cigarren – John Bull's ganze Industrie hat sich auf den Artikel: Jenny Lind geworfen. ⁴⁹

Auch von dem Pester *Spiegel für Kunst und Eleganz* werden die beweglichen Kostümbilder zu den Rollen der Sängerin sowohl einzeln, als auch im Set mit einer Figurine beworben und zum Kauf angeboten. Dazu zählte die bereits erwähnte Vielka. Die Rolle der ungarischen Pflөгetochter eines preußischen Hauptmanns aus der Oper *Ein Feldlager in Schlesien* von Giacomo Meyerbeer, gehörte seit der Uraufführung dieses Singspiels im Jahr 1844 in Berlin zu dem ständigen Repertoire der Sopranistin. Das Libretto für die Oper stammte von Eugène Scribe und wurde von Charlotte Birch-Pfeiffer bearbeitet. Mit dieser außerordentlich erfolgreichen Theaterautorin pflegte Jenny Lind in Berlin einen freundschaftlichen Umgang. Hans-Christian Andersen verrät auch hier etwas über die Verhältnisse:

Jenny Lind führte mich zu Madame Birch-Pfeiffer. »Sie hat mich deutsch gelehrt!« sagte sie; »sie ist mir eine gute Mutter gewesen! Sie müssen sie kennen lernen!« [...] und wir kamen zu Frau Birch-Pfeiffer. [...] – »Ich habe Ihre Bücher noch nicht gelesen«, sagte sie; »aber ich weiß, die Kritik ist Ihnen sehr günstig gesonnen! Dessen habe ich mich nicht zu erfreuen!« ⁵⁰

Die Anzeige »Jenny Lind als Vielka« im *Spiegel für Kunst und Eleganz* enthielt zugleich eine ausführliche »Anweisung zum Gebrauche« der Figurine, welche die intendierte Handhabung der papiernen Modepuppen verdeutlicht:

spiel *Ein Feldlager in Schlesien* (A Camp in Silesia) von Giacomo Meyerbeer (Libretto: Eugène Scribe; Erstaufführung in Berlin am 07.12.1844; neue deutsche Fassung: Charlotte Birch-Pfeiffer, Premiere in Wien am 18.02.1847).

48 Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode 20/52 (30.06.1847), S. 836. – Die Oper *Robert der Teufel* (Robert le Diable) wurde erstmals am 21.11.1831 in Paris aufgeführt; Musik: Giacomo Meyerbeer, Libretto: Eugène Scribe und Germain Delavigne.

49 Etwas von Allem. In: Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode 20/49 (19.07.1847), Sp. 778–779.

50 Andersen: Das Märchen meines Lebens, Bd. 1, Kap. 12, <https://www.projekt-gutenberg.org/andersen/autobio1/chapo12.html> (letzter Zugriff: 20.08.2024).

Um die Figurine anzukleiden, wird dieselbe mit dem Kopf in die untere Oeffnung des Kleides geschoben u. so lange sanft durchgestoßen, bis der Kopf oben zum Vorschein kommt, der Hals frei wird und das Kleid genau an den Schultern paßt; dann wird der Kopfputz aufgesetzt. (Sollte hin und wieder zufällig das Kleid oder der Kopfputz bei den Oeffnungen etwas zu stark verklebt sein, so kann mit einem Federmesser leicht nachgeholfen werden; eben so können unnöthige Oeffnungen durch etwas Gummi leicht verpikt werden.) – Ist die Figurine solchergestalt angekleidet, wird sie in einen mit einem schmalen Einschnitte versehenen Sokel (Fußgestell, das jeder Drechsler verfertigen kann) gestekt und dient so als artige Verzierung eines Toilettentischchens, Kamins oder sonstigen Möbels.⁵¹

Für die Leser:innenschaft der Zeitung wurde mit dieser »Kunstbeilage« eine buchstäblich greifbare Teilhabe an den Künsten einer Opernsängerin ermöglicht, die zu den *Celebrities* der damaligen Zeit zählte. Jenny Lind gehörte zu den ersten weiblichen Stars, die neben männlichen Virtuosen wie etwa Franz Liszt die Bühnen und Konzertsäle des 19. Jahrhunderts beherrschten. Anders als Liszt tourte Jenny Lind aber auch durch Nordamerika und trat in Kuba auf. Ihre Konzerte in der Neuen Welt riefen eine regelrechte »Lind Mania« hervor, die eine richtungsweisende Zäsur in der selbstständigen amerikanischen Populärkultur darstellte, wie Sherry Lee Linkon überzeugend beweist.⁵² Die USA-Konzerte von Jenny Lind setzten zum einen neue Maßstäbe für kulturelle Massenveranstaltungen und egalisierten die Musikkultur. Zum anderen beförderten sie die Transformation einer Person des öffentlichen Lebens zu einem Produkt, wobei die minutiöse Presseberichterstattung über die Auftritte und Reisebewegungen der Sängerin eine entscheidende Rolle spielte.⁵³ Mit wachsender Berühmtheit wurde Jenny Lind zu einem Produktnamen, der sich werbewirksam auch abseits des Musik- und Theaterlebens zeigte. So entstanden nicht nur Bücher und Drucke, sondern auch diverse andere Produkte, wie Hüte, Seifen oder Getränke mit der Aufschrift »Jenny Lind«, die sich allein dadurch besser verkaufen ließen.

Die »Verdinglichung« der populären Sängerin Jenny Lind zu einer Papierpuppe mit wechselnden Kostümen, so wie der Pester *Spiegel für Kunst und Eleganz* diese vorantrieb, wurde vom begeisterten Publikum in der Neuen Welt dankbar aufgegriffen. Für den amerikanischen Markt wurden Jenny-Lind-Figurinen produziert, die durch englische Bezeichnungen der Kostümauswahl ergänzt wurden. Bedenkt man das Ausmaß der »Lind Mania« des mittleren 19. Jahrhunderts, wird deutlich, warum ausgerechnet nordamerikanische Sammlungen, wie das Smithsonian Design Museum in New York, oder das Museum Winterthur in Delaware, die wenigen bekann-

51 Bewegliches Theaterkostümebild (à la Metamorphose), Jenny Lind als Vielka. In: *Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode* 20/33 (24.04.1847), Sp. 598.

52 Vgl. Linkon: *Reading Lind Mania*, S. 94–106.

53 Zu »commodification«: vgl. ebd., S. 103.

ten kompletten Sets mit der Figurine »Jenny Lind« und zehn Theaterkostümen noch heute aufbewahren.



Abb. 5: Papierpuppe »Jenny Lind« mit zehn Opernkostümen, Lithographie, ca. 1850.

5. Schlussbemerkung

Die Entwicklung der Papierpuppen mit »beweglichen Kostümbildern« zeigt, wie diese Objekte durch ihre Mobilität und Wandlungsfähigkeit im 19. Jahrhundert eine besondere kulturelle Bedeutung erlangten. Im Gegensatz zu traditionellen Modepuppen oder gedruckten Modebildern, konnten die Papierfigurinen tatsächlich bewegt werden – man konnte sie an- und ausziehen, auf einen Tisch aufstellen oder in einer Schachtel verstauen. Dieser Wechsel von der flachen Bildendarstellung zur greifbaren Figur macht den ständigen Wandel der Mode nicht nur sichtbar, sondern auch unmittelbar erfahrbar.

Die regelmäßigen Aktualisierungen der Garderobe dieser Puppen machten das Prinzip des Modewandels greifbar und dienten gleichzeitig der Übung in der Auseinandersetzung mit Mode als kulturelle Praxis. Die spezifische Handhabung der Modepuppen ermöglichte es Erwachsenen, sich selbst auf den papiernen Körper

zu projizieren, was Vorstellungen von Selbstinszenierung in der Öffentlichkeit förderte. Darüber hinaus hatten die »beweglichen Modebilder« eine gemeinschaftsbildende Funktion. Sie wurden in Kulturzeitschriften verbreitet, die einen modischen Lebensstil vermittelten und ein Gefühl der Zugehörigkeit zu einer imaginären Gemeinschaft modebewusster Konsument:innen erzeugten. Diese Integration von modischen Papierpuppen in Kulturzeitschriften wie dem *Spiegel für Kunst und Eleganz* oder *La Toilette de Psyché* erwies sich als wirksamer Faktor bei der Entstehung eines Kults um weibliche Künstler:innen.

Die Papierpuppen des 19. Jahrhunderts avancierten zu einem Medium, das modische und kulturelle Trends verbreitete und gleichzeitig die Celebrity-Kultur stärkte. Sie wurden nicht nur als Modefiguren, sondern auch als kulturelle Objekte wahrgenommen, die die Verehrung von Künstler:innen wie Marie Taglioni und Jenny Lind maßgeblich beeinflussten. Diese »papiernen Doppelgänger:innen« ermöglichten dem Publikum eine neue Form der Teilhabe, bei der Künstler:innen auf eine persönliche und zugleich öffentliche Weise verehrt wurden und ihre Präsenz als verdinglichte Kultobjekte in den Alltag integriert werden konnte. Dadurch trugen die Papierfigurinen zur Popularisierung und Kommerzialisierung weiblicher Berühmtheiten bei und markierten einen Wendepunkt: Die Vermarktung weiblicher Stars als Konsumprodukte begann und legte den Grundstein für eine frühe Form der modernen Celebrity-Kultur, in der Medien eine zentrale Rolle bei der Konstruktion, Verbreitung und Vermarktung von Künstler:innen und deren öffentlichen Images übernahmen. Dass auch literarische Künstler:innen diesen Wandel wahrnahmen – wie am Beispiel Andersens eingangs gezeigt wurde – mag in diesem Kontext als eine Randbemerkung erscheinen.

Literaturverzeichnis

- [Anonym:] Specimen. In: *La Toilette de Psyché* 1/7 (12.06.1834), S. 1–2.
- [Anonym:] *Changeable Ladies*. London 1819.
- [Anonym:] *Little Henry*. Boston 1812.
- [Anonym:] *Augusts Verwandlungen*. Wien 1822.
- [Anonym:] *Changeable Gentlemen*. London 1819.
- [Anonym:] *Der kleine Heinrich*. Leipzig 1815.
- [Anonym:] Die Englische Puppe, ein neues Mode-Spiel-Zeug. In: *Journal des Luxus und der Moden* 6 (November 1791), S. 629–631.
- [Anonym:] *Die kleine Fanny*. Leipzig 1815.
- [Anonym:] Einziges deutsches Journal mit beweglichen Modebildern [Anzeige]. In: *Intelligenzblatt zur Vereinigten Ofner-Pesther-Zeitung* 50 (1845), S. 520.
- [Anonym:] Einziges deutsches Journal mit beweglichen Modebildern [Anzeige]. In: *Der Pilger. Commerzielle belletristische Zeitschrift* 5/48 (13.06.1845), S. 194.

- [Anonym:] Fritz Sinnreich. Leipzig 1815.
- [Anonym:] Isabels Verwandlungen. Wien 1823.
- [Anonym:] Little Fanny. London 1810.
- [Anonym:] Lottchen. Leipzig 1815.
- [Anonym:] Vorläufige Nachricht. In: Der Spiegel für Kunst, Eleganz und der Mode 18/40 (17.05.1845), S. 633.
- [National Women's History Museum, Washington, DC:] History of Paper Dolls and Popular Culture. A Two-Dimensional View of Fashion (20.11.2016), <https://www.womenshistory.org/articles/history-paper-dolls-and-popular-culture> (letzter Zugriff am 14.08.2024).
- Adburgham, Alison: Women in Print: Writing Women and Women's Magazines from the Restoration to the Accession of Victoria. London 1972.
- Ananieva, Anna (Hg.): Zirkulation von Nachrichten und Waren: Stadtleben, Medien und Konsum im 19. Jahrhundert. Ausst.-Kat. Bonatzbau Universitätsbibliothek Tübingen. Tübingen 2016, [Elektronische Ressource], DOI: <http://dx.doi.org/10.15496/publikation-12233>.
- Ananieva, Anna: Konversationsprosa der eleganten Welt. Formationen neuständischer Vergesellschaftung in dem gemeinsamen Erzählwerk von August und Emilie von Binzer (Pseudonym: A. T. Beer). In: Adel im Vormärz. Begegnungen mit einer umstrittenen Sozialformation. Hg. v. Urte Stobbe und Claude D. Conter. Bielefeld 2023, S. 229–256.
- Ananieva, Anna: Zeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts. Mode und Gesellschaft im Wandel. In: Von Moden und Menschen. Die Sammlungen der Von Parish Kostümbibliothek. Hg. v. Esther Sophia Sünderhauf im Auftrag des Münchner Stadtmuseums. Petersberg (im Erscheinen), 45 S.
- Ananieva, Anna: Spielwut des eleganten Zeitalters, oder wie trägt ein Joujou de Normandie zur Unterhaltung bei. In: Geselliges Vergnügen. Kulturelle Praktiken von Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert. Hg. v. Dies., Dorothea Böck und Hedwig Pompe. Bielefeld 2011, S. 41–69.
- Ananieva, Anna; Haaser, Rolf: Der Pester »Spiegel«: Bibliografie, Autoren, Programme: ein Überblick. Tübingen 2016, [Elektronische Ressource], DOI: <http://dx.doi.org/10.15496/publikation-12232>.
- Ananieva, Anna; Haaser, Rolf: Elegante Unterhaltung: Die Leipziger »Zeitung für die elegante Welt« und ihre deutschsprachigen Nachfolger in Prag und Ofen-Pest. In: Katja Mellmann, Jesko Reiling (Hg.): Literarische Öffentlichkeit im mittleren 19. Jahrhundert. Vergessene Konstellationen literarischer Kommunikation zwischen 1840 und 1885. Berlin 2016, S. 35–60, DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110478778-002>.
- Andersen, Hans Christian: Den standhaftige Tinsoldat. In: Ders.: Eventyr, fortalte for Børn. Kopenhagen 1838, Bd. 1, S. 14–22.

- Andersen, Hans Christian: Der standhafte Zinnsoldat. In: Ders.: Märchen. Sammlung aus dem Projekt Gutenberg-DE, 2017, <https://www.projekt-gutenberg.org/andersen/maerchen/chap162.html> (letzter Zugriff am 14.08.2024).
- Andersen, Hans Christian: Der standhafte Zinnsoldat. Kein Kindermärchen. In: Der Salon. Wochenschrift für Heimat und Fremde 1/14 (1841), S. 128–130.
- Baumgarten, Linda: Eighteenth-Century Clothing at Williamsburg. Williamsburg, VA 1986.
- Beales, John: Art. La Sylphide. In: Ballet Encyclopedia (EA: 1969; 2007), www.the-ballet.com/sylphide.php (letzter Zugriff am 14.08.2024).
- Best, Kate Nelson: The History of Fashion Journalism. London, New York 2017.
- Blänkner, Reinhard: Die »Gebildeten Stände«. Neuständische Vergesellschaftungen um 1800. In: Bürgertum. Bilanzen, Perspektiven, Begriffe. Hg. v. Manfred Hettling, Richard Pohle. Göttingen 2019, S. 107–136.
- Buese, Denise: Dancer on Wings: Prima Ballerina Marie Taglioni. In: Doll News 61/3 (Spring 2012), S. 158–165.
- Cilleßen, Wolfgang: Modezeitschriften. In: Von Almanach bis Zeitung: ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700–1800. Hg. v. Ernst Fischer, Wilhelm Haefs und York-Gothart Mix. München 1999, S. 207–224.
- Dietzel, Andreas: Verwandlungen im Kinderzimmer. Papierpuppen aus Leipzig und Wien. In: »Die Natur will, dass Kinder Kinder sind...« Kindheit im Wandel: Von der Aufklärung zur Romantik. Ausst.-Kat. Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, hg. v. Joachim Seng, Katja Kaluga, Göttingen 2023, S. 126–129.
- Espósito, Elena: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode. Frankfurt a.M. 2004.
- Fazekas, Júlia: »Vásáron vagyunk az irodalomban«: Az 1840-es évek divatlapjainak gazdasági aspektusai. In: Studia Litteraria 60/3-4 (2021), S. 118–136.
- Fazekas, Júlia: Hogyan alakította folyóiratait Arany János? Szerkesztői tevékenysége a Szépirodalmi Figyelő és a Koszorú című lapok kontextusában. In: Márton Szilágyi (Hg.): »Ősszel«. Arany János és a hagyomány. Budapest 2018, S. 71–93.
- Fazekas, Júlia: Olvasó honleányok, bajszos írónők. Nők a reformkori divatlapokban. In: Zsuzsa Török (Hg.): Nők, időszaki kiadványok és nyomtatott nyilvánosság 1820–1920. Budapest 2020, S. 63–87.
- Gaudriault, Raymond: La Gravure de mode féminine en France. Paris 1983.
- Guyonnet, Georges: Les journaux de modes que lisaient nos grands'mères. In: Bulletin du Vieux Papier 20 (Januar 1951), S. 97–108.
- Jacoby-Zakfeld, Marianne (Hg.): Hanauer Papiertheater-Museum. Hanau 1992.
- Johnson, Judy M.: A Brief History of Paper Dolls. In: The Doll Source Book. Hg. v. Argie Manolis. Cincinnati, Ohio 1996, S. 254–262.
- Johnson, Judy M.: The History of Paper Dolls (2005), <https://www.opdag.com/History.html> (letzter Zugriff am 14.08.2024).

- Kleinert, Annemarie: Die frühen Modejournale in Frankreich: Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848. Berlin 1980.
- Kühme, Dorothea: Bürger und Spiel. Gesellschaftsspiele im deutschen Bürgertum zwischen 1750 und 1850. Frankfurt a.M. 1997.
- Lehnert, Gertrud: Mode. Models, Superstars. Köln 1996.
- Lilti, Antoine: The Invention of Celebrity: 1750–1850. Cambridge 2017.
- Linkon, Sherry Lee: Reading Lind Mania: Print Culture and the Construction of Nineteenth-Century Audiences. In: *Book History* 1 (1998), S. 94–106.
- Martinez, Katharine: Childhood. In: *American Cornucopia: Treasures of the Winterthur Library*. Hg. v. Katharine Martinez. Winterthur, VA 1990, S. 71–74.
- Middell, Katharina: Die Bertuchs müssen doch in dieser Welt überall Glück haben: der Verleger Friedrich Justin Bertuch und sein Landes-Industrie-Comptoir um 1800. Leipzig 2002.
- Oatman-Stanford, Hunter: From Little Fanny to Fluffy Ruffles: The Scrapy History of Paper Dolls. In: *Collectors Weekly* (15.07.2013), <https://www.collectorsweekly.com/articles/the-scrapy-history-of-paper-dolls/> (letzter Zugriff am 14.08.2024).
- Overkamp, Anne Sophie: Fleiß, Glaube, Bildung: Kaufleute als gebildete Stände im Wuppertal 1760–1840. Göttingen 2020.
- Purdy, Daniel L.: Tyranny of Elegance: Consumer Cosmopolitanism in the Era of Goethe. Baltimore 1998.
- Reinhardt, Leslie: Dolls, Dress, and Female Virtue in the Eighteenth Century. In: *American Art* 20/2 (Summer 2006), S. 32–55.
- Steingießer, Barbara (Hg.): Luxus & Lifestyle: Weimar und die weite Welt: das »Journal des Luxus und der Moden« (1786–1827), Ausst.-Kat. Goethe-Museum Düsseldorf. Düsseldorf 2022.
- Tägil, Ingela: Jenny Lind's Vocal Strain. In: *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. Hg. v. Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen, Jens Hesselager. Helsinki 2012, S. 83–92.
- Tägil, Ingela: Jenny Lind – Röstens betydelse för hennes mediala identitet, en studie av hennes konstnärskap 1838–1849. Örebro 2013, URN: urn:nbn:se:oru:diva-30539
- Trauth, Nina: Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock. München, Berlin 2009.
- Van Damme, Ilja (Hg.): A Cultural History of Shopping in the Age of Enlightenment. London 2022.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Porträt von Marie Taglioni im Kostüm aus dem Ballett »La Sylphide«, Lithographie, 1845. © The Trustees of the British Museum, London, Inv. Nr. 1613290470 CC BY-NC-SA 4.0.
- Abb. 2: Joseph Highmore: Porträt der Tochter des Künstlers, Susanna Highmore, Öl auf Leinwand, ca. 1740–1745. © National Gallery of Victoria, Melbourne, (Sammlung: Felton Bequest, 1947), Inv. Nr. 1761–4.
- Abb. 3: Links: Detail des Porträts von Susanna Highmore (wie Abb. 2); Rechts: Susanna Duncombe (geb. Highmore): Porträt einer Dame in türkischer Kleidung, Bleistift und Aquarell auf Papier, undatiert. © Tate, London, Presented by Mrs Joan Highmore Blackhall and Dr R.B. McConnell 1986, Inv. Nr. To4293, Photo: Tate.
- Abb. 4: Johann Ludwig Stahl: »La Poupée angloise« (Englische Puppe), kolorierter Kupferstich, Nürnberg 1794. © Spielzeugmuseum (Museum Lydia Bayer), Nürnberg, Inv. Nr. 2013.741.
- Abb. 5: Papierpuppe »Jenny Lind« mit zehn Opernkostümen, Lithographie, ca. 1850 © Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York (Gift of Mrs. Frederick Rosengarten), Inv.-Nr. 1952-8-1-a, URL: <http://cprhw.tt/0/2Cgtx/>. Smithsonian, CC-0.

Feste Bindung an lose Stoffe

Kleider-Tagebücher als Artefakte, Textsorte und wirkmächtige Kunstprodukte

Iris Schäfer

Ausgehend von so genannten Dress Diaries wird der Beitrag Schlaglichter auf eine überaus intime und bedeutsame Mensch-Objekt-Beziehung werfen und diese aus literatur- und medienwissenschaftlicher Perspektive bislang kaum erforschte autobiografische Textsorte in den Blick nehmen. Vorgestellt werden zwei Exemplare, die zunächst als Artefakte, sodann als modisch-literarische Archive und schließlich als wirkmächtige Kunstprodukte analysiert werden.

1. Die Dress Diaries von Anne Sykes (UK, 1816–1883) und Ida Jackson (US, 1855–1927) als Artefakte

»We live surrounded by cloth. We are swaddled in it at birth and shrouds are drown over our faces in death.«¹ schreibt die Kulturhistorikerin Kassia St Clair in: *The Golden Thread. How Fabric Changed History* (2018). Da wir immerzu von Stoffen umgeben sind, scheint es naheliegend, diese enge Beziehung auch in autobiografischen Texten zu würdigen. Genau das geschieht in so genannten Dress Diaries, in denen weibliche Autorinnen bzw. Chronistinnen Stoffmuster mit mehr oder weniger ausführlichen Beschreibungen versehen, mitunter auch mit Fotografien oder Ausschnitten aus Modezeitschriften, um zu dokumentieren, mit welchen Stoffen sie und bisweilen auch die ihr Nahestehenden (Familienangehörige oder enge Bekannte) umgeben waren und welchen modischen Trends sie folgten. Diese kunstvolle Visualisierung textiler Erinnerungen² wurzelt womöglich in der Textsorte des Haushaltsbuchs, denn in einer Zeit, in der noch keine en masse gefertigten, repräsentativen Kleidungsstücke verfügbar waren, wurden die Ausgaben für erworbene Stoff-

1 Kassia St. Clair: *The Golden Thread. How Fabric Changed History*. London 2018, S. xi.

2 Vgl. Kerstin Kraft: *Textile Erinnerung*. In: Karl Braun, Claus-Marco Dieterich und Angela Treiber (Hg.): *Materialisierung von Kultur – Diskurse Dinge Praktiken*. Würzburg 2015, S. 173–182.

fe in ähnlich strukturierten Büchern dokumentiert.³ Die eingeklebten Stoffmuster dienten hier als Beleg und Beweis für das erworbene Rohmaterial, das über mehrere Stationen und dank kunstfertiger Hände zu einem bestimmten Kleidungsstück verarbeitet wurde. Die Modehistorikerin Kate Strasdin beschreibt die hieraus resultierende Beziehung von Frauen zu Stoffen und Kleidung im frühen 19. Jahrhundert wie folgt:

Women invested time and thought into these acquisitions, first choosing the type and pattern of fabric, assessing the amount required for the specific garment type and then discussing with their dressmaker the chosen style. It required a knowledge and vocabulary of dress and cloth on the part of both client and maker, which would be lost with the ready-to-wear revolution. At the turn of the nineteenth century clothing was made specifically to fit individual customers.⁴

Da insbesondere der weibliche Körper gewissen Transformationen unterliegt, wurde üblicherweise mehr Stoff erworben als benötigt, um das Kleidungsstück nachträglich anpassen zu können. Aus diesem Grund war es leicht möglich, ein solches Buch wie das von Anne Sykes anzufertigen. Anne Sykes entstammte einer überaus wohlhabenden Familie in Lancashire, Großbritannien. Ihr Vater besaß eine Spinnerei und ihr Ehemann war im Textilhandel tätig. Dieser multiplen familiären Verbindung zu bzw. Bindung an die Produktion und Distribution von Stoffen, ist es wohl zu verdanken, dass sie über 2.000 Stoffmuster in ihrem Dress Diary versammeln konnte, das aus modehistorischer Perspektive über mehrere Jahre von Kate Strasdin erforscht wurde. Anne Sykes' ca. 32 cm breites und 21 cm langes Dress Diary enthält in chronologischer Abfolge Stoffmuster in unterschiedlichen Formaten, die auf hellblaues Papier geklebt und mit spärlichen handschriftlichen Einträgen versehen wurden. Überwiegend sind jeweils lediglich ein Name und eine Jahreszahl vermerkt. Erstaunlicherweise stammt der erste schriftliche Eintrag nicht von ihr, sondern von ihrem Ehemann, der ihr das Buch mutmaßlich zur Hochzeit schenkte und bereits zwei Jahre später verstarb. So heißt es auf der ersten Seite: »This is the

3 Kate Strasdin schreibt in diesem Zusammenhang: »This is exactly the structure of the dress diary that was kept by Barbara Johnson, in which she pinned the snippets of cloth that she had purchased, as evidence of her financial expenditure each year. Next to a floral cotton, for example, she wrote, »Seven yards and half of dark callicoe, ell-wide, 4s 3d a yard. Made at Bath.« Kate Strasdin: *The Dress Diary of Mrs Anne Sykes. Secrets from a Victorian Woman's Wardrobe*. London 2023, S. 18.

4 Ebd. S. 18f.

dress my charming Anne was married in.«⁵ Sowie: »And this is the vest I had on at the time. Adam Sykes.«⁶



Abb. 1: Erste Seite aus Anne Sykes' Dress Diary.

© Kate Strasdin 2023.

Aus heutiger Perspektive scheint es schwer nachzuvollziehen, wie man derart spärliche textile Fragmente auf fertige Kleidungsstücke beziehen konnte. Sieht man von dem Umstand ab, dass sich das so eng mit der Textilbranche verbundene

5 Zitiert nach Kate Strasdin. Ebd., S. 15.

6 Ebd. Weiter heißt es auf der 1. Seite: »This is the lace that trimmed the dress that my charming Anne was married in« sowie: »This is the dress she wore after the wedding at Breakfast.« Zitiert nach Kate Strasdin. Ebd., S. 15f.

Paar höchst wahrscheinlich an zeitgenössischen modischen Vorbildern orientierte, was die Bandbreite möglicher Schnitte und Farben begrenzt, um in der Fantasie der Lesenden das Bild eines eingekleideten schreibenden Ichs entstehen zu lassen, scheint die Vermutung naheliegend, dass die hier dokumentierten haptischen Reize nicht dafür bestimmt waren, einer breiten Öffentlichkeit die Hochzeitsgarderobe des Ehepaares vor Augen zu führen, – schließlich gab es bereits die Fotografie –, sondern das Buch vielmehr einem privaten, häuslichen Gebrauch vorbehalten war, um dem Paar sowie dessen Nachkommen eine synästhetische Rezeption dieses historischen Ereignisses zu ermöglichen. Zwar können auch Fotografien sowohl mit dem Auge als auch mit der tastenden Hand rezipiert werden, doch Textilien, die mit einem Körper in engem Kontakt waren, nehmen – wie Kerstin Kraft es so treffend formuliert – Körperspuren auf, die mit allen Sinnen nachgespürt werden können⁷ und die im hier betrachteten Kontext insbesondere von einer »Materialität und Materialisation von Erinnerung«⁸ zeugen. Zu berücksichtigen ist allerdings, dass es sich bei den in Anne Sykes' Dress Diary eingeklebten Stoffmustern meist nicht um Fragmente fertiger Kleidungsstücke handelt, sondern um Muster von Stoffballen, weshalb diese weder durch Flecken auf eine individuelle Nutzung verweisen, noch durch aufgenommene Gerüche eine olfaktorische Wahrnehmung historischer Persönlichkeiten ermöglichen. Diese textilen Artefakte sprechen demnach primär die visuelle sowie die haptische Wahrnehmung der Rezipierenden an und zeichnen sich durch eine semiotische Verweisstruktur auf eine potenzielle künftige Verwendung bzw. Körperbindung aus. Darüber hinaus spielt die intendierte Rezeption von diesem Dress Diary – so meine These – mit der Idee einer Syndiegese,⁹ wobei hier nicht die Grenzen von Fiktion und Realität verschwimmen, sondern jene von Zeit und Raum. Diese Textsorte bewegt sich demnach auf zwei Realitätsebenen: 1. einer aus Sicht der Rezipierenden imaginären, in der ein schaffendes und schrei-

7 Vgl. Kraft: *Textile Erinnerung*, 2016, S. 173–182, hier: S. 180. Siehe auch: Kerstin Kraft: *Zyklographien der Mode und des Textiels*. In: Ralf Adelman, Christian Köhler, Christoph Neuberger, Kerstin Kraft, Mirna Zeman (Hg.): *Kulturelle Zyklographie der Dinge*. Paderborn 2019, S. 93–116, hier: S. 95.

8 Kraft: *Textile Erinnerung*, 2016, S. 173–182, hier: S. 176.

9 Vgl. zum Begriff der Syndiegese: Lena Hoffmann: »Als Syndiegese bezeichnet man das Vorhandensein des Druckbildes des Buches, das man in der Hand hält, in der Diegese desselben Buches [...]. Damit werde Signifikat- und Signifikantenebene punktuell zur Deckung gebracht...«. (Lena Hoffmann: *Crossover. Mehrfachadressierung als Sprache intermedialer Popularität*. In: *Jahrbuch der GKJF* 2018, S. 137–150, hier: S. 143f.). Im Fall der Dress Diaries wird eine haptische, olfaktorische und visuelle Erfahrung der mitunter an den Körper der Autorin bzw. Künstlerin gebundenen textilen Umhüllungen ermöglicht, die gleichzeitig den Gegenstand des Kunstwerks bilden, sodass sich auch in diesem Fall verschiedene Ebenen überlagern.

bendes Ich Muster der eigenen Kleidung einem Medium einschreibt und 2. jener der synästhetischen Rezeption.

Während Anne Sykes ausschließlich die Modi von Schrift und Textur verwendet, um ihr Buch zu gestalten, nutzt Ida Jackson (1855–1927) weitere zeitgenössische Repräsentationsformen, um ihr Leben mit und in Stoffen bzw. Kleidungsstücken zu dokumentieren.¹⁰ Bei diesem im Brooklyn Museum archivierten Artefakt handelt es sich um ein Ego-Dokument, das keine Ähnlichkeiten zu einer Hauschronik aufweist und das von einer spezifischen Autorinneninszenierungspraktik zeugt. So gibt sich Ida Jackson im Unterschied zu Anne Sykes unmissverständlich als Autorin zu erkennen. Auch sind in ihrem Werk mehrere Fotografien enthalten, welche die Autorin im Alter von sieben bis zwanzig Jahren zeigen. Über ihr Leben ist – abgesehen von ihrem Geburtsort (New York) sowie ihren Lebensdaten – leider nichts bekannt.

Der früheste Eintrag in ihrem Dress Diary ist auf das Jahr 1858 datiert und stammt mutmaßlich von Idas Mutter, was an handschriftlichen Vermerken wie etwa: »First long sleeves«¹¹ sichtbar wird.

10 Zahlreiche Seiten dieses Dokuments sind im Online-Archiv des Brooklyn Museums zugänglich. Link: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/archives/image/55674> (letzter Zugriff: 27.05.2024).

11 Link: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/archives/image/55650> (letzter Zugriff: 27.05.2024). Bezeichnung: Ida Jackson's Dress Diary. Printed material. Brooklyn Museum Libraries. Special Collections. (NK8812_J12_Jackson_Dress_Diary_po1.jpg). No. NK8812 J12. Unpagged, 24 cm. Author: Ida Jackson (1855–1927).



Abb. 2: Ida Jackson's Dress Diary. S. 1. © Brooklyn Museum Libraries. Special Collections.

So gibt dieses Dress Diary nicht nur Aufschluss über die Beziehung zwischen einer Autorin zu ihrer Garderobe, sondern auch über jene zwischen einer Mutter und ihrer Tochter, die das Buch über mehrere Jahrzehnte hinweg führte. Der finale Eintrag stammt aus dem Jahr 1917.

Auf Seite vier sind Fragmente von Ida Jacksons Kindheitskleidung enthalten, die sie im Alter von 11 bis 13 Jahren trug.



Abb. 3: Ida Jackson's Dress Diary. S. 4. © Brooklyn Museum Libraries. Special Collections.

Einträge wie: »formerly Mama's, first dress Poppa bought for her after their marriage«¹² oder: »...from Aunt Martha«¹³ dokumentieren intergenerationale familiäre textile Zirkulations- und Transformationsprozesse. Obgleich in diesem Medium ausführlichere Beschreibungen enthalten sind,¹⁴ werden dennoch zahlreiche Leer-

12 Link: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/archives/image/55653> (letzter Zugriff: 27.05.2024). Bezeichnung: Ida Jackson's Dress Diary. Printed material. Brooklyn Museum Libraries. Special Collections. (NK8812_J12_Jackson_Dress_Diary_po4.jpg). No. NK8812 J12. Unpaged, 24 cm. Author: Ida Jackson (1855–1927).

13 Ebd.

14 Einzelne Kleidungsstücke werden ausführlich beschrieben und zwar inkl. der jeweiligen Accessoires wie etwa: »Short spring saque trimmed with narrow golden brown velvet ribbon,

stellen sichtbar. So lässt es sich nur erahnen, um wen sie trauert, warum sie nach Philadelphia umgezogen ist und ob sie glücklich oder unglücklich war.¹⁵

Im Vergleich der beiden Dress Diaries wird deutlich, dass Anne Sykes' Werk konzeptionell einem Haushaltsbuch oder einer Hauschronik gleicht, da allenfalls auf der ersten Seite die zwischenmenschliche Beziehung der Eheleute sichtbar wird, während Ida Jacksons Dress Diary ein weitaus komplexeres Beziehungsgeflecht offenbart, das den Lesenden insbesondere über textile Fragmente vermittelt wird.

Als Artefakte einer individuellen Beziehung zu Kleidung und wechselnden modischen Einflüssen, die in beiden Büchern erwähnt werden, erweisen sich Dress Diaries als überaus wertvolle Untersuchungsgegenstände, insbesondere für die Mode- und Textilgeschichte. Doch auch aus literatur- und medienwissenschaftlicher Perspektive erweist sich die Analyse dieser höchst individuellen Dokumente einer festen Bindung an lose Stoffe als gewinnbringend, was im Folgenden demonstriert wird.

2. Dress Diaries als Textsorte

Um die literatur- und medientheoretischen Eigenheiten dieser nonfiktionalen Texte zu ergründen, erscheint es naheliegend, Roland Barthes' modesemiologischen Zugang nutzbar zu machen. Unter Berücksichtigung der Ausschnitte aus Anne Sykes' und Ida Jacksons' Dress Diaries wird deutlich, dass hier – wie auch im Fall der Modezeitschriften, die Barthes in den 1960er Jahren in seiner Studie *Die Sprache der Mode* analysiert –, eine auffällige Interdependenz von verbaler und plastischer Struktur vorliegt.¹⁶ So wird auch hier über die verbale Ebene eine Verbindung hergestellt zwischen der Autorin und Kleidungsstücken, von deren Existenz in der Lebensrealität der Schreibenden, die zweite, plastische Ebene einen sowohl haptischen als auch visuellen, womöglich sogar olfaktorischen Eindruck vermittelt. Überdies bildet, wie im Fall der Interdependenz von Sprache und Bild im Kontext der Modezeitschrift, auch hier die reale Kleidung »eine dritte, von den beiden bisherigen verschiedene Struktur.«¹⁷ Was die Eigenschaften dieser dritten Struktur, d.h. des in der außerliterarischen Realität existierenden Kleidungsstücks betrifft, auf das die 1. (verbale)

brown hat with pink daisies«. Link: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/archives/image/55653> (letzter Zugriff: 27.05.2024).

15 Siehe hierzu auch Lawrence B. Romaines knappe Ausführungen mit den Titel: *Ida Jackson's Dress Diary (1855–1917)*, die ebenfalls über das Online-Archiv des Brooklyn Museums zugänglich sind. Link: https://d1lfxha3ugu3d4.cloudfront.net/images/opencollection/archives/size3/NK8812_J12_Jackson_Dress_Diary_text_p01.jpg (letzter Zugriff: 27.05.2024).

16 Vgl. Roland Barthes: *Die Sprache der Mode*. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1985, S. 13ff.

17 Ebd., S. 14.

sowie die 2. (plastische) Struktur verweisen, müsste man – so Barthes – »die Spuren der einzelnen Fertigungsschritte, ihre realisierten, [und] materialisierten Ergebnisse«¹⁸ wie Naht und Schnitt aufspüren. Bei den realen Kleidungsstücken, auf die die medialen Repräsentationsformen der Modezeitschrift und der Dress Diaries verweisen, handelt es sich demnach »um eine Struktur, die sich auf der Ebene des Materiellen und seiner Umwandlungen, nicht jedoch seiner Darstellungen oder Bedeutungen bildet.«¹⁹ Am Beispiel von Barthes' Differenzierung der 1. verbalen, 2. ikonischen (d.h. der bildlichen), und 3. der technologischen Struktur, die auf die in der Realität existierende Kleidung Bezug nimmt, eröffnet sich ein entscheidender Unterschied zwischen dem Beziehungsgeflecht beschriebener und realer Kleidung im Fall der Modezeitschriften und jenem, das in Dress Diaries etabliert wird. Denn hier zeugen insbesondere die eingeklebten Stoffmuster von der Materialität sowie der technologischen Struktur und somit dem Werdegang eines spezifischen Kleidungsstückes. So kommt es in den Dress Diaries zu einer bedeutsamen Verschiebung im Verhältnis der Trias von verbaler, ikonischer und technologischer Struktur, die Barthes am Beispiel der Modezeitschriften untersucht.

Auch ein anderer Aspekt, den Barthes als problematisch erachtet, erscheint hier relativiert: Die Erörterung der Frage, was »geschieht, wenn ein Objekt und eine Sprache (langage) zusammentreffen?«²⁰ führt Barthes unter anderem zu der Beobachtung, dass das Bild unendlich viele Möglichkeiten bereithält, während das Sprechen eine ganz bestimmte Deutung fixiert, sodass den Lesenden eine höchst individuelle Entscheidung, oder Sichtweise aufgezwungen werde.²¹ Gerade in Anne Sykes' Dress Diary wird aufgrund der spärlichen verbalen Informationen, mit denen die Stoffmuster versehen sind, keine individuelle Sichtweise artikuliert. Hier dominieren sowohl auf der verbalen als auch auf der plastischen Struktur Leerstellen, die es den Rezipierenden ermöglichen, sich ein eigenes Bild von der Beschaffenheit des Beziehungsgeflechts zwischen Person und textiler Umhüllung zu bilden. Auch in Ida Jacksons Dress Diary dominiert die visuelle bzw. plastische Ebene gegenüber der verbalen. Zu erwägen ist jedoch, dass es Barthes nicht um die Analyse eines bedeutsamen Beziehungsgeflechts zwischen einer bestimmten Person zu ihrer Garderobe ging, dennoch lässt sich die an de Saussure angelehnte, strukturalistische Perspektive auf be- und geschriebene Kleidung für die Analyse von Dress Diaries nutzbar machen.

Was die Einordnung dieser Textsorte betrifft, wird schnell deutlich, dass es sich um eine Hybridform handelt, die eine gewisse Nähe zur (Haus-)Chronik, dem Haushaltsbuch, der Autobiografie, aber auch dem Bilderbuch aufweist und somit

18 Ebd., S. 15.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 22.

21 Vgl. ebd., S. 23.

auf kulturelle Praktiken verweist. Dies wird nicht nur durch die bereits angesprochene Nähe von Anne Sykes' *Dress Diary* zu einer Hauschronik deutlich, sondern auch im Abgleich der Seitengestaltung von *Dress Diaries* und *Sewing Books*. *Dress Diaries* zeugen daher von einer Gender- und Klassenspezifischen Sozialisation, zu der sich die Autorinnen auf künstlerische Weise verhalten, was etwa am Beispiel der zunehmenden Ausdifferenzierung verwendeter Repräsentationsmittel ersichtlich wird.

Aus kulturhistorischer und soziologischer Perspektive erweist sich diese Textsorte überdies als bemerkenswert, da Kleidung üblicherweise direkt auf der Haut, »der Schnittstelle zwischen Persönlichem und Sozialem, Privatem und Öffentlichem, Innen und Außen«²² wie Laura Bieger und Annika Reich es so treffend formulieren, getragen wird. »Schon aufgrund dieser Positionierung wird sie zu einem primären Agenten der Identitätsstiftung.«²³ Während die textilen Fragmente, die in Ann Sykes' *Dress Diaries* enthalten sind, nie auf der Haut der Autorin getragen wurden, sodass diese keine Spuren des Körpers der Schreibenden enthalten und primär auf die Materialität und den komplexen Produktionsprozess von Kleidungsstücken im 19. Jahrhundert verweisen, handelt es sich bei den in Ida Jacksons *Dress Diary* enthaltenen textilen Artefakten um Fragmente von Kleidungsstücken, die mitunter über mehrere Generationen hinweg an die Körper verschiedener Familienmitglieder angepasst wurden. Sie bezeugen und festigen demnach ein familiäres Identitätsbewusstsein und weisen Spuren ihrer Trägerinnen auf.

Aus literatur- und materialästhetischer Perspektive erweist sich der Umstand, dass Textilien unmittelbar auf der Haut getragen werden, als aufschlussreich, wenn man die zahlreichen körperzentrierten Metaphern berücksichtigt, wie etwa den Buchrücken bzw. -körper, der von einem Schutzumschlag, im Englischen: »Dustjacket« umhüllt wird. So scheint es nicht verwunderlich, dass insbesondere biografische Texte mit dieser auf den Körper und die Persönlichkeit der Protagonist:innen bezogenen Metaphorik spielen. Beispielsweise wird in der autobiografischen *Graphic Novel Hey, Kiddo* von Jarrett J. Krosoczka (2022) das verletzte jüngere Selbst des auf dem Schutzumschlag abgebildeten Protagonisten sichtbar, sobald man diesen entfernt. Die *Dustjacket* als Teil des Mediums verleitet demnach zu einer spielerischen Auseinandersetzung mit dem Textkörper, um verschiedene Entwicklungsphasen der Hauptfigur mittels des Umschlags zu ver- bzw. zu enthüllen. Durch das Aufeinandertreffen von Buchkörper und Stoff – so ließe sich als Zwischenfazit formulieren – entsteht in den *Dress Diaries* etwas Imaginäres, nicht

22 Laura Bieger und Annika Reich: Mode als kulturwissenschaftlicher Grundriss. Eine Einleitung. In: Laura Bieger, Annika Reich, Susanne Rohr (Hg.): *Mode. Ein kulturwissenschaftlicher Grundriss*. Paderborn 2012, S. 7–23, hier: S. 11.

23 Ebd.

ein Modekörper im Sinne Lehnerts,²⁴ sondern viel eher das imaginäre Bild von einem Leben mit und in Stoffen bzw. textilen Umhüllungen.

Die Tagebuchautor:innen zugeschriebene rekursive Selbstverarbeitung im Sinne einer »sinnkonstitutiven Rückwendung eines Zeichenproduzenten auf seine eigenen Zeichenhervorbringungen«,²⁵ bezieht sich im Fall der Dress Diaries nicht nur auf die Verbindung von schreibendem Selbst und Zeichenhervorbringung, sondern viel eher auf ein künstlerisch anordnendes Selbst und ein multimodales Medium, weshalb es naheliegend erscheint, für die Einordnung dieser Textsorte das Begriffsrepertoire der Multimodalitätsforschung nutzbar zu machen. In ihrer Einleitung zu *Reading Images. The Grammar of Visual Design* schreiben Gunther Kress und Theo van Leeuwen schon 1996 unter Bezugnahme auf Halliday:

[The] Grammar of visual design goes beyond formal rules of correctness. It is a means of representing patterns of experience ... It enables human beings to build a mental picture of reality, to make sense of their experience of what goes on around them and inside them.²⁶

Die in Dress Diaries eingeklebten Stoffmuster können durchaus als wertvolle Erfahrungsmuster gelesen werden, die Aufschluss geben über die textilen Umhüllungspraktiken der Autorinnen, dem Spiel mit modischen Trends sowie der Übernahme und Modifikation von bereits getragenen Kleidungsstücken.

Was die Lektüre dieser Erfahrungsmuster anbelangt, birgt die Rezeption von Stoffmustern für Lesende, deren Sehgewohnheiten allenfalls an Text-Bild-Interdependenzen, wie sie etwa im Bilderbuch oder der Graphic Novel vorkommen, gewöhnt sind, gewisse Herausforderungen. Und wer den Versuch unternimmt, die gängigen Methoden der Bilderbuchanalyse für die Analyse von Dress Diaries nutzbar zu machen, wird bald an Grenzen stoßen. Unter Berücksichtigung der Komposition der ausgewählten Beispiele wird ersichtlich, dass es sich schwierig gestaltet, die einzelnen textilen Fragmente als Bilder zu lesen, da sie – für sich genommen – häufig weder eine Achse, räumliche Tiefe, noch ein Verhältnis von verschiedenen ins Bild gesetzten Elementen zueinander aufweisen.

24 Vgl. Gertrud Lehnert: *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld 2013.

25 Ludwig Jäger: *Audioliteralität: Zur akromatischen Dimension des Literalen*. In: Natalie Binczek und Uwe Wirth: *Handbuch: Literatur und Audiokultur*. Berlin und Boston 2020, S. 61–84, hier: S. 79.

26 Halliday zitiert nach Gunther Kress und Theo van Leeuwen: *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London/New York 1996, S. 2. Siehe auch: M. A. K. Halliday: *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London 1978, S. 101.

Für die haptische Lektüre von plastischen bzw. ikonischen Elementen²⁷ innerhalb eines literarischen Mediums, gibt es bisher kein geeignetes Instrumentarium. So bleibt der Haptic Turn abzuwarten, der keineswegs nur mit der Analyse textiler Kleinkindbildmedien eingeleitet werden könnte.²⁸ Während die einzelnen plastischen Elemente aus medientheoretischer Perspektive mit dem gängigen Begriffsrepertoire demnach schwerlich zu analysieren sind, lassen sich dennoch Aussagen über die Seitenkompositionen treffen; so könnte das Verhältnis von textilen zu textlichen Elementen, sowie die Ästhetik von Form, Farben und Texturen einzelner Seiten in den Blick genommen werden.

Was die Seitenkomposition, d.h. die Anordnung der Objekte auf dem Seitenraum von Anne Sykes' *Dress Diary* betrifft, wird die Analogie zu einem in Buchdeckeln gefasstem Setzkasten ersichtlich. Dies erscheint aus diskursanalytischer Perspektive durchaus naheliegend, insbesondere, wenn man berücksichtigt, dass die kulturellen Praktiken des Sammelns und Archivierens im frühen 19. Jahrhundert weit verbreitet waren. So wurden in Herbarien Samen, Blumen, Insekten oder ähnliches für das Verhältnis von Mensch und Umwelt relevantes in eine schematische Ordnung überführt. In Büchern konservierte, d.h. literale Informations- und Erinnerungsspeicher in Form von Lexika existieren bereits seit dem Mittelalter.²⁹ Die Archivierung von Objekten oder Objektfragmenten wird als anthropologische Konstante gewertet und diente als ökonomische und ästhetische Praktik unter anderem »Ordnungs-, Tausch- und Wissenszwecken.«³⁰ Im Kontext der *Dress Diaries* und mit Blick auf das Thema dieses Sammelbandes, scheint es bemerkenswert, dass durch die Form eines literalen Setzkastens der symbolische Wert der textilen Objekte, auf die der multimodale Text verweist, eine Aufwertung erfährt.³¹ Obwohl die Rezipierenden häufig keine Anhaltspunkte über den modischen Status der in der Lebensrealität der Autorinnen existierenden Kleidungsstücke erhalten, auf welche die textliche und die haptisch-visuelle Erzählebene verweisen, wird ihnen ein Kunstcharakter alleine dadurch attestiert, dass sie durch die Erwähnung und fragmentarische Einschreibung in diesen Büchern als sammelnswerte und demnach wert-

27 Vgl. Barthes: *Die Sprache der Mode*, 1985.

28 Einige Aspekte dieses Mediums werden von Eva-Maria Dichtl in den Blick genommen. Siehe: *Dies.: Spielbilderbuch*. In: Michael Staiger, Ben Dammers, Anne Krichel: *Das Bilderbuch. Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge*. Stuttgart 2022, S. 185–200.

29 Vgl. Denise Wilde: *Dinge sammeln: Annäherungen an eine Kulturtechnik*. Bielefeld 2015, S. 44.

30 Julia Boog-Kaminski, Sonja Loidl und Iris Schäfer: *Analoge und abstrakte Wunderkammern. Zur Praxis des Sammelns in der Kinder- und Jugendmedienkultur*. In: Susanne Reichl und Ute Smit: *#YouthMediaLife & Friends. Interdisciplinary research into young people's mediated lifeworlds/Interdisziplinäre Forschung zu mediatisierten Lebenswelten Jugendlicher*. Göttingen 2023, S. 171–194, hier: S. 172.

31 Vgl. ebd., S. 172f.

volle Objekte ausgewiesen werden, zumindest aus der subjektiven Perspektive der Schreibenden.

Die Leser:innenschaft erhält in der Auseinandersetzung mit diesen autobiografischen Sammlungen sowohl einen Eindruck von einer höchst subjektiven Auseinandersetzung mit zeitgenössischen modischen Trends, als auch von der individuellen Wertschätzung maßgeschneiderter textiler Umhüllungen, die mitunter an den Körper der Schreibenden gebunden und in ihre Biografie eingeschrieben werden, in der es sich vor- und zurückblättern lässt.

Eine derartige Bündelung und Konservierung von mehr oder weniger modischen Produkten mehrerer Jahrzehnte in einem literarischen Medium scheint dem Wesen der Mode zu widersprechen, oder, wie Kerstin Kraft es mit Blick auf den Kleiderschrank pointiert darlegt:

[Zwar mag der Kleiderschrank] das Grab der sich per Definition ewig wandelnden Mode sein, er wird jedoch auf der persönlichen Ebene zum Flügelaltar der je eigenen Erinnerung. [...] Als Erinnerungsinzenierung und Selbstinszenierung ist er mit anderen Heim-Altären vergleichbar (Kaminsims, Klavier, Vertigo), die statt Textilien gerahmte Bilder versammeln.³²

Unter Berücksichtigung dieser kulturellen Erwägungen gilt es zwischen den Dress Diaries von Anne Sykes und Ida Jackson zu differenzieren. Denn in Ida Jacksons medialisiertem Flügelaltar textiler Erinnerungen sind auch Fotografien enthalten, sodass nicht nur die Fragmente und Schnitte sowie Abbildungen von bestimmten modischen Trends auf die modische Selbstinszenierung der Schreibenden verweisen, sondern diese auch selbst fotografisch ins Bild gesetzt und daher noch auf einer anderen Ebene – weitaus expliziter als im Falle von Anne Sykes – lesbar wird.

Einem anderen Prinzip der modischen Selbstinszenierung widersprechen indessen beide Texte: jenem der öffentlichen Inszenierung modischer Performativität. Denn da diese selbstreflexive Auseinandersetzung mit der eigenen textilen Erinnerung und modischen Selbstinszenierung nicht einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, widerspricht sie dem Prinzip des öffentlichen Ausagierens modischer Trends. »Mode kann nicht *nicht* kommunizieren, denn auch ein dezidiertes Verweigern der Teilhabe an modischen Strömungen ist eine Aussage«,³³ konstatiert Susanne Rohr, doch – so ließe sich ergänzen – nur dann, wenn diese Kommunikation ein Gegenüber hat und gesehen, gelesen und interpretiert werden kann.

32 Kraft: Textile Erinnerung, 2016, S. 173–182, hier: S. 174.

33 Susanne Rohr: Imaginäre Objekte. Wovon Mode spricht. In: Laura Bieger, Annika Reich, Susanne Rohr (Hg.): Mode. Ein kulturwissenschaftlicher Grundriss. Paderborn: 2012, S. 57–90, hier: S. 57.

Dass Anne Sykes' Dress Diary auch zahlreiche Stoffmuster ihres breiten Bekanntenkreises aufweist, vermittelt zwar einen gewissen Eindruck von der Öffentlichkeit, in der sie sich bewegte und den Beziehungen, die sie pflegte, (ebenso wie Ida Jacksons Dress Diary auf familiäre Beziehungsgeflechte verweist), doch wie die Schreibenden von diesen Personen wahrgenommen wurden, wie diese auf ihre Modekörper im Sinne Lehnerts reagierten und wie sie gelesen wurden, wird selbstverständlich nicht ersichtlich.

Aus narratologischer Perspektive erweisen sich diese Texte insbesondere aufgrund der vielfältigen Leerstellen, durch welche die Imaginationsfähigkeit der Rezipierenden aktiviert wird, sowie durch eine Rezeptionslenkung, die gängige Sehgewohnheiten irritiert, als aufschlussreich. Eine Analyse dieses weniger poetischen als vielmehr künstlerischen Ausdrucks einer intimen und bedeutsamen Mensch-Objekt-Beziehung erfordert demnach einen transdisziplinären Zugriff, der textil- und medientheoretische mit literatur- und kulturwissenschaftlichen Zugriffen kombiniert.

3. Dress Diaries als wirkmächtige Kunstprodukte

Aufgrund des Umstandes, dass nur wenige Exemplare dieser hybriden Textsorte erhalten sind, ist es fragwürdig, dass sie Einfluss genommen haben auf andere Textsorten oder bestimmte Schreib- respektive Repräsentationsverfahren. Dennoch erscheinen zumindest einige bemerkenswerte Analogien von Dress Diaries zu anderen Medien zu bestehen, auf die im Folgenden Schlaglichter geworfen werden.

In Anbetracht der Relevanz textiler Umhüllungen für das Leben realer sowie das fiktive Leben literarischer Figuren, scheint es erstaunlich, dass die Textur erzählter Stoffe bisher kaum in den Fokus literaturwissenschaftlicher Studien geraten ist. In den Selbstzeugnissen von in der Wissenschaft oder im musealen Kontext tätigen Textil- und Modehistoriker:innen wird die Relevanz von einem Leben mit und in Stoffen auf der visuellen Ebene häufig über die Umschlags- und Vorsatzpapiergestaltung sichtbar. In Claire Wilcox' Autobiografie: *Patch Work. A Life Amongst Clothes* (2020) wird die mit rotem Faden gestickte Überschrift überdies auch haptisch erfahrbar. Gerade im Zusammenhang mit solchen und ähnlichen Texten wird die Frage danach laut, wie sich haptische Erfahrungen über ein literarisches Medium vermitteln lassen. Wer die Wortwahl von Claire Wilcox in den Blick nimmt, kommt zu dem Schluss, dass auch in dieser Hinsicht nur ein ausgewählter Kreis an fachkundigen Mode- und Textilhistoriker:innen über das erforderliche Expert:innenwissen sowie das Begriffsrepertoire verfügt, um einen verbalen Eindruck vom Leben mit

und in Stoffen zu vermitteln.³⁴ Formulierungen wie: »We have learnt much from the delicate kiss of fabric on skin«³⁵, oder: »Our curators' hands are there not just to handle and hold, but to gain tacit knowledge of our objects, to feel their history through stitch and thread«³⁶ machen dies deutlich. Die von ihr beschriebene Beziehung zu den textilen Artefakten, mit denen sie sich Jahrzehnte lang in ihrem Berufsleben umgeben hat, gleicht schwerlich einer Subjekt-Objekt-Beziehung, sondern viel eher einer stetigen und stillen, auf haptische Wahrnehmungen fokussierten Auseinandersetzung mit den abwesenden Körpern lange verstorbener Menschen, von deren Präsenz maßgeschneiderte textile Artefakte zeugen.

Diese Routine in der Auseinandersetzung mit und der Beschreibung von haptischen Wahrnehmungen fehlt nicht nur im Bereich der Literaturwissenschaften, sondern ebenfalls im Verlagswesen. So erscheint es zumindest bemerkenswert, dass auch in solchen Texten, die das Leben von berühmten Designer:innen visuell vermitteln, wie etwa Bilderbuchbiografien über Coco Chanel oder Vivienne Westwood,³⁷ nicht der Versuch unternommen wird, die Textur von Stoffen haptisch erfahrbar zu machen. Eine der wenigen Ausnahmen ist ein als Malbuch deklariertes, großformatiges Heft, das seit 2011 im Ives Saint-Laurent-Museum in Paris vertrieben wird. Hier wird ein Eindruck vom kreativen Schaffen des Designers vermittelt und gleichzeitig die junge Leser:innenschaft zur – wenn auch strikten Regeln folgenden – spielerischen Auseinandersetzung mit den Entwürfen des Designers ermutigt.

34 Auf den Vorsatzblättern des Bandes wird zudem ein visueller Eindruck von stetig neu und umgearbeiteten Textilien vermittelt, die mit verschiedenen Patches ergänzt und Nadeln versehen sind, sodass die Nähe von Biografie und Textilien/Kleidung auch im Peritext vermittelt wird.

35 Claire Wilcox: *Patch Work. A Life Amongst Clothes*. London 2020, S 6.

36 Ebd.

37 Insbesondere in der von Insel/Suhrkamp herausgegebenen *Little People BIG DREAMS*-Serie, aber auch in Isabel Pins *Ich bin Coco. Das Leben von Coco Chanel*. München u.a. 2022.



Abb. 4 und 5: © Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent. *La revolution de la mode. Cahier de coloriage*. Grenoble: 2011. Unpaginiert.

Nicht nur die den Skizzen und Fotografien beigelegten Stoffmuster, auch die räumliche Anordnung erinnert an die Seitenkonzeption der in den Blick genommenen Dress Diaries. Der Fokus auf die Textur der Stoffmuster wird insbesondere in großformatigen Abbildungen deutlich, die geradezu dazu einladen, über die Seiten zu streichen, um die Stoffe haptisch zu erfahren. Hier wird also zumindest mit einer optischen Täuschung gespielt.

Dieser Text bildet jedoch eine Ausnahme. Selbst in der Bilderbuch-Biografie über William Morris werden lediglich die typischen Muster des Künstlers – in einem ganz eigenen Stil – abgebildet, ohne auch nur den Versuch zu unternehmen, auf die Textur von seinen Stoffen zu verweisen. Auch in den Bilderbuchbiografien namhafter Designer:innen wird die Textur der Stoffe, die sie geprägt haben – wie im Fall Coco Chanel der Bouclé und Tweet, oder die Textur der Tartan-Muster in Vivienne Westwoods Entwürfen, nicht adäquat vermittelt. Dies scheint umso erstaunlicher, wenn man berücksichtigt, dass es bereits eine Textsorte gibt, die ausschließlich aus Textilien besteht. Gemeint ist das Kleinkindtextilbuch, das der Förderung sinnlicher Wahrnehmungen dient und bislang allenfalls aus entwicklungspsychologischer, kaum jedoch aus literatur- oder medienwissenschaftlicher

Perspektive erforscht wird.³⁸ Auch für die Analyse dieser Textsorte mangelt es bisher an Begrifflichkeiten.

Werden Hörbücher unter anderem als Audionarratology bezeichnet, müsste man hier von einer Hapticnarratology sprechen, die einen Sinn anspricht, der sich für die Erzählforschung bislang nicht als relevant erwiesen hat. Da die aus verschiedenen Stoffen bestehenden und mitunter auch mit Soundeffekten versehenen Spielbilderbücher einen ähnlich multimodalen, hybriden Charakter aufweisen wie Dress Diaries, scheint eine Erforschung dieser Medien keineswegs weniger lohnenswert. So laden hier etwa textile Ausschnitte eines Federkleides zum Erfühlen und Streicheln der Buchseiten ein. Während das ein solches Bilderbuch erforschende Kleinkind mit multiplen sinnlichen Reizen belohnt wird, liegt der Reiz der Auseinandersetzung mit Dress Diaries insbesondere in den Leerstellen, die sich aus dem individuellen Puzzle an kurzen beschreibenden Texten und Stoffmustern, Schnittmustern, Zeichnungen und Bildern ergeben. Diese Lücken und Rätsel, gilt es in der Fantasie der Betrachtenden zu schließen.

Auch wenn nur wenige Dress Diaries erhalten geblieben sind, eröffnet sich mit Blick auf die hier transparenten künstlerischen Inszenierungspraktiken der von Stoffen und Kleidungsstücken umgebenden Autorinnen, ein Vergleich mit anderen literarischen Texten, in denen auf die Macht und das Beziehungsgeflecht von sich und andere einkleidenden Frauenfiguren – insbesondere in (auto-)biografischen Texten rekurriert wird. So wird in dem Kapitel »Der Nähkasten« aus Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (1939) die nähende Mutter von den Hausangestellten ehrfurchtsvoll als »Gnädige Frau«, in der Imagination des Kindes jedoch als »Nähfrau« bezeichnet, die unter anderem mit dem Bild der stickenden Mutter Schneewittchens eingeführt wird.³⁹ Dass auch Dornröschen sich an Flachsfasern oder Spindel sticht, sodass auch dieses fiktive weibliche Schicksal mit der Produktion und Verarbeitung von Textilien verwoben wird, ist im Kontext der Bedeutsamkeit der drei Schicksalsgöttinnen, auf die auch Kerstin Kraft in ihrem Beitrag eingeht, nur folgerichtig. In unterschiedlichen kulturellen Kontexten finden sich verschiedene Versionen dieser drei Göttinnen, die drei Lebensphasen repräsentieren. Selbst in aktuelle populärkulturelle mediale Inszenierungen sind sie eingeschrieben. Diese mächtigen Frauen, die schon bei den Etruskern weit über den Göttern angesiedelt waren und auch noch im Universum von Neil Gaimans *Sandman*-Comicserie (1989–1996) höher als die so genannten Ewigen wie Tod und Traum rangieren, bestimmen über Qualität und Länge eines jeden Menschenlebens. Die Jüngste der Drei spinnt den Lebensfaden, die Mittlere sorgt

38 Eva-Maria Dichtl ordnet es der Kategorie des Spielbilderbuchs zu. Vgl. Dies.: Spielbilderbuch, 2022, S. 185–200.

39 Vgl. Der Nähkasten. In: Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Frankfurt a.M. 2006, S. 71–73.

für die Qualität des Fadens (Lebens) und die Älteste bemisst und trennt ihn. Der sprichwörtliche Lebensfaden ist demnach mit der Vorstellung von drei webenden, überaus mächtigen Frauen verknüpft, die in der römischen Mythologie als die drei Parzen bekannt sind und in der nordischen Mythologie als Nornen bezeichnet werden, die am Fuße des Lebensbaumes Yggdrasil sitzen. Hier heißen sie Urd, Verdandi und Skuld und spinnen einen Faden aus »Wyrd«, dem Gewebe, das die Welt im Innersten zusammenhält und aus dem die Menschen bestehen (vgl. *Edda*). Der geflochtene Schicksalsfaden repräsentiert dementsprechend das Ineinandergreifen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, weshalb in der Nordischen Kultur Flechtmuster als Sinnbild für die Verbundenheit allen Seins verstanden werden.

In der griechischen Mythologie werden die drei Schicksalsgöttinnen als die drei Moiren bezeichnet, woraus sich der Begriff der Memoiren ableitet. Die Metapher des selbst geschriebenen bzw. gesponnenen Lebens erscheint überaus geeignet, um eine Textsorte zu beschreiben, die von einem ambivalenten Spannungsverhältnis zwischen sich erinnerndem, schreibenden und sich in der Retrospektive, also im Rückerinnern an vor geraumer Zeit Erlebtes und Wahrgenommenes inszeniertem, be- bzw. geschriebenen Selbst zeugt.⁴⁰

Gerade am Beispiel der Textsorte der Dress Diaries wird deutlich, dass textile Umhüllungen nicht nur im Sinne einer zweiten Haut an den Körper gebunden werden, sondern – aufgrund der Tagebuchform im Unterschied zu Memoiren – sukzessive in die Biografie eingeschrieben werden. Dass diese Textsorte bisher so wenig Beachtung gefunden hat, liegt laut Kate Strasdin daran, dass hier zwei marginalisierte Phänomene präsent sind: Nämlich jenes der Mode und jenes der schreibenden Frau.⁴¹ So steht der den drei Schicksalsgöttinnen zugeschriebene Status in diametralem Verhältnis zum Status schreibender Frauen. Ungeachtet dessen offenbart sich auf der Erzählebene einiger Dress Diaries ein spezifisch weiblich kodiertes Machtverhältnis, nämlich jenes zwischen einer Kleidung anfertigenden Mutter und Kindern, die eingekleidet werden. Aus psychoanalytischer Perspektive können die in Dress Diaries auch enthaltenen Kinderkleidungsfragmente als geliebte Übergangsobjekte gedeutet werden, welche die handwerklichen und künstlerischen Kompetenzen, die Fürsorge, aber auch die Verfügungsgewalt der schreibenden Mutter über das äußere Erscheinungsbild des Kindes zur Darstellung bringen. Das an den Kinderkörper angepasste und ehemals am kindlichen Körper getragene

40 Zu erwägen ist in diesem Zusammenhang, dass »Erinnerungen [...] keine objektiven Abbilder vergangener Wahrnehmungen, geschweige denn einer vergangenen Realität [sind]. Es sind subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen.« Astrid Erell: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart 2011, S. 7.

41 Vgl. Strasdin: *The Dress Diary of Mrs Anne Sykes*, S. 6.

Fragment wird hier zum Symbol für ein geliebtes – selbst hergestelltes – Objekt,⁴² weshalb die in solchen Dress Diaries enthaltenen textilen Fragmente nicht nur auf ein reales Kleidungsstück als imaginäres Drittes verweisen, sondern auch auf einen idealisierten kindlichen Modekörper. Die intimen und bedeutsamen Mensch-Objekt-Beziehungsgeflechte, die sich bei der Rezeption von Dress Diaries entfalten, sind dementsprechend vielfältig und höchst individuell, weshalb die Analyse dieser Unikate einen maßgeschneiderten Zugriff erfordert, der kultur-, literatur- und medientheoretische Perspektiven verknüpft.

4. Fazit

Die in Dress Diaries enthaltenen Textilien sind als multiple Zeichenträger lesbar. Sie verweisen mitunter auf den Körper der Schreibenden und zeugen von einer aktiven Auseinandersetzung mit dem eigenen Erscheinungsbild sowie modischen Trends. Zwar widersprechen die gewählte Textform einer autobiografischen Chronik sowie die Konservierung textiler Artefakte sowohl dem Prinzip des ewigen und stetigen Wandels der Mode als auch jenem des öffentlichen Ausagierens modischer Trends, dennoch vermitteln sie einen Eindruck von individuellen weiblichen Selektions- und Aushandlungsprozessen im Umgang mit modischen Textilien, getreu Kassia St. Clairs Diktum: »We clothe ourselves [...] to face the world and let it know who we shall be that day.«⁴³

Da über das Leben der beiden Frauen, deren Dress Diaries im Fokus dieses Beitrags stehen, leider nur wenig bekannt ist, und weil keine Kleidungsstücke, sondern lediglich Stoffmuster, d.h. Stofffragmente in diesen künstlerischen Selbstzeugnissen enthalten sind, wird diesen zwar ein gewisser Symbolwert zugeschrieben, einen Kultstatus wie im Fall jener Kleidungsstücke, die von in der Öffentlichkeit stehenden Personen getragen wurden und zu astronomischen Beträgen an zahlungskräftige Fans versteigert werden, die einmal in die zweite Haut ihres Idols schlüpfen wollen, erreichen sie jedoch nicht.

Ebenso machen die in Dress Diaries beschriebenen modischen Artefakte nicht das Angebot der Nachahmung, d.h. des Nachschneiderns einer individuellen, historischen Garderobe. Sie zeichnen sich viel eher durch eine ganz eigene, multimodale Sprache aus, die es erfordert, über Farben, Muster und Texturen aus diskurs- und medienhistorischer Perspektive zu reflektieren. So eröffnen etwa die zahlreichen floralen Herrenwestenstoffmuster Rückschlüsse auf den neuesten modischen

42 Zur Bedeutung geliebter Objekte siehe auch: Tilmann Habermas: *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*. Frankfurt a.M. 1999.

43 St. Clair: *The Golden Thread*, S. xi.

Trends folgenden männlichen Bekanntenkreis von Anne Sykes, sodass sich sukzessive eine individuelle Geschichte des Lebens mit und in Kleidung rekonstruieren lässt.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive erweist sich diese Textsorte aufgrund ihrer multimodalen Struktur als reizvoll, da sie es erlaubt, autobiografische Zeugnisse und Selbstinszenierungspraktiken nicht nur visuell, sondern auch haptisch zu rezipieren.⁴⁴ Abgesehen von dem Potenzial einer synästhetischen Rezeption, die gängige Lesegewohnheiten herausfordert, erweist sich diese Hybridform aus literarisiertem Setzkasten und visualisiertem modisch-textilem Beziehungsgeflecht aufgrund der zahlreichen Leerstellen, die es in der Fantasie der Lesenden zu schließen gilt, als innovativer und überaus ergiebiger Untersuchungsgegenstand.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Frankfurt a.M. 2006.
 Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent. *La revolution de la mode. Cahier de coloriage*. Grenoble: 2011.
 Helfer, Monika: *Der Stoff. Dinge des Lebens*. Salzburg und Wien 2024.
 Wilcox, Claire: *Patch Work. A Life Amongst Clothes*. London 2020.

Sekundärliteratur

- Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode* [frz. 1967]. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1985.
 Bieger, Laura, Annika Reich: *Mode als kulturwissenschaftlicher Grundriss*. Eine Einleitung. In: Laura Bieger, Annika Reich, Susanne Rohr (Hg.): *Mode. Ein kulturwissenschaftlicher Grundriss*. Paderborn 2012, S. 7–23.
 Boog-Kaminski, Julia, Sonja Loidl, Iris Schäfer: *Analoge und abstrakte Wunderkammern. Zur Praxis des Sammelns in der Kinder- und Jugendmedienkultur*. In: Susanne Reichl und Ute Smit: *#YouthMediaLife & Friends. Interdisciplinary rese-*

44 Ganz im Unterschied zu solchen Dress Diaries, die in autobiografischen Texten lediglich auf der Ebene der *histoire* erwähnt werden. Beispielsweise in Monika Helfers *Der Stoff* (2024). Hier geht die Autorin sowohl auf das »Stoffheft« ihrer Großmutter als auch auf die eigene Serie aus fünf Schulheften ein, die sie aus großer Liebe zu Stoffen bereits im Kindesalter zu führen begann. Aus einer kurzen Beschreibung geht hervor, dass sie »zehn mal zehn Zentimeter [großen Stoffmuster am] [...] oberen Rand in ein Heft« klebte und demnach ähnlich vorging wie die Autorinnen, deren historische Dress Diaries hier in den Blick genommen wurden. Vgl. Monika Helfer: *Der Stoff. Dinge des Lebens*. Salzburg und Wien 2024, S. 20ff.

- arch into young people's mediatised lifeworlds/Interdisziplinäre Forschung zu mediatisierten Lebenswelten Jugendlicher. Göttingen 2023, S. 171–194.
- Dichtl, Eva-Maria: Spielbilderbuch. In: Michael Staiger, Ben Dammers und Anne Krichel (Hg.): Das Bilderbuch. Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge. Stuttgart 2022, S. 185–200.
- Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart 2011.
- Habermas, Tilmann: Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung. Frankfurt a.M. 1999.
- Halliday, M. A. K.: Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning. London 1978.
- Jäger, Ludwig: Audioliteralität: Zur akromatischen Dimension des Literalen. In: Natalie Binczek und Uwe Wirth: Handbuch: Literatur und Audiokultur. Berlin und Boston 2020, S. 61–84.
- Kraft, Kerstin: Textile Erinnerung. In: Karl Braun, Claus-Marco Dieterich, Angela Treiber (Hg.): Materialisierung von Kultur – Diskurse Dinge Praktiken. Würzburg 2015, S. 173–182.
- Kraft, Kerstin: Zyklographien der Mode und des Textielen. In: Ralf Adelman, Christian Köhler, Christoph Neubert, Kerstin Kraft, Mirna Zeman (Hg.): Kulturelle Zyklographie der Dinge. Paderborn 2019, S. 93–116.
- Kress, Gunther, Theo van Leeuwen: Reading Images. The Grammar of Visual Design. London, New York 1996.
- Lehnert, Gertrud: Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis. Bielefeld 2013.
- Rohr, Susanne: Imaginäre Objekte. Wovon Mode spricht. In: Laura Bieger und Annika Reich: Mode als kulturwissenschaftlicher Grundriss. Eine Einleitung. In: Laura Bieger, Annika Reich und Susanne Rohr (Hg.): Mode. Ein kulturwissenschaftlicher Grundriss. Paderborn 2012, S. 57–90.
- Staiger, Michael, Ben Dammers, Anne Krichel (Hg.): Das Bilderbuch. Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge. Stuttgart 2022.
- St. Clair, Kassia: The Golden Thread. How Fabric Changed History. London 2018.
- Strasdin, Kate: The Dress Diary of Mrs Anne Sykes. Secrets from a Victorian Woman's Wardrobe. London 2023.
- Wilde, Denise: Dinge sammeln: Annäherungen an eine Kulturtechnik. Bielefeld 2015.

Onlinequellen

- Brooklyn Museum Online-Archiv: Lawrence B. Romaine: Ida Jackson's Dress Diary. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/archives/image/55674> (letzter Zugriff: 27.05.2024).

Hoffmann, Lena: Crossover. Mehrfachadressierung als Sprache intermedialer Popularität. In: Ute Dettmar u. a. (Hg.): Jahrbuch der GKJF 2018. 2022, S. 137–150. <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/143771/59/3-3-PB.pdf> (letzter Zugriff: 19.02.2025)

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Erste Seite aus Anne Sykes' Dress Diary. © Kate Strasdin: *The Dress Diary of Mrs Anne Sykes. Secrets from a Victorian Woman's Wardrobe*. London 2023, S. 150f.).
- Abb. 2: Ida Jackson's Dress Diary. Printed material. S. 1. © Brooklyn Museum Libraries. Special Collections. (NK8812_J12_Jackson_Dress_Diary_p01.jpg). No. NK8812 J12. Unpaged, 24 cm. Author: Ida Jackson (1855–1927).
- Abb. 3: Ida Jackson's Dress Diary. Printed material. S. 4. © Brooklyn Museum Libraries. Special Collections. (NK8812_J12_Jackson_Dress_Diary_p04.jpg). No. NK8812 J12. Unpaged, 24 cm. Author: Ida Jackson (1855–1927).
- Abb. 4: © Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent. *La revolution de la mode. Cahier de coloriage*. Grenoble: 2011. Unpaginiert.
- Abb. 5: © Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent. *La revolution de la mode. Cahier de coloriage*. Grenoble: 2011. Unpaginiert.

Vernähte Identitäten

Narrationen der Migration in der Mode

Alexandra Karentzos

»Fashioning identity is personal, intimately linked as it is to our bodies, social bonds, and cultural ties. We tell stories with the way we choose to look, mixing fact and fiction for the desired social effect. Fashion narratives are key vehicles in transmitting these shifting messages of identity.«¹ Maria Mackinney-Valentin beschreibt damit grundlegend, wie über Mode Identität erzählt und konstituiert wird. Im Wandel der Mode wird die Veränderung der Narrative sichtbar, dabei wird auch die Vorstellung, Identitäten seien vollkommen einheitlich und kohärent, in Frage gestellt und dezentriert.

Auf theoretischer Ebene beschreibt Stuart Hall Identität als unabschließbaren Prozess, der eingebettet ist in nationale und kulturelle Narrative.² Dabei stellt Hall die Frage nach der Handlungsmacht im Kontext kultureller Identität und Migration.³ Hall erzählt etwa, wie er selbst als Immigrant beschrieben wird und sich diese Zuschreibung zu eigen macht.⁴ Es zeigt sich hier, wie das Subjekt diskursiv erzeugt wird, dabei aber potentiell widerständig ist. Die Annahme der Einordnung als Migrant ist nicht starr vorgegeben, sondern lässt noch Spielräume, aus dem Vorerzählten eine eigene Geschichte der Migration zu machen, es gleichsam umzuschreiben. Gerade die Unabgeschlossenheit des Diskurses bedingt, dass auch seine Identitätssetzungen nichts Abgeschlossenes und Starres sein können. Zudem betont Hall, dass die vereinheitlichte, kohärente Identität eine Illusion sei: Wir wer-

-
- 1 Maria Mackinney-Valentin: *Fashioning Identity. Status Ambivalence in Contemporary Fashion*. London, New York 2017, S. 14.
 - 2 Vgl. Stuart Hall: Die Frage der kulturellen Identität. In: Ders.: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Herausgegeben und übersetzt von Ulrich Mehlum, Dorothee Bohle, Joachim Gutsche, Matthias Oberg und Dominik Schrage unter Mitarbeit von Britta Grell und Dominique John, Hamburg 1994, S. 180–222, hier S. 183.
 - 3 Vgl. dazu auch Tina Spies: Diskurs, Subjekt und Handlungsmacht. Zur Verknüpfung von Diskurs- und Biografieforchung mithilfe des Konzepts der Artikulation. In: *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 10/2 (2009) Art. 36, <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1150/2760> (letzter Zugriff am 15.10.2024).
 - 4 Vgl. Hall: Die Frage der kulturellen Identität, S. 183.

den – so Hall – »mit einer verwirrenden, fließenden Vielfalt möglicher Identitäten konfrontiert, von denen wir uns zumindest zeitweilig mit jeder identifizieren könnten.«⁵ Das Subjekt ist demnach durch zahlreiche widersprüchliche Identitäten gekennzeichnet, so dass sie beständig wechseln.



Abb. 1: Bildstrecke Hilal Ata Fotografie: Ralph Mecke, Post-Artist: Thomas Saalfrank, Moderedaktion: Markus Ebner, ACHTUNG MODE, 38 (09/2019), S. 208–209.

Solche Vielfalt der Identitäten wird in einer Bildstrecke des Modemagazins ACHTUNG, das sich in einem Themenheft mit Heimat und dem Verlust von Heimat befasst, vor Augen geführt (Abb. 1).⁶ Mit dem Gestaltungsmittel des typografischen Text-Bild-Bezugs wird anhand von Farben und Formen das gezeigte Bild kontextuiert: In schwarz-rot-goldener Schrift steht in Versalien »GASTARBEITERKIND UND GEBORENE PFÄLZERIN HILAL ATA ÜBT IHR TÜRKISCH IN ISTANBUL«⁷.

5 Ebd.

6 Bildstrecke Model: Hilal Ata, Fotografie: Ralph Mecke, Post-Artist: Thomas Saalfrank, Moderedaktion: Markus Ebner: Ralph Mecke, Markus Ebner: Gastarbeiterkind und geborene Pfälzerin Hilal Ata übt ihr Türkisch in Istanbul, ACHTUNG MODE, 38 (09/2019), S. 206–217, hier S. 208–209.

7 Ebd.

Das »türkisch-deutsche Gastarbeiterkind« wird über die Flaggenfarben als bi-national inszeniert. Die Farben nehmen Bezug auf das Bild auf der Doppelseite, auf dem das Model Hilal Ata in einem goldenen Fransenkleid am Hafenkai vor zwei Schiffen mit türkischer Flagge inmitten dicker schwarzer Ankerketten steht. Die Farben der deutschen Fahne finden sich in der Kombination wieder, so dass sich die beiden nationalen Kontexte des Modells hier verschränken. Die transnationalen und transkulturellen Verflechtungen der Migrationsgeschichte werden hier im Schriftbild buchstäblich sichtbar gemacht. Dagmar Venohr versteht Mode selbst als Transmedium: »Mode als Transmedium zu begreifen heißt, Mode nicht auf das materielle Objekt der Modekleidung zu beschränken, da Mode nicht auf das sie jeweils austragende Medium zu reduzieren ist. Mode ist ein übergeordnetes strukturierendes Phänomen, das sich im Medialen zeigt.«⁸ Indem Modefotografie gemeinsam mit dem Modetext in der Modestrecke einer Zeitschrift erscheint, zeigt sich die Medialität der Mode in ihrer *Ikonotextualität*.⁹ Mode wird im Zusammenspiel von Bild und Text nachvollziehbar. Im Falle der Bildstrecke mit Ata in der Zeitschrift ACHTUNG ist »die geschriebene Kleidung«¹⁰ nicht nur in Sprache transformierte Kleidung, sondern auch wiederum in ihrer Visualität durch die Typographie, vor allem durch die Verwendung von (Länder-)Farben, gekennzeichnet, die mit dem Bild korrespondiert. Die Darstellung des Modells Ata entwirft bruchstückhaft eine Geschichte, die Begriffe wie Migration, Gastarbeiter, Erfolg aufruft und in einen kohärenten Sinnzusammenhang bringt. Modisch wird auf diese Weise mit nationalen Identitätskonstruktionen gespielt.

Um den Konstruktionscharakter nationaler Identität zu beschreiben, nutzt Hall die textile Metapher des Vernähens: »Wenn wir zu der Untersuchung kommen, ob nationale Identitäten ›zerstreut‹ sind, wird zu beachten sein, wie nationale Kulturen Differenzen zu einer Identität ›vernähen‹.«¹¹ Genau dies geschieht in der Fotostrecke mit Ata durch die Verbindung von Zeichen beider Nationen. Nach Hall führt Migration »zu einer ›Pluralisierung‹ der nationalen Kulturen und Identitäten«¹². Der Akt des Vernähens kann Wunden und Risse schließen, Getrenntes aneinanderfügen, gleichzeitig verziert und verstärkt er die Naht und macht so den Konstruktions-

8 Dagmar Venohr: ModeBilderKunstTexte – Die Kontextualisierung der Modefotografien von F. C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem. In: IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, 4/1 (2008), S. 20–40, hier S. 22. DOI: <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/16638> (letzter Zugriff am 15.10.2024).

9 Vgl. ebd. S. 21.

10 Roland Barthes: Die Sprache der Mode [frz. 1967]. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1985, S. 13ff.

11 Hall: Die Frage der kulturellen Identität, S. 208.

12 Ebd. S. 218.

charakter des Vernähten sichtbar.¹³ Der Faden ist gerissen, wie Burcu Dogramci in Anlehnung an Gilles Deleuze und Michel Foucault im Kontext von Migration herausstellt, indem sie den disruptiven Charakter von Flucht und Migration betont. Solche unterschiedlichen Deutungsrahmen von Migration zeigen, wie Migration durch Erzählungen und Mode formiert und verändert wird. Gerade in der politischen Kommunikation dienen Frames und Narrative als »kommunikative Instrumente, die dabei helfen, eine politische Agenda verständlich zu vermitteln und öffentliche Unterstützung zu generieren.«¹⁴

Indem Mode und Migration zusammengedacht werden,¹⁵ verschränken sich Identitätsnarrative. An der Produktion solcher Narrative sind Migrant:innen zumindest ein Stück weit beteiligt¹⁶ und erhalten insofern auch eine Form von Agency¹⁷. Migrant:innen entwickeln produktive Muster der Aneignung und Neu-Beschreibung ihrer Position.¹⁸ Damit kann Mode als kulturelle Praxis¹⁹ auch zur produktiven Selbstbeschreibung genutzt werden. In der Mode und ihrer Inszenierung materialisieren sich dazugehörige Narrative.

-
- 13 Vgl. Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1993. Sylvia Eiblmayr verwendet den Begriff der ›Suture‹, der Naht, um im Anschluss an Kaja Silverman den Konstruktionscharakter der Frau als Bild zu beschreiben. Vgl. auch Kaja Silverman: Das Subjekt des Semiotischen. In: Silvia Eiblmayr: Suture – Phantasmen der Vollkommenheit. Ausst.-Kat. Salzburger Kunstverein, Salzburg 1994, S. 40–47.
- 14 Johannes Hillje: Der Migrationspolitik den richtigen Rahmen geben, 28.07.2021, <https://www.fes.de/artikel-in-gute-gesellschaft-17/der-migrationspolitik-den-richtigen-rahmen-geben> (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- 15 Vgl. etwa Elke Gaugele (Hg.): Aesthetic Politics in Fashion. Berlin 2014; Vgl. Fashion Mix. Mode d'ici, créateurs d'ailleurs, Ausst.-Kat. Coédition Musée de l'histoire de l'immigration, Palais Galliera, Musée de la mode, hg. v. Olivier Saillard, Alexandre Samson, Luc Gruson. Paris 2014; Olga Blumhardt, Antje Drinkuth (Hg.): Traces: Fashion & Migration. Berlin 2017; Burcu Dogramaci und Kerstin Pinther (Hg.): Design Dispersed. Forms of Migration and Flight. Bielefeld 2019, vgl. darin auch meinen Aufsatz »The Tracksuit on the Street. On the Construction of ›Migrant Chic‹«, S. 58–79.
- 16 Ein Beispiel für solche Selbstnarrative ist es das migration-audio-archiv, in dem biografischen Erzählungen der Migrant:innen in der Tradition einer Oral History gesammelt werden: <http://migration-audio-archiv.de> (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- 17 Vgl. zum Begriff Agency: Simone Bignall: Postcolonial agency. Critique and Constructivism. Edinburgh 2010; Mieke Bal, Miguel Á. Hernández-Navarro (Hg.): Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency. Amsterdam u.a. 2011; Judith Butler: Performative Agency. In: Journal of Cultural Economy, 3/2 (2015), S. 147–161.
- 18 Vgl. zu diesem Ansatz Paul Mecheril: ›Kompetenzlosigkeitskompetenz‹. Pädagogisches Handeln unter Einwanderungsbedingungen. In: Georg Auernheimer (Hg.): Interkulturelle Kompetenz und pädagogische Professionalität. Wiesbaden 2008, S. 15–34, S. 31.
- 19 Vgl. Gertrud Lehnert: Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis. Bielefeld 2013, S. 15.

1. »WE ARE ALL MIGRANTS«

Der Satz »WE ARE ALL MIGRANTS« zieht sich in gelb-weißer Schrift über einen grau-orangen Schal des Modelabels Sansovino 6 des Designers Edward Buchanan (Abb. 2). Die Schrift als Statement zur Migrationsdebatte wird in das Textil eingestrickt und so im etymologischen Sinne zum *textum*.²⁰



Abb. 2: Sansovino 6: Schal »WE ARE ALL MIGRANTS«, 2017.

Der Slogan auf dem Schal komprimiert die Botschaft zu einem Satz. Auf einer Fotografie wird der Schal wie ein Fußballfanschal hochgehalten, er flattert im Wind. Auch in der Herstellungstechnik des gestickten Jacquard-Schals knüpft Buchanan an Fußballschals an und betont damit die gemeinschaftsstiftende Funktion solcher Kleidungsstücke. Thematisiert werden hier wie dort Zugehörigkeiten. John Fiske beschreibt solche Mechanismen von Zugehörigkeit am Beispiel britischer Fußballfans, die »meist sozial und finanziell randständige Männer« seien, »die durch das Tragen ihrer Vereinsfarben und den Zusammenhalt innerhalb der Fangemeinde ein

20 Vgl. auch Alexandra Karentzos: Weben und Verweben. Zur Ästhetik der Migration in Angela Melitopoulos' Video »Passing DRAMA«. In: IMIS-Beiträge 46/2015, hg. von Melanie Ulz, S. 21–33, auch online verfügbar unter: https://www.imis.uni-osnabrueck.de/fileadmin/4_Publikationen/PDFs/imis46.pdf (letzter Zugriff am 15.10.2024).

stärkeres Selbstbewusstsein entwickeln.«²¹ Sie verschmelzen in der Gleichförmigkeit gleichsam zu einem kollektiven »Fankörper«. ²² Auch Buchanan geht es mit dem Schal um Empowerment einer marginalisierten Gruppe. Indem er aber den Slogan erweitert zu »WE ARE ALL MIGRANTS«, inkludiert er alle. Es kann kein Außen der Gruppe geben.

Entsprechend wird man auf dem Etikett am Schal aufgefordert, ein Foto vom Posieren mit dem Schal zu machen und über Social Media zu verbreiten. Die Fotos werden auch auf dem Facebook-Account von Sansovino6milano veröffentlicht.²³ Durch die zahlreichen zusammengekommenen Fotos ergibt sich gleichsam eine transnational vernetzte Community.

»To argue that we are all migrants is not to partake in an act of liberal patronage. It has become fashionable to seek political or moral capital by expressing a shared identity with collectivized groups in less fortunate circumstances.«²⁴ Mit diesen Worten reflektiert Gregory Feldman sowohl die Vereinnahmungen kritisch, die in dem Slogan liegen, als auch die durch diesen eröffnete politische Handlungsmacht.

In dieselbe Stoßrichtung geht der Titel der Kunstbiennale in Venedig 2024 »Stranieri ovunque – Foreigners Everywhere«, ²⁵ deren roter Faden gerade die textile Kunst war. Vielfach wurden der Titel, der auf ein Kunstwerk (einen leuchtenden Schriftzug) des feministischen Kollektivs Claire Fontaine rekurriert und sogar auf Stoffbeuteln gedruckt wurde, und das Ausstellungskonzept als reduktionistisch kritisiert, spielt der Titel doch auch mit der Furcht vor dem Fremden und markiert die als marginalisiert gekennzeichneten Positionen im kuratorischen Gestus als »fremd«, so dass Grenzen wieder entlang binärer Differenzierungslogiken von Inklusion und Exklusion gezogen werden.²⁶

-
- 21 John Fiske: Die kulturelle Ökonomie des Fantums. In: SpoKK (Hg.): Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim 1997, S. 54–69, hier S. 81.
- 22 Helmhold, Heidi: Affektpolitik und Raum. Zu einer Architektur des Textilen. Köln 2012, S. 135f.
- 23 Vgl. Sansovino6milano: WAKE UP for freedom, https://www.facebook.com/WA4FREEDOM/?checkpoint_src=any (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- 24 Gregory Feldman: We Are All Migrants: Political Action and the Ubiquitous Condition of Migrant-hood. Stanford, California 2015, S. 1.
- 25 Adriano Pedrosa: »Foreigners Everywhere – Stranieri Ovunque«. Short Guide. La Biennale di Venezia. Venedig 2024, S. 53–62.
- 26 Vgl. Simon Njami: Venice Biennale 2024. In: Artforum, <https://www.artforum.com/feature/s/simon-njami-venice-biennale-2024-557659/> (letzter Zugriff am 15.10.2024) oder auch Ellen Wagner: Die Orte der Fremde(n)«. In: Kunstforum International, 296 (Juni-Juli 2024), S. 60–67, S. 62.

2. »RESIST« – Mode als Protest und politischer Aktivismus

Buchanans Schal wird mit diesem Slogan »WE ARE ALL MIGRANTS« zum Zeichen des Protests und verortet sich im politischen Aktivismus. Zur politischen Agency wird auch mit anderen Slogans der Kollektion aufgerufen, wenn auf einem anderen Schal zwischen zwei Fäusten der Imperativ »RESIST« (Abb. 3) oder auf einem anderen »WAKE UP FOR FREEDOM« zu lesen ist. Gängige Protestformen, wie Schriftbanner oder das politische Plakat oder Schild, werden aufgegriffen.



Abb. 3: Sansovino 6: Edward Buchanan mit dem Schal »RESIST«, 2017.

Der Fotograf David Holbrook bringt die Wirkung von Protestplakaten auf den Punkt: »Ein fetter Textblock garantiert, dass man ihn wirklich sehen kann«; zudem erklärt er: »Alles in Großbuchstaben gesetzt ... das will gehört werden; die typografische Form dafür, dass man seine Forderung herausschreit.«²⁷ Diese Sichtbarkeit der

27 David Holbrook, zit.n. Emily Gosling: Starke Worte: Schrift als Mittel des Protests (o.J.), <https://www.monotype.com/de/resources/expertise/typography-and-modern-protest> (letzter Zugriff am 15.10.2024). Vgl. auch allgemein Jürgen Spitzmüller: Typography and Text Design.

kurzen Botschaft macht sich das Modelabel Sansovino 6 auch zunutze: Die schlichte, serifenlose und fette Schrift ist gut lesbar.

Mit der geballten Faust ergänzt ein Piktogramm die Schrift. Piktogramme als komprimierte informierende Bildzeichen dienen oft der visuellen Kommunikation unabhängig von den gesprochenen Sprachen und mithin zur Überwindung von Sprachbarrieren. Man findet sie gerade dort, wo rasche Verständigung angestrebt wird, z. B. im Straßenverkehr, an Flughäfen, an Bahnhöfen etc., es sind mehr oder weniger globale Zeichen. Während Piktogramme kühl den Weg zeigen, emotionalisiert die Bildsprache der Emojis die Kommunikation.²⁸

Im Falle der geballten Faust wird der Protest der Black-Power-Bewegung zitiert, wie sie etwa durch das berühmte Foto der Siegerehrung im 200-Meter-Lauf bei den Olympischen Spielen 1968 in Mexiko-Stadt zum globalen Bildsymbol wurde: Die beiden afroamerikanischen Gewinner, in der Mitte der Goldmedaillengewinner Tommie Smith und rechts der Bronzemedaillengewinner John Carlos, recken ihre geballten Fäuste als Protest gegen die rassistische Diskriminierung Schwarzer in die Luft. Bei den Protesten der #BlackLivesMatter-Bewegung ist noch heute die erhobene Faust zu sehen. Das Modelabel Sansovino 6 zitiert dieses populäre Protestsymbol in Kombination mit der Schrift, so dass eine Verortung des Labels einfach erscheint.

Auf der Rückseite des Schals ist zudem der Name des Modelabels zu lesen und erweist den Schal somit auch als Marketing-Instrument. Er ermöglicht die Identifikation mit der Marke, ähnlich wie bei einem Fanschal. Der Schal ist damit nicht nur Zeichen des Protests, sondern dient zugleich auch dem Branding: »Die Idee des Markenkonzepts entwickelt sich im 18. Jahrhundert mit dem Ziel, die Assoziation zwischen Markenname und Produkt zu stärken und die Produktauswahl für Verbraucher:innen zu vereinfachen. Ab dem 19. Jahrhundert werden Marken genutzt, um den Wert eines Produktes mit bestimmten Assoziationen aufzuladen«,²⁹ so Kathrin Rehme.

In dem Fall des Schals wird die globale Offenheit des Unternehmens Sansovino 6 gefeiert. Zu fragen ist hierbei, inwiefern solche Formen von Aktivismus, Empowerment und Branding zusammengehen. Migration erscheint zunächst nicht als persönliche Geschichte, sondern zu einem Statement verkürzt, das zu einer globalen Modeindustrie passt, die ihre transkulturellen Verflechtungen gleichsam nach außen trägt.

In: Kathrin Fahlenbrach, Martin Klimke, Joachim Scharloth: *Protest Cultures. A Companion*. New York, Oxford 2016, S. 259–263.

28 Vgl. Gala Rebane: *Emojis*. Berlin 2020.

29 Kathrin Rehme: *THE BRANDED ARTIST. Künstler:innen als Marke auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt – eine interdisziplinäre Analyse*, noch unveröffentlichte Dissertation Technische Universität Darmstadt 2025.

Dori Tunstall weist dementsprechend darauf hin, dass der »künstlerische Protest bei der Presse auf das größte Interesse« stoße »und häufig mehr finanzielle Unterstützung« generiere, »gefolgt vom handwerklichem [sic!] Aktivismus ... vor allem wegen seiner bodenständigen Authentizität; der designorientierte Protest rangiere am Ende der Skala, da er von der Basis als »zu professionell« abgetan werde und aus künstlerischer Sicht einfach nur dem »Massenempfinden« folge.«³⁰

Insofern ist der Protest innerhalb des professionellen Modedesigns ambivalent. Einerseits steht er im Verdacht, in erster Linie ökonomisch orientiert zu sein, so dass das Politische Gefahr läuft, zum bloßen Mittel des Erzielens von Gewinnen degradiert zu werden. Hier gilt, was Wiebke Frieß, Anna Mucha und Daniela Rastetter mit Blick auf das sogenannte Diversity Management von Unternehmen feststellen: Letzteres erhält oft Kritik, »wie beispielsweise zu neoliberal zu sein, die Errungenschaften der Frauenbewegungen unter das Dach »Diversity« zu subsumieren und damit den kritischen Impetus zu nehmen, Differenzen zu essentialisieren und Kategorisierungen Vorschub zu leisten, nur ein Trend oder Buzzword, die in Managementdiskursen kommen und gehen, oder auch ein leerer Signifikant zu sein.«³¹

Andererseits erreicht der Protest vielleicht auch eine andere Zielgruppe, wenn etwa Modezeitschriften oder Modeblogs darüber berichten. Zudem wird durch die Schals der Protest verstetigt und bleibt nicht temporär auf eine Veranstaltung beschränkt. Text und Textil verflechten sich zu Narrationen des Widerständigen.

Diese Strategie machen sich viele Designer:innen zunutze:³² Statement-Shirts haben, wie man vielfach nicht nur auf den Laufstegen, sondern auch in der Kunst und im Alltag sehen kann, seit Jahren Konjunktur. In der Kunst ist es Jenny Holzer, die bereits Ende der 1970er Jahre und Anfang der 1980er die Tendenz zur Phrasenhaftigkeit modischer Slogans ironisch vorführt, wenn ihre »Truisms«, eine Art Binsenweisheiten, nicht nur auf Leuchtbändern, sondern auch auf T-Shirts bringt. »ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE« steht zum Beispiel auf einem Shirt aus dem Jahr 1980 oder auf einem anderen von 1982 eine Reihe von alphabetisch geordneten Sätzen, wie »ALIENATION PRODUCES ECCENTRICS OR REVOLUTIONARIES«, »GOVERNMENT IS A BURDEN ON THE PEOPLE« oder »GRASS ROOTS AGITATION IS THE ONLY HOPE« (Abb. 4). Holzers Texte verweisen jedoch auf kein Produkt, keine Marke und keine Autor:innenschaft. Es fehlt ein Kontext, in dem die

30 Zit. n. Emily Gosling: *Starke Worte: Schrift als Mittel des Protests* (o.J.).

31 Wiebke Frieß, Anna Mucha, Daniela Rastetter: Einleitung: *Celebrate Diversity?! Signifikationen von Diversity (Management) in verschiedenen Kontexten*. In: Dies. (Hg.): *Diversity Management und seine Kontexte. Celebrate Diversity?!* Opladen, Berlin, Toronto 2020, S. 7–13, hier S. 8.

32 Siehe dazu auch den Beitrag von Kerstin Kraft in diesem Band. Vgl. auch die Ausstellung *Die Sprache der Mode. The Language of Fashion* im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2023, <https://www.mkg-hamburg.de/ausstellungen/sprache-mode> (letzter Zugriff am 15.10.2024).

Aussagen relevant werden. Auf diese Weise reflektiert Holzer mit ihrer Arbeit »Truism« die Bedingungen für Kommunikation im öffentlichen Raum und insbesondere in der Werbung. Die Wahl eines einzelnen Spruches auf dem Shirt ermöglicht es, bestimmte Standpunkte auszuwählen, um sie zur Schau zu tragen. Gerade aber die Anhäufung der Truismen verweist auf ihre Kontingenz und führt sie ad absurdum. Holzers Arbeiten reflektieren somit die strukturellen Voraussetzungen massenmedialer Kommunikation – ein Beziehungsgeflecht von Informationen über Informationen.



Abb. 4: Jenny Holzer: *Truism* (1977–1979), von John Ahearn getragenes T-shirt, New York 1982.

Das politische Statement-Shirt der britischen Modedesignerin Katharine Hamnett gilt als Einschnitt in der Modegeschichte: Sie trug 1984 zum Empfang bei der damaligen Premierministerin Margaret Thatcher medial besonders wirksam ein T-Shirt mit der Aufschrift »58 % DON'T WANT PERSHING«, kurz nachdem Thatcher die Stationierung amerikanischer Pershingraketen auf britischem Boden erlaubt hatte. Die T-Shirts sollen also politische Botschaften schnell kommuni-

zieren und Menschen so mobilisieren. Die Verbindungen von Mode und Protest wurden vielfach aufgearbeitet.³³

Gerade im Kontext des Brexits im Jahr 2017, in dem Forderungen nach einer Eindämmung der Migration und nach einer Verstärkung der Grenzen laut wurden, wurde diese modische Proteststrategie bei verschiedenen Modelabels besonders populär, die sich klar gegen den Brexit positioniert haben: Katharine Hamnett selbst hat sich unter anderem mit T-Shirts mit der Aufschrift »CANCEL BREXIT« und »FASHION HATES BREXIT« an den Protesten beteiligt.³⁴ Ferner hat sich die Modemarke Jigsaw mit großformatigen Werbepostern in London mit dem Slogan »♥ [Love] Immigration« positioniert und sich damit gegen dominierende politische Tendenzen gewandt, die Migration als »Problem« formulieren.³⁵

Besonders in Social Media hat sich auch die T-Shirt-Kampagne »No man is an island« des Fotografen Wolfgang Tillmans verbreitet, für die auch der James Bond-Schauspieler Daniel Craig geworben hat und bei der das Motiv kostenlos zum Download für jede:n verfügbar war. Politischem Design dient die Open-Source-Idee dazu, kapitalistische Verwertungslogiken zu unterlaufen, um den Protest auch einer breiten Masse verfügbar zu machen und so zu einer Demokratisierung kreativer Werkzeuge beizutragen.³⁶ (Abb. 5) Die Botschaft wird dabei direkt am Leib getra-

33 Vgl. etwa Gaugele: *Aesthetic Politics in Fashion*, 2014; Djurdja Bartlett (Hg.): *Fashion and Politics*. New Haven, London 2019 oder Antonella Giannone, Christina Threuter: *Protestkleider. Kleidung und die ästhetische Politik der Straße*. Bielefeld 2024.

34 Vgl. Flavia Loscialpo: »I Am an Immigrant«: Fashion, Immigration and Borders in the Contemporary Trans-global Landscape. In: *Fashion Theory*, 23/6 (2019), S. 619–653, DOI: 10.1080/1362704X.2019.1657258 (letzter Zugriff am 15.10.2024).

35 Étienne Balibar führt zu diesen Diskursen aus: »Betrachten wir zuerst die Herausbildung des Immigrationskomplexes. Darunter wollen wir nicht nur die einfache Tatsache verstehen, daß [sic!] die heterogene Bevölkerung, die als Immigranten bezeichnet wird, Ablehnung und Aggressionen ausgesetzt ist, sondern die neue, immer stärker verbreitete Akzeptanz von Aussagen wie: »Es gibt ein Immigrationsproblem«, »Die Anwesenheit der Immigranten wirft ein Problem auf« (wie immer man sich seine »Lösung« auch vorstellen mag). Charakteristisch für diese Aussagen ist, daß [sic!] sie jedes soziale »Problem« in ein Problem verwandeln, das sich angeblich *aufgrund* der Anwesenheit der Immigranten stellt oder durch sie verschlimmert wird – Arbeitslosigkeit, Wohnverhältnisse, soziale Sicherheit, Schulwesen, Gesundheitswesen, Sitten, Kriminalität.« Balibar, Étienne, Wallerstein, Immanuel: *Rasse Klasse Nation. Ambivalente Identitäten*. Übers. v. Michael Haupt und Ilse Utz. Hamburg, Berlin 1992, S. 264.

36 Vgl. dazu Emily Gosling: *Starke Worte: Schrift als Mittel des Protests*. <https://www.monotype.com/de/resources/expertise/typography-and-modern-protest> – Ähnlich funktionierten auch die pinken gehäkelten und gestrickten »Pussyhats«, die zur Frauenprotestbewegung des Women's Marches in Washington im Januar 2017, die durch das DIY-Konzept auch zum Sinnbild des feministischen »Craftivism« (zusammengesetzt aus craft und activism) wurden. Vgl. dazu *Critical Crafting Circle* (Hg.): *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, Mainz 2011 und Held, Sarah. »Critical Crafting und Craftivism: Textile Handarbeit, Feminismus und Widerstand«. In: Lehmann, Sonja, Müller-Wienbergen, Karina and Thiel, Julia Elena. *Neue Muster*,

gen, womit der Modekörper im Sinne Gertrud Lehnerts als politisches Statement semantisiert wird.³⁷



Abb. 5: Wolfgang Tillmans: T-Shirt Daniel Craig, Screenshot Instagram @wolfgang_tillmans, 21. Juni 2016.

Buchanan trägt den Schal in der beschriebenen Werbekampagne auch selbst. Das Modelabel Sansovino 6 bekommt durch die persönliche Migrationsgeschichte des Designers zudem ein Gesicht. In zahlreichen Berichten zu der Aktion mit den Schals und Interviews erzählt Buchanan seine Geschichte. So spricht er etwa in der New York Times über seine Migration aus den USA nach Italien in die Luxusmodenindustrie: »I'd walk into factories with my dreadlocks, not speaking Italian«, he said with a laugh. »I was very green.« And he was received, he recalled, with »curious discomfort.« Als Ausgangspunkt für die Schal-Kollektion nennt er die Wahlen 2017 in Italien und den USA, bei denen migrationsfeindliche Positionen erstarkten:

alte Maschen?: *Interdisziplinäre Perspektiven auf die Verschränkungen von Geschlecht und Raum*, Bielefeld 2015, S. 321–340. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783839427002-019> (letzter Zugriff am 15.10.2024).

37 Vgl. Gertrud Lehnert: *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld 2013.

»After the elections here and in America, and living as a black man in Italy,« Mr. Buchanan said, »I wanted to question what was going on.«³⁸ Die Selbstverortung als Migrant und als Schwarz wird zum Motor für eine Mode, die die Verhältnisse in Frage stellt. In ihr schwingt auch eine Kollektivierung von Geschichte mit. Die biographische Erzählung spielt auf diese Weise eine große Rolle im Kontext von Mode und Migration.³⁹ Die (Selbst-)Konstitution der marginalisierten Position ist grundlegend für die eigene Etablierung in der Luxusmode.



Abb. 6: Ashish Gupta: *Immigrant*, Screenshot Instagram @ashish, 23. September 2016.

Auch andere Designer, wie Ashish Gupta, 2016 oder Prabal Gurung, tragen Shirts mit politischen Aufschriften (Abb. 6). Gupta trägt ein weißes Sweatshirt mit der Aufschrift IMMIGRANT, das ihn selbst als Migranten bezeichnet. Die serifenlose Typographie in schwarzen Kapitalen auf weißem Grund sind eine deutliche Adaptation der Plakate der Bürgerrechtsbewegung mit der Aufschrift »I AM A MAN«, die die Müllarbeiter 1968 beim Streik in Memphis hochhielten, der vor allem durch den

38 Kerry Olsen: Working for a New Normal in Italian Fashion's Understanding of Race. In: The New York Times, 21.02.2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/21/fashion/milan-edward-buchanan-race.html> (letzter Zugriff am 15.10.2024) und https://www.semjoncontemporary.com/2022/wp-content/uploads/2022/02/2019-02-21_NYT_Working-for-a-New-Normal-in-Italian-Fashions-Understanding-of-Race-The-New-York-Times.pdf (letzter Zugriff am 15.10.2024).

39 Vgl. zu einem biographischen Konzept von Migration in der Mode den Ausst.-Kat. Fashion Mix 2014.

Mord an Martin Luther King, der den Streik unterstützte, im kollektiven Gedächtnis verankert ist (Abb. 7). In dem Wort IMMIGRANT ist zudem der Slogan »I AM [A] MAN« versteckt. Dieser Slogan ist eine Abwandlung der ersten Zeile von Ralph Ellisons Prolog zu »Invisible Man«: »I am an invisible man«. Durch die Streichung des Wortes »unsichtbar« und die Unterstreichung des Wortes »AM« bekräftigten die Streikenden aus Memphis ihre Präsenz und machten sich sichtbar, indem sie für ihre Rechte eintraten.⁴⁰



Abb. 7: Ernest C. Withers: *I Am A Man, Sanitation Workers Strike, Memphis, Tennessee, March 28, 1968*, printed 1994, Gelatin silver print, Museum of Fine Arts, Houston.

Dadurch, dass der Künstler Glenn Ligon den Text der Protestschilder auf die weiße Leinwand malt und damit ins Museum übersetzt, provoziert er weitere Reflexionen über die Sichtbarkeit Schwarzer Menschen. (Abb. 8)

40 Vgl. dazu Glenn Ligon, *Untitled (I Am a Man)*, 1988, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.159784.html>.

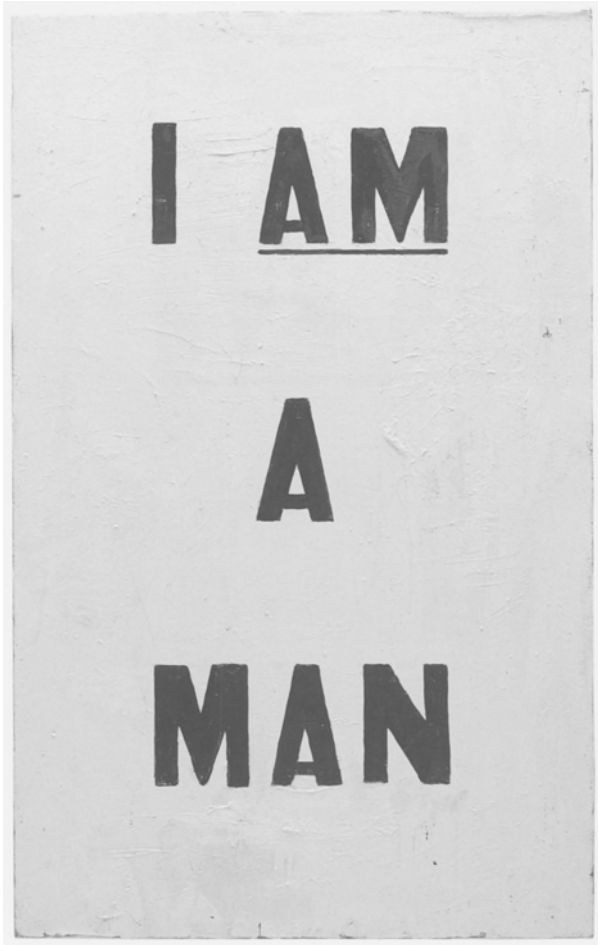


Abb. 8: Glenn Ligon: *Untitled (I Am A Man)*, 1988, Öl und Lack auf Leinwand, Besitz des Künstlers.

Gerade im Museumskontext lässt sich darüber nachdenken, wie schwarze Lettern auf einer vermeintlich unmarkierten weißen Fläche erscheinen – eine Frage, die sich auch auf den ›White Cube‹⁴¹ erweitern lässt. Der weiße Museumsraum, der

41 Brian O'Doherty: »Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space. Part I«, in: *Artforum* XIV/7 (März 1976), S. 24–30.

mit dem Anspruch ästhetischer Universalität verbunden ist, wird auf diese Weise (neu-)besetzt.⁴² Ligon führt zudem über die körperliche Referenz des Werks aus:

»My interest in text came about in part as a result of reading Stuart Hall and debates about the body, how the body – particularly black bodies – had been represented. It was also about using text as a way to refer to those debates: there is a body reference in the paintings because one has the word ›I‹ in it, it's a text on a door-size panel and the panel is shaped to the body, but it sidesteps figuration.«⁴³



Abb. 9: Prabal Gurung: T-Shirts, Screenshot in *AJOURE'*, 21. August 2017.

Diese Frage von Repräsentation, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit Marginalisierter bekommt im Kontext der Protest-T-Shirts zu Migration noch eine andere Ebene: Während die Designer mit ihren Botschaften sichtbar werden – mit allen Perspektiven, die sich dadurch eröffnen –, werden die Produktionsbedingungen von Mode als Massenware häufig ausgeblendet, die oft mit der Ausbeutung

42 Vgl. allgemein Alexandra Karentzos: Beobachtung und Differenz. Weiß wird zu Schwarz und Schwarz wird zu Weiß – Kara Walkers Spiel mit Unterscheidungen. In: kritische berichte, 4 (2008), S. 22–27.

43 ›A Body of Work‹. Glenn Ligon. Interviewed by Patricia Bickers. In: Art Monthly, 317 (June 2008), S. 1–7, S. 6. Vgl. auch Gregg Bordowitz: Glenn Ligon, »Untitled (I Am a Man)«. London 2018.

von Migrant:innen zusammenhängen.⁴⁴ Gerade durch seine einfache industrielle Reproduzierbarkeit steht das T-Shirt emblematisch für eine solche Massenware.

Das Protestplakat »I AM A MAN!« greift Prabal Gurung noch direkter als Gupta auf, wenn auf einem Shirt »I AM AN IMMIGRANT« steht (Abb. 9). Der Designer unterstützt aktiv den Protest gegen rassistische Herabsetzungen von Asian-Americans und Afro-Americans, indem er den Solidaritätsmarsch in New York am 21. März 2021 selbst mitorganisiert. »Phenomenally Asian« steht auf seinem Achselshirt, das er bei dem Solidaritätsmarsch trägt – hier werden rassistische phänotypische Zuschreibungen ironisch gewendet zum Phänomenalen. Der Designer präsentiert sich als Aktivist auf einer Demonstration. Auf dem Laufsteg trägt ein Model ein weißes T-Shirt mit der Aufschrift »I AM AN IMMIGRANT«. Er selbst trägt auf dem Laufsteg ein T-Shirt, auf dem er sich als Feministen bezeichnet. Indem die Botschaften von jede:r getragen werden können, verlieren sich die Zuschreibungen. Die Zeichen flottieren, so dass die Botschaften auf diese Weise deessentialisiert werden. Sie können nicht mehr an einem bestimmten Körper festgemacht werden und sind beliebig tragbar und übertragbar – ein Protest, der wiederum buchstäblich abgelegt werden kann, wenn er aus der Mode kommt.

Dementsprechend wird diese Form des Protests in den Critical Fashion Studies auch problematisiert. Elke Gaugele zeigt auf, dass die Modeindustrie im Kontext der Migration zum Instrument der Global Governance werden kann, durch die Mode und Textilien als Mittel politischer und ökonomischer Steuerung verstanden werden.⁴⁵ Unter anderem beschreibt Gaugele, wie multilaterale Handelsabkommen und Umweltvorschriften zu einer Verschärfung der globalen Hierarchien und einer Verschlechterung ungleicher Arbeitsbedingungen beitragen können. Dabei changiert der Protest: »[D]ie New Yorker Fashion Week entdeckte im Februar 2017 den Catwalk als Bühne zivilgesellschaftlicher Statements für Bürgerrechte und die Solidarität mit (Im)Migrant_innen zwischen Radical Chic, Celebrity Marketing und ›corporate social responsibility‹ neu.«⁴⁶

44 Serkan Delice etwa hat in seinem Aufsatz mit dem sprechenden Titel ›Thrown Away Like a Piece of Cloth‹ die Modeproduktion im Kontext der europäischen Fluchtbewegung und insbesondere die Ausbeutung von syrischen Geflüchteten in der türkischen Bekleidungsproduktion vor Augen geführt. Vgl. Serkan Delice: ›Thrown Away Like a Piece of Cloth‹: Fashion Production and the European Refugee Crisis. In: Djurdja Bartlett (Hg.): Fashion and Politics, New Haven, London 2019, S. 197–215.

45 Vgl. Elke Gaugele, Monica Titton: Alternative Aesthetic Politics. An Introduction. In: Gaugele: Aesthetic Politics in Fashion, S. 164–173.

46 Elke Gaugele: Globale Flucht und Migration als Diskursfelder der Mode. In: Friedrich Welzien, Hans-Jörg Knapp (Hg.): Widerspenstiges Design. Gestalterische Praxis und gesellschaftliche Verantwortung. Berlin 2017, S. 60–75, hier S. 71.

3. Brand Storytelling und »Self-Branding«

Migrationsgeschichten und Protest werden zum Brand Storytelling genutzt. Das Label selbst bekommt damit den Anstrich des Widerständigen, des sympathischen Underdogs. Dabei ist Storytelling ein machtvolleres Marketinginstrument, das im Kontext der Etablierung globaler Luxusmarken eingesetzt wird.⁴⁷ Diese Geschichten werden auch in der Ausstellung »Fashion Mix«, die im Jahr 2014 im Musée de l'histoire de l'immigration stattgefunden hat, wiederholt, wenn es heißt: »En compilant les archives, nous avons découvert que chaque biographie racontait à sa manière une part de l'histoire de l'immigration, et que tous les créateurs n'ont pas eu un parcours doré à leur arrivée en France.«⁴⁸ Die Ausstellung zeigt freilich in erster Linie Erfolgsgeschichten von nach Paris gezogenen Designer:innen aus westlich geprägten Ländern.

Die Modelabels nutzen gerade soziale Medien, um die Proteste zu inszenieren (dies gilt etwa für die bereits genannten Beispiele von Prabal Gurung, Ashish Gupta, Wolfgang Tillmans) und in ein »digitales Storytelling«⁴⁹ einzubetten, das in den Profilen eine ganze Bandbreite persönlicher Geschichten für die Öffentlichkeit versammelt. Social-Media-Geschichten folgen dabei nicht dem strukturellen Verlauf einer literarischen Erzählung, sondern können durch ein fragmentiertes, flexibles und immer weiter fortsetzbares Erzählen umschrieben werden. Ruth Page hebt hervor, dass diese Geschichten »important discursive and social resources« sind, »that create identities for their tellers and audiences.«⁵⁰ Das mediatisierte Selbst konstruiert in diesem »self-branding« ein Metanarrativ und Metabild des Selbst durch die Verwendung visueller Codes und Erzählungen der Mainstream-Kulturindustrie, so Hearn⁵¹ – und der Mode, so möchte man hinzufügen. Zudem kommt es der grundlegenden Struktur von Mode entgegen, dass Social Media auch ephemere sind und bestimmten Moden folgen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in der Mode narrative migrantisches Identitäten konstruiert werden: »Wer jemand ist, wird durch seine narrative

47 Vgl. Pierre-Yves Donzé, Ben Wubs: Pierre-Yves Donzé, Ben Wubs: Storytelling and the making of a global luxury fashion brand: Christian Dior. In: *International Journal of Fashion Studies*, 6/1 (2019), S. 83–102.

48 Luc Gruson: Avant-propos. In: *Fashion Mix*, S. 9–10, hier S. 9.

49 Paula von Wachenfeldt: The Mediation of Luxury Brands in Digital Storytelling Fashion Theory, 25/1 (2021), S. 99–118, DOI: 10.1080/1362704X.2019.1599256 (letzter Zugriff am 15.10.2024).

50 Ruth E. Page: *Stories and Social Media. Identities and Interaction*. New York 2012, S. 1.

51 Hearn, Alison: Meat, Mask, Burden: Probing the Contours of the Branded Self. In: *Journal of Consumer Culture* 8/2 (2008), S. 197–217, hier S. 198.

zusammenhängende Lebensgeschichte fassbar«⁵², wie Inga Römer erklärt. Um eine solche Kohärenz herzustellen, wird Fragmentiertes narrativ zusammengeführt und in jedem Sinne des Wortes ›vernäht‹. Die so entstehenden Geschichten changieren zwischen ökonomisch orientiertem Brand Storytelling und politischer Agency. Wenn Brands und Designer:innen also mit ihrer Mode protestieren, nutzen sie zugleich die Logiken der Modeindustrie und des Marketings, um neue Geschichten der Migration zu erzählen.

Literaturverzeichnis

- ›A Body of Work‹. Glenn Ligon. Interviewed by Patricia Bickers. In: *Art Monthly*, 317 (Juni 2008), S. 1–7.
- Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode* [frz. 1967]. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1985, S. 13ff.
- Bal, Mieke und Miguel Á. Hernández-Navarro (Hg.): *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency*. Amsterdam u.a. 2011.
- Balibar, Étienne, Wallerstein, Immanuel: *Rasse Klasse Nation. Ambivalente Identitäten*. Übers. v. Michael Haupt und Ilse Utz. Hamburg, Berlin 1992.
- Bartlett, Djurdja (Hg.): *Fashion and Politics*. New Haven, London 2019.
- Bignall, Simone: *Postcolonial agency. Critique and Constructivism*, Edinburgh 2010.
- Blumhardt, Olga, Antje Drinkuth (Hg.): *Traces: Fashion & Migration*, Berlin 2017.
- Bordowitz, Gregg: Glenn Ligon, »Untitled (I Am a Man)«. London 2018.
- Butler, Judith: *Performative Agency*. In: *Journal of Cultural Economy*, 3/2 (2015), S. 147–161.
- Critical Crafting Circle (Hg.): *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, Mainz 2011.
- Delice, Serkan: ›Thrown Away Like a Piece of Cloth‹: Fashion Production and the European Refugee Crisis. In: Djurdja Bartlett (Hg.): *Fashion and Politics*, New Haven, London 2019, S. 197–215.
- Die Sprache der Mode. The Language of Fashion*, Ausst. im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2023, <https://www.mkg-hamburg.de/ausstellungen/sprache-mode> (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- Dogramaci, Burcu und Kerstin Pinther (Hg.): *Design Dispersed. Forms of Migration and Flight*, Bielefeld 2019.

52 Inga Römer: *Narrative Identität*. In: Matías Martínez (Hg.): *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017, S. 263–268, hier S. 263, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05364-0_40 (letzter Zugriff am 15.10.2024).

- Donzé, Pierre-Yves, Ben Wubs: Storytelling and the making of a global luxury fashion brand: Christian Dior. In: *International Journal of Fashion Studies*, 6/1 (2019), S. 83–102.
- Eiblmayr, Silvia: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1993.
- Fashion Mix. *Mode d'ici, créateurs d'ailleurs*, Ausst.-Kat. Coédition Musée de l'histoire de l'immigration, Palais Galliera, Musée de la mode, hg. v. Olivier Saillard, Alexandre Samson, Luc Gruson, Paris 2014.
- Feldman, Gregory: *We Are All Migrants: Political Action and the Ubiquitous Condition of Migranhood*. Stanford, California 2015.
- Fiske, John: Die kulturelle Ökonomie des Fantums. In: SpoKK (Hg.): *Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*. Mannheim: Bollmann 1997, S. 54–69.
- Frieß, Wiebke, Anna Mucha, Daniela Rastetter: *EINLEITUNG: Celebrate Diversity?! Signifikationen von Diversity (Management) in verschiedenen Kontexten*. In: Dies. (Hg.): *Diversity Management und seine Kontexte. Celebrate Diversity?! Opladen*, Berlin, Toronto 2020, S. 7–13.
- Gaugele, Elke (Hg.): *Aesthetic Politics in Fashion*. Berlin 2014.
- Gaugele, Elke, Titton, Monica: *Alternative Aesthetic Politics. An Introduction*. In: Gaugele: *Aesthetic Politics in Fashion*, 2014, S. 164–173.
- Gaugele, Elke: *Globale Flucht und Migration als Diskursfelder der Mode*. In: Friedrich Welzien, Hans-Jörg Knapp (Hg.): *Widerspenstiges Design. Gestalterische Praxis und gesellschaftliche Verantwortung*. Berlin 2017, S. 60–75.
- Giannone, Antonella, Christina Threuter: *Protestkleider. Kleidung und die ästhetische Politik der Straße*. Bielefeld 2024.
- Glenn Ligon, *Untitled (I Am a Man)*, 1988, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.159784.html> (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- Gosling, Emily: *Starke Worte: Schrift als Mittel des Protests*, <https://www.monotype.com/de/resources/expertise/typography-and-modern-protest> (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- Gruson, Luc: *Avant-propos*. In: *Fashion Mix*, S. 9–10.
- Hall, Stuart: *Die Frage der kulturellen Identität*. In: *Ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Herausgegeben und übersetzt von Ulrich Mehlem, Dorothee Bohle, Joachim Gutsche, Matthias Oberg und Dominik Schrage unter Mitarbeit von Britta Grell und Dominique John, Hamburg 1994, S. 180–222.
- Hearn, Alison: *Meat, Mask, Burden: Probing the Contours of the Branded Self*. In: *Journal of Consumer Culture* 8/2 (2008), S. 197–217.
- Held, Sarah: *Critical Crafting und Craftivism: Textile Handarbeit, Feminismus und Widerstand*. In: Sonja Lehmann, Karina Müller-Wienbergen, Julia Elena Thiel: *Neue Muster, alte Maschen? Interdisziplinäre Perspektiven auf die Verschrän-*

- kungen von Geschlecht und Raum, Bielefeld 2015, S. 321–340. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783839427002-019> (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- Helmhold, Heidi: Affektpolitik und Raum. Zu einer Architektur des Textilen, Köln 2012.
- Hillje, Johannes: Der Migrationspolitik den richtigen Rahmen geben (28.07.2021), <https://www.fes.de/artikel-in-gute-gesellschaft-17/der-migrationspolitik-den-richtigen-rahmen-geben> (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- Karentzos, Alexandra: Beobachtung und Differenz. Weiß wird zu Schwarz und Schwarz wird zu Weiß – Kara Walkers Spiel mit Unterscheidungen. In: kritische berichte, 4 (2008), S. 22–27.
- Karentzos, Alexandra: Weben und Verweben. Zur Ästhetik der Migration in Angela Melitopoulos' Video »Passing DRAMA«. In: IMIS-Beiträge 46/2015, hg. von Melanie Ulz, S. 21–33, auch online verfügbar unter: https://www.imis.uni-osnabrueck.de/fileadmin/4_Publikationen/PDFs/imis46.pdf (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- Karentzos, Alexandra: The Tracksuit on the Street. On the Construction of »Migrant Chic«. In: Burcu Dogramaci und Kerstin Pinther (Hg.): Design Dispersed. Forms of Migration and Flight, Bielefeld: transcript 2019, S. 58–79.
- Lehnert, Gertrud: Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis, Bielefeld 2013.
- Loscialpo, Flavia: »I Am an Immigrant«: Fashion, Immigration and Borders in the Contemporary Trans-global Landscape. In: Fashion Theory, 23:6 (2019), S. 619–653, DOI: 10.1080/1362704X.2019.1657258 (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- Mackinney-Valentin, Maria: Fashioning Identity. Status Ambivalence in Contemporary Fashion. London, New York 2017.
- Mecheril, Paul: »Kompetenzlosigkeitskompetenz«. Pädagogisches Handeln unter Einwanderungsbedingungen. In: Georg Auernheimer (Hg.): Interkulturelle Kompetenz und pädagogische Professionalität. Wiesbaden 2008, S. 15–34, S. 31.
- Mecke, Ralph, Markus Ebner: Gastarbeiterkind und geborene Pfälzerin Hilal Ata übt ihr Türkisch in Istanbul. In: ACHTUNG MODE, 38 (09/2019), S. 206–217.
- migration-audio-archiv: <https://migration-audio-archiv.de> (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- Njami, Simon: Venice Biennale 2024. In: Artforum, 2024, <https://www.artforum.com/features/simon-njami-venice-biennale-2024-557659/> (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- O'Doherty, Brian: Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space. Part I. In: Artforum, XIV/7 (März 1976), S. 24–30.
- Olsen, Kerry: Working for a New Normal in Italian Fashion's Understanding of Race. In: The New York Times, 21.02.2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/21/fashion/milan-edward-buchanan-race.html> (letzter Zugriff am 15.10.2024) und <https://www.semjoncontemporary.com/2022/wp-content/uploads/2022/>

- 02/2019-02-21_NYT_Working-for-a-New-Normal-in-Italian-Fashions-Unders-
tanding-of-Race-The-New-York-Times.pdf (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- Page, Ruth E.: *Stories and Social Media. Identities and Interaction*. New York 2012.
- Pedrosa, Adriano: »Foreigners Everywhere – Stranieri Ovunque«. Short Guide, La Biennale di Venezia. Venedig 2024.
- Rebane, Gala: *Emojis*. Berlin 2020.
- Rehme, Kathrin: *The Branded Artist. Künstler:innen als Marke auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt – eine interdisziplinäre Analyse, noch unveröffentlichte Dissertation Technische Universität Darmstadt* 2025.
- Römer, Inga: *Narrative Identität*. In: Matías Martínez (Hg.): *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2017, S. 263–268, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05364-0_40 (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- Silverman, Kaja: *Das Subjekt des Semiotischen*. In: Eiblmayr, Silvia: *Suture – Phantasmen der Vollkommenheit*. Ausst.-Kat. Salzburger Kunstverein. Salzburg 1994, S. 40–47.
- Spies, Tina: *Diskurs, Subjekt und Handlungsmacht. Zur Verknüpfung von Diskurs- und Biografieforschung mithilfe des Konzepts der Artikulation*. In: *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 10(2), Art. 36, 2009, <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1150/2760> (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- Spitzmüller, Jürgen: »Typography and Text Design«. In: Kathrin Fahlenbrach, Martin Klimke, Joachim Scharloth (Hg.): *Protest Cultures. A Companion*. New York; Oxford 2016, S. 259–263.
- Venohr, Dagmar: *ModeBilderKunstTexte – Die Kontextualisierung der Modefotografien von F. C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem*. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, 4/1 (2008), S. 20–40, hier S. 22. DOI: <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/16638> (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- Wachenfeldt, Paula von: *The Mediation of Luxury Brands in Digital Storytelling*. In: *Fashion Theory*, 25/1 (2021), S. 99–118, DOI: 10.1080/1362704X.2019.1599256 (letzter Zugriff am 15.10.2024).
- Wagner, Ellen: *Die Orte der Fremde(n)*. In: *Kunstforum International*, 296 (Juni-Juli 2024), S. 60–67.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Bildstrecke Hilal Ata Fotografie: Ralph Mecke, Post-Artist: Thomas Saalfrank, Moderedaktion: Markus Ebner. In: *ACHTUNG MODE*, 38 (09/2019), S. 208–209.
- Abb. 2: Sansovino 6: »WE ARE ALL MIGRANTS«, 2017. Sansovino6milano: WAKE UP for freedom, Post vom 10. März 2017, <https://www.facebook.com/WA4FREEDOM/> (Zuletzt abgerufen 23.12.2024).

- Abb. 3: Sansovino 6: Edward Buchanan mit dem Schal »RESIST«, 2017, <https://griotmag.com/en/check-your-neck-luxury-brand-sansovino6-is-inviting-you-to-resist-and-wake-up-for-freedom/> (Zuletzt abgerufen 23.12.2024).
- Abb. 4: Jenny Holzer: Truisms (1977–1979), von John Ahearn getragenes T-shirt, New York 1982. In: Joselit, David, Joan Simon, Renata Salecl: Jenny Holzer. London, New York 2003.
- Abb. 5: Wolfgang Tillmans: T-Shirt Daniel Craig Screenshot Instagram @wolfgang_tillmans, 21. Juni 2016, https://www.instagram.com/wolfgang_tillmans/ (Zuletzt abgerufen 23.12.2024).
- Abb. 6: Ashish Gupta: Immigrant, Screenshot Instagram @ashish, 23. September 2016, <https://www.instagram.com/p/BKtD2igBiAN/> (Zuletzt abgerufen 23.12.2024).
- Abb. 7: Ernest C. Withers: I Am A Man, Sanitation Workers Strike, Memphis, Tennessee, March 28, 1968, printed 1994, Gelatin silver print, Museum of Fine Arts, Houston. In: Museum of Fine Arts, Houston: »Statements: African American Art from the Museum's Collection. January 23–September 25, 2016«, <https://www.mfah.org/exhibitions/statements-african-american-art-mfah-collection/#&gid=c195ffe5c4aa45cf8509f808dd2bf3c0&pid=6148570> (Zuletzt abgerufen 23.12.2024).
- Abb. 8: Glenn Ligon: Untitled (I Am A Man), 1988, Öl und Lack auf Leinwand, Besitz des Künstlers. In: Bordowitz, Gregg: Glenn Ligon. Untitled (I am a Man), London: Afterall Books 2018, S. 37.
- Abb. 9: Prabal Gurung: T-Shirts, Screenshot in AJOURE', 21. August 2017. In: AJOURE'-Redaktion: Warum Mode zum politischen Statement wird, <https://www.ajoure.de/mode/mode-trends/warum-mode-zum-politischen-statement-wird/> (Zuletzt abgerufen 23.12.2024).

Through the Looking-Glass and What Fashion Found There

The Impact of Fiction on Fashion in the Case of Carroll's *Alice* Books

Kiera Vaclavik

It would be easy to assume that weighty, timeless Literature and flighty, fickle Fashion bear no relation to each other. Yet a range of scholars have shown that the two seemingly antithetical realms do in fact frequently collide. A steadily expanding body of scholarship over the last thirty years, and including the present volume, has revealed the variety of functions – thematic, symbolic and/or mimetic – served by dress and fashion in literature.¹ Overall, these studies make a persuasive case for the value of approaches foregrounding dress. As Kuhn and Carlson argue: ‘attention to literary fashioning can contribute to a significantly deeper understanding of texts, their contexts, and their innovations – even challenging, in some cases, traditional readings’.² While most work has centered on fashion and dress *in* literature, there has been some recognition of the wider entanglement of garments real and imagined. In their introduction to an edited volume focusing on dress and transgression in eighteenth-century culture, for instance, Munns and Richards observe: ‘literary works did not merely comment on fashion, they also created fashion. [...] There is a circulation of energy between fictional and actual appearances’.³ In an attempt to understand what it means for a character to be fashionable and to deepen understanding of the interrelationship between fashion and fiction, this chapter explores

-
- 1 Cp. Rose Fortassier: *Les écrivains français et la mode: De Balzac à nos jours*. Paris, 1988; E. J. Burns: *Courtly Love Undressed: Reading through Clothes in Medieval French Culture*. Philadelphia 2002; Lauren S. Cardon: *Fashion and Fiction: Self Transformation in 20th Century American Fiction*. Charlottesville, Virginia, 2016; Clair Hughes: *Dressed in Fiction*. Oxford, 2006; Madeleine C. Seys: *Fashion and Narrative in Victorian Popular Literature: Double Threads*. New York, 2018.
 - 2 Cynthia Kuhn, Cindy Carlson (eds.): *Styling Texts: Dress and Fashion in Literature*. New York 2008, p. 3.
 - 3 Jessica Munns, Penny Richards (eds.): *The Clothes That Wear Us: Essays on Dressing and Transgressing in Eighteenth-Century Culture*. New York, London 1999, p. 13.

the specific case of a pair of texts whose influence on dress is still tangible a century and a half after their first publication.

In an earlier project, I explored fashion and dress in relation to Lewis Carroll's two *Alice* books (*Alice's Adventures in Wonderland* (1865) and *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871)), focusing primarily on the nineteenth century.⁴ Serving various symbolic functions and catalysing the action, dress is both narrated and drawn in these works – by Carroll himself and then Sir John Tenniel who was entrusted with the task of illustrating the published versions. Despite being regarded with some hostility by both author and illustrator, fashion nevertheless exerted an irresistible force upon the books, with Tenniel modifying Alice's appearance in *Looking-Glass* in order for her to continue to blend in and maintain the relationship established with the reader in the first book six years earlier.⁵ Fashion and fiction were, then, already enmeshed in the creation of these works.

But the reason I embarked upon that project in the first place was contemporary fashion's preoccupation with Alice and the *Alice* books. With Annie Liebovitz's 2003 US *Vogue* photoshoot the catalyst and lodestar, *Fashioning Alice* was effectively laying the foundations for the discussion which follows here. Combatting the vagueness which characterises the small amount of writing on this subject to date, this chapter begins with an exploration of what precisely it means and entails for a literary character and the books in which she appears to be deemed fashionable or stylish. It also seeks to pinpoint when this embrace of Alice by the fashion world seems to have commenced. Using two key examples from British and American fashion magazines (*GQ* and *Vogue* respectively), it then explores the various reasons why fashion has had such repeated recourse to Alice and her books. These two shoots also offer opportunities to interrogate the standard opposition of fashion and fiction in terms of temporality; the assumed timelessness of (classic) literature versus the ephemerality, impermanence and constant transformations of fashion whose 'definite essence,' according to Yuniya Kawamura, is 'change'.⁶

The *Oxford English Dictionary* defines the fashionable in relation to 'persons' and (immaterial) 'things'. A literary character with a real-life avatar and dedicatee in the form of Alice Liddell, Alice hovers between these categories, but both she and the books correspond to the *OED* definitions in more or less obvious ways. Like the *OED*'s fashionable persons, Alice has always been 'observant of or following *the fashion*'. Relatively quickly, and well within Carroll and Tenniel's lifetimes, other artists started modifying and comprehensively reimagining Alice. Many of these new illustrators followed Tenniel's cue by modernising her appearance and thereby main-

4 Kiera Vaclavik: *Fashioning Alice: The Career of Lewis Carroll's Icon, 1860–1901*. London 2019.

5 Vaclavik: *Fashioning*, pp. 62–63, p. 65.

6 Yuniya Kawamura: *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*. 2nd ed. London, New York 2013, p. 5.

taining the sense of recognition that Victorian readers would have experienced on seeing his illustrations.⁷ Thus we have a 1920s flapper Alice or a pared back 1990s minimalism Alice in illustrations by Willy Pogany and Helen Oxenbury respectively (see Fig. 1/2). Indeed, this has happened so frequently that illustrated editions of the *Alice* books effectively trace the history of female Western dress over the last century and a half.

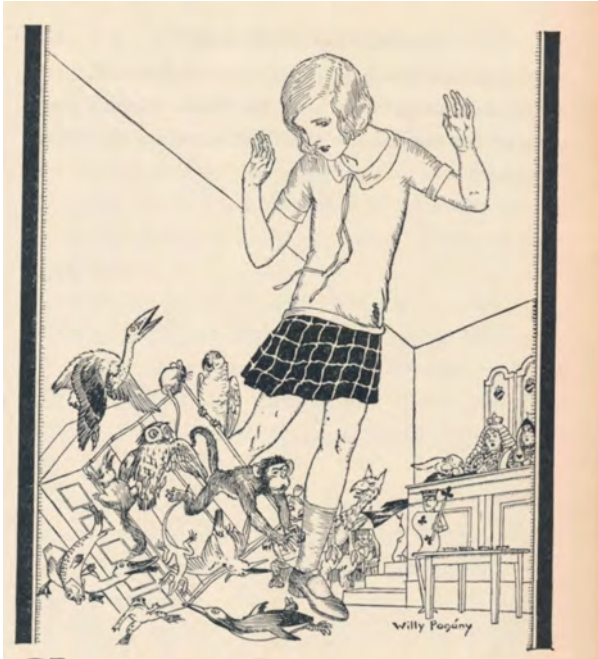


Fig. 1: Willy Pogany illustration from chapter 12 of *Alice's Adventures in Wonderland* (1929). Courtesy of the Richards Collection.

7 Although as Clare Rose points out, this establishes a form of anachronistic 'cognitive dissonance': 'If Alice is the modern Miss depicted by Willy Pogany in 1922 with bobbed hair and a drop-waisted sweater, why is she reciting 19th-century verses and playing croquet?' Clare Rose: How Alice's look has reflected 150 years of fashion. In: Financial Times (10 Apr 2015), <https://www.ft.com/content/cb1c822a-ac92-11e4-9d32-00144feab7de> (last accessed on March 2, 2024).



Fig. 2: Helen Oxenbury cover image for *Alice's Adventures in Wonderland* (1999). With kind permission from Helen Oxenbury.

But Alice is also fashionable in the sense associated in the *OED* with (immaterial) things, i.e. she is 'in vogue among persons of the upper class'; 'approved by custom, generally accepted, current' (*OED*). This goes well beyond the confines of upper-class society to which the *OED* remains wedded in terms of tastemakers. Alice herself sets trends for others to imitate and possesses a look and/or qualities deemed desirable and attractive. There are countless examples of individuals of different ages dressing up as Alice or other Carrollian characters in numerous contexts including everyday wear, parties, weddings or fashion shoots.⁸ National and international celebrities – who have in large part succeeded the upper class as the tastemakers of modern times – from Drew Barrymore (see below) to Beyonce have been dressed as Alice for fashion magazines and advertising campaigns.⁹

As such shoots already begin to indicate, the relationship between fashion and Alice goes well beyond particular individuals dressing like her or other characters

8 Alice is one of the main reference points in the Lolita style which originated in 1980s Japan but has since attained global reach. See Amanda Kennell: *Alice in Japanese Wonderlands: Translation, Adaptation, Mediation*. Honolulu 2023.

9 Beyonce was shot in the role of Alice by Annie Liebowitz for Disney's 'Year of a Million Dreams' campaign in 2005. Other celebrity Alices include Rosie Huntington Whiteley, Amanda Sed-fried, Kendall Jenner and Amber Heard.

in the books. The women looking like Alice in the finished photographs are the end point of an inherently collaborative process involving multiple agents including stylists, photographers, editors, journalists, bloggers, (and sometimes) curators and designers. Nor is it just about specific garments or accessories which incorporate words and images from the books, plentiful though these are.¹⁰ As Colleen Hill, drawing on Kawamura reminds us, fashion is about a good deal more than clothing alone, extending into the realm of symbolic production and the intangible.¹¹ Alice's fashionableness also manifests itself as inspiration, influence and organising principle in all forms of fashion activity and communication: in addition to photoshoots and features, Alice/the Wonderland aesthetic also appears in or entirely shapes runway shows, department store windows, advertising campaigns, museum exhibitions, articles and blogposts. A whole range of different processes and activities might be involved, from designing and producing individual garments, collections or sets and props to the selection of items for a fashion round up or a museum exhibition. At times the engagement can be less iconographic and more conceptual: in a caption for the 2003 *Vogue* editorial 'The Shape of Things,' for instance, a brief but perceptive connection is made between the ever-shifting shapes and scales of *Wonderland* and the unconventional proportions of the featured garments.¹² The nature, quality and scope of the engagement with Alice and the books by the fashion world varies enormously. Although in many instances the usage is superficial and hackneyed, elsewhere it can be more prolonged, profound and/or innovative, with marked interest running over the course of a career, as in the case of fashion photographer Tim Walker. Similarly, recourse to Alice spans the small scale and low cost to the major high-budget extravaganza. Alice and the Wonderland aesthetic has penetrated all levels of the fashion industry, from accessible high street to exclusive couture.

The ubiquity of the Alice fashion phenomenon means that there have been attempts both within academia and beyond to explore and outline its contours.¹³ There is recognition that Alice's fashionableness is not new: Hill cites early fashion journalism while Jana's article – which sets out its temporal claim in its title which refers to Alice as 'One of Fashion's Most Enduring Muses' – makes fairly vague claims about the books having been 'a rich territory for many generations of designers'. Alice did

10 For instance, a 1992 Audrey Buckner waistcoat made of silk jacquard printed with Tenniel illustrations from *Wonderland* in the collection of the Fashion Institute of Technology, New York (object number: 93.62.1).

11 Cp. Colleen Hill: *Fairy Tale Fashion*. New Haven, London 2016, p. 19.

12 Cp. *The Shape of Things* 2003 pp. 116–137, p. 125.

13 See Hill: *Fairy Tale*; Rose: *How Alice's look has reflected 150 years of fashion*; and Rosalind Jana: *Why Alice In Wonderland is One of Fashion's Most Enduring Muses*. In *Vogue* (12 June 2021), <https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/alice-curiouser-and-curiouser> (last accessed on March 2, 2024).

emerge as a reference point in society events fairly early on.¹⁴ At a time when the veneration of youth in Hollywood and beyond was becoming firmly embedded, she also shaped at least one fashion trend and a range of advertising campaigns from the 1930s onwards.¹⁵ But it is certainly not the case that in the first three quarters of the twentieth century magazines were featuring Alice-themed shoots or that foremost designers like Coco Chanel or Christian Dior were turning to Carroll for inspiration. For much of this period, engagement is limited to accessories and to children's wear, which to this day usually falls well beyond the realm of high fashion.

Jacques Esterel's 1971 collection 'Alice 71 au pays des merveilles' marks a significant, if largely forgotten, shift (see Fig. 3). Esterel's Alice-inspired collection, which appeared in a film broadcast on French television, featured 25-year-old actress Brigitte Fossey as Alice and strictly no children in sight.¹⁶ Incorporating identical garments for men and women, it gently probes gender boundaries and uses Alice as a poster girl for rethinking what masculinity looks like.¹⁷ Fossey herself is attractive and has long blonde hair, but there is otherwise nothing inherently or recognisably Alice-esque about the collection. Rather, the books are used in the title and in the designer's commentary as a framing device and a way to evoke a certain mood, tone and universe: 'Je suis allé au pays d'irréel' [I have travelled to a fantastical world] asserts Esterel – effectively claiming the position of Alice ostensibly occupied by Fossey. Alice offers a way of promoting creativity, insouciance, légèreté and youth.

14 See Vaclavik, *Fashioning*, p. 182–83.

15 Cp. Vaclavik: *Fashioning*, p. 193. See also Kiera Vaclavik: *Of Bands, Bows and Brows: Hair, the 'Alice' Books and the Emergence of a Style Icon*. In: Colleen Hill: *Fairy Tale Fashion*. New Haven, London 2016, pp. 253–268. For the cult of youth in Hollywood and beyond see: Heather Addison: 'Must the Players Keep Young?': Early Hollywood's Cult of Youth. In: *Cinema Journal* 45/4 (2006), pp. 3–25; James F. Stark: *The Cult of Youth: Anti-Ageing in Modern Britain*. Cambridge 2020.

16 R Poitou: *Mode Unisexe de Jacques Esterel' (1971)* (last accessed on 27 March 2024), <http://www.ina.fr/video/I10357955>; Ilene Hacker: *Alice '71 in Wonderland: Monosex Culture and Gender Fluidity in the 1970s*. In: *Vestoj* (2016) <https://vestoj.com/monosex-couture/#rf5-6731> (last accessed on March 5, 2024).

17 As I've shown, this has roots in the source text itself. See Kiera Vaclavik: *Revisioning Lewis Carroll's Alice and their Afterlives through Male Performance*. In Anna Cermakova, Michaela Mahlberg (eds.): *Children's Literature and Childhood Discourses: Exploring Identity through Fiction*. London, New York 2024, pp. 111–137.



Fig. 3: Still from film promoting Jacques Esterel's collection featuring Brigitte Fossey as Alice.

Esterel's collection was part of a broader current of Alice-inspired challenges to the status quo which spanned music, theatre, art and literature in this period. Carroll and the *Alice* books became an important reference point in the various forms of the counterculture movement of the 1960s onwards.¹⁸ If the Surrealists, plumb-ing the depths of dream and the subconscious, had established the books as intel-ligent and interesting, the countercultural appropriation of Alice added a further layer of more streetwise credentials and political relevance. A notable instance was Yayoi Kusama's 1968 happening combining liberation and protest which took place at and upon the Alice in Wonderland statue which had been erected in New York's Central Park nine years earlier. Declaring herself the 'modern Alice in Wonderland' 39-year-old Kusama wore a short white minidress covered in multicoloured polka dots surrounded by mostly masked participants whose bodies were entirely on view.

In the same year, the Central Park statue also served as the setting for one of the cover images of Jimi Hendrix's studio album *Electric Ladyland*. Photographed by Linda McCartney, the image features Hendrix and his band members sitting relaxed and smiling with three small children on the statue. Hendrix was by no means the

18 See Kate Bailey and Simon Sladen (eds.): *Alice: Curiouser & Curiouser*. London 2020.

only musician to turn to the *Alice* books at the time, and subsequently. From the Beatles and Jefferson Airplane to Gwen Stefani via Tom Petty, David Bowie, Siouxsie Sioux and others, musicians have both incorporated Alice references into their lyrics and used the books to shape accompanying multimedia productions in the form of photographs, TV programmes and music videos. Adjacent to, overlapping with and having a profound influence upon fashion, the music industry's extended and various usages of the *Alice* books has played a major part in making them edgy and cool.

Fittingly, *Rolling Stone* magazine was the place in which the first celebrity Alice photoshoot appeared. For the 15 June 1995 issue of the magazine, former child-star Drew Barrymore was shot for a feature story by Mark Seliger in a variety of guises including a scout and an acrobat. As Alice she wears ultra-high heeled black platforms and white tights with a short electric blue, cap-sleeved dress and white apron. Head resting on hand, she gazes out moodily at the viewer or, in another shot, is focused in on the act of producing smoke rings from her casually held cigarette. Both images convey innocence-exploding nonchalance and world weariness. Something entirely different – more in line with the Esterel collection – was evoked by Gianni Versace in a short piece for *Marie Claire* magazine three years earlier, which also includes a sketch of his design for an outfit for Alice. The Italian designer both asserts that the 'freshness and wonder' he associates with Carroll's heroine is 'the quality every woman should have a little of' and aligns himself with the character: 'I think I am like Alice. I dream a lot.'¹⁹

It was from this point in the 1990s, and accelerating in the early 2000s, that the full range of activities outlined above began. As in the past, where stage productions heavily influenced what was worn beyond the theatre, a major new film production catalysed many of these ventures so as to tie-in with and capitalise upon broader interest and attention.²⁰ Thus, Tim Burton's live action *Alice in Wonderland* film (2010) triggered not only in-house Disney clothing, accessory and cosmetics ranges (with elaborate promotion including a launch event during which it was proclaimed that

19 Meredith Etherington-Smith: Versace's Heroines. In: *Marie Claire* 43 (March 1992), pp. 98–102, p. 102.

20 In the eighteenth century, 'if actors on stage represented the manners and appearances of the elite, the elite in turn dressed their hair à la Santlow and carried with them fans and snuff boxes decorated with images from plays' Munns and Richards: *The Clothes That Wear Us*, p. 13. Of the multiple earlier examples of *Alice* stage productions generating fashionable content, see: *Fashions Today*. In: *The King and his Army and Navy* (9 January 1904) p. xiv – in response to the 1903 London stage production starring Maidie Andrews (accessible via <https://lewis Carrollresources.net/stage/playssearch.html>).

'ALICE is the new black'), but also store windows in both Paris and New York.²¹ But by the time the 2010 Disney film was released, Alice's fashionableness was in fact already firmly established. There had already been two separate features in *Vogue* as well as *GQ* and others. By 2010, some of the various agents in the process outlined above had become Alice regulars: Seliger followed his *Rolling Stone* Barrymore image with a full Alice-themed feature for Italian *Vogue* in 2006 featuring Amanda Seyfried, while Elizabeth Jagger embodied Alice both as a 16-year-old for *GQ* (examined below) and then in a shoot by Lorenzo Agius for German *Glamour* magazine. The big budget, critically unsuccessful Burton film further extended a process clearly already well underway.

The December 2000 issue of British men's magazine *GQ* included an 11-page feature entirely based on the *Alice* books photographed by Dan Macmillan (formally Viscount Macmillan of Ovensden) on location in Chelsea, London (see Fig. 4). It brought together a range of individuals from, or born into, the worlds of music, fashion and entertainment, as well as 'society' people – not least the photographer himself – cast for the most part in roles from the books. Despite its claim to be more than 'another generic fashion shoot', it does nevertheless feature and promote particular garments by the likes of D&G, Paul Smith, and Comme des Garçons.²² The relationship with the *Alice* books is liberal in both senses of the term – both dipping into them freely but also in a thoroughgoing manner. Alice serves as far more than an organising principle or swift allusion in a caption. The slightly modified title, 'Malice in Wonderland', establishes the relationship immediately, a cast list is provided, and sometimes slightly modified quotations from the text also feature prominently (for instance: 'I'm Kate [Moss], I'm late for a very important date'). As here, textual and visual references are an amalgamation of Carroll and Disney – although cast as the White Rabbit, Moss actually wears a pink striped vest top heavily reminiscent of Disney's Cheshire Cat. Other elements of visual iconography drawn from the Wonderland aesthetic include a hair band (known in Britain and other parts of the English-speaking world as the *Alice* band), rabbit ears and a watch, a hookah and a toadstool. In this combination of posed shots and more naturalistic, action snaps, there is no attempt to reproduce scenes from the illustrations or to retell the full story. The focus instead is on the tea party – that moment of sociality which has proven so popular in adaptations, and which here turns into a Moët-fuelled food fight.²³

21 The display in the department store Printemps involved – not for the first time as we'll see – the commissioning of several high-profile designers (including Alexander McQueen, Maison Martin Margiela, Chloé and Manish Arora) to design an outfit and a window. There was also a fair amount of interest and ranges, including a Marc Jacobs collaboration with Disney, linking in to the 2015 sesquicentenary celebrations of the first publication of the book.

22 Cp. Murphy Williams: Malice in Wonderland. In: *GQ* (December 2000), pp. 252–263, p. 256.

23 See Vaclavik: Fashioning, p. 151.



Fig. 4: *Malice in Wonderland* shoot by Dan Macmillan for GQ (December 2000). Courtesy of the Richards Collection.

The behaviour is childish but, with the prominent cigarettes, undress, and extensive references to drinking, these figures are also meant to be emphatically adult. Played by Elizabeth Jagger, Alice herself is pictured leaning forward, jeering, a cigarette stamped between her teeth in a manner reminiscent of the Seliger shot of Drew Barrymore six years earlier. Except for her long blond hair and hairband, the styling moves deliberately away from the established Alice look. The traditional demure dress and pinafore is replaced by a transparent top (sans bra), and leather designer hot pants. The(n) 16-year-old Jagger as Alice is an *enfant femme*, retaining her youth but leaning determinedly into experience. Knowing and uproarious, we see her with mouth open wide as she rubs cake into the caterpillar's face. Cool, attractive, and invariably laughing, she is clearly having a much better time than the Alice of the books.

With its slightly blurry images contributing to the sense of chaos and instability, the overall tone of the feature is one of hedonism and irreverence. Although not markedly dark or violent in the way some *Alice* adaptations have been, this is nevertheless edgier and grittier (not to mention more overtly sexual) than the floaty fantasy of Esterel in the 1970s. Where Esterel's models move gracefully around holding hands in a park, Bianca Jagger as the Cheshire Cat gazes provocatively at the viewer

in ankle boots and underwear while Jasmine Guinness ‘flits around near nude’.²⁴ As opposed to Kusama’s 1968 happening, no discernible political point is being made via undress here.

Coinciding with and encapsulating the final flourish of the Cool Britannia movement which emerged in the UK in the mid-late 1990s, this shoot is now almost entirely forgotten. ‘Malice in Wonderland’ is wholly representative of fashion as ephemeral and transient, leaving behind little trace or imprint. Even *GQ* seem to forget its existence, as a 2016 art exhibition review indicates. The unnamed journalist, who wearily outlines the frequency of creative engagements with the *Alice* books (‘We’ve seen it all before’ they sigh), seems entirely unaware that *GQ* had itself gone to the books to mine something new in precisely this way.²⁵ Another shoot has, however, had a much more lasting impact.

The December 2003 American *Vogue* photo essay ‘Alice in Wonderland’, devised by Grace Coddington and shot by Annie Liebowitz, has been widely circulated and has even elicited a retrospective behind the scenes podcast and accompanying article (see Fig. 5). *Vogue* hails its own creation as ‘the greatest fashion shoot of all time’. Social media responses to repostings of the shoot suggest widespread popular admiration and affection for it.²⁶ A regular fashion feature in its promotion of particular garments and cosmetics (e.g. L’Oréal lipstick ‘for sweet-little-girl lips’), it is also considerably more than this.²⁷ An established tradition for the December issue of the magazine was for it to ‘celebrate fantasy and whimsy’, with readers expecting ‘magic and romance’.²⁸ Despite not being editor Anna Wintour’s first choice (*Mary Poppins* was), Alice provides an ideal vehicle for such an endeavour and *Vogue*’s powerful delivery of it is both innovative and creative. Rather than styling individuals as Alice or using the books as an organising principle to bring together a set of disparate clothes, here new garments and looks are created bespoke. The clout (and budget) of the magazine was such that it was able to commission ‘the world’s most influential designers’ to each design a gown for Alice, the only stipulation being that it had to

24 Williams: Malice, p. 258.

25 Cp. Anon: Elmo Hood: The art world’s king of hearts. In: *GQ* (November 2016) <https://www.gq-magazine.co.uk/article/elmo-hood-down-the-rabbit-hole> (last accessed on March 2, 2024).

26 For instance a 28 February 2024 social media post marking model Natalia Vodianova’s birthday referred to the shoot as ‘one of *Vogue*’s best known and loved portfolios’. Hamish Bowles: Natalia Vodianova’s Turn as Alice in Wonderland Is the Gift That Keeps on Giving. Unwrap It Again on Her Birthday. In: *Vogue* (February 28 2024) <https://www.vogue.com/article/natalia-vodianovas-turn-as-alice-in-wonderland-is-the-gift-that-keeps-on-giving-unwrap-it-again-on-her-birthday> (last accessed on March 2, 2024). It was liked over 200,000 times on Instagram and elicited hundreds of appreciative comments.

27 Hamish Bowles: Alice in Wonderland. In *Vogue USA* (December 2003), pp. 225–249; p. 233.

28 Hamish Bowles (presenter): Annie Leibovitz and Grace Coddington: Down the Rabbit Hole of The Greatest Fashion Shoot of All Time. In: *In Vogue: the 2000s Podcast Episode 6* (2021).

be blue.²⁹ Akin to the generations of illustrators who have delivered their own take on Alice's look, these designers had the opportunity to put their own stamp on the character, to dress her according to their image – in a manner anticipated by the Versace sketch of the *Marie Claire* article. The final feature comprises a series of opulent images which in most cases reproduce scenes from the books. Alice is embodied throughout by the(n) up and coming 21-year-old Russian model Natalia Vodianova and the designers responsible for the particular gown being worn typically appear within the image as a particular character (e.g. John Galliano as a hi-camp Queen of Hearts, Tom Ford as the ultra-dapper White Rabbit).



Fig. 5: Natalia Vodianova as Alice and Tom Ford as the White Rabbit in *American Vogue's* 2003 photo essay by Annie Liebowitz and devised by Grace Coddington.

Manifest in both text and image, the relationship with the *Alice* books is unmistakable even for a reader idly flicking through the magazine. This is a serious-minded, thoroughgoing exploration not just of the texts but of the overall Alice phenomenon of which it becomes a part, spanning origins and afterlife. The opening essay by fashion journalist Hamish Bowles provides background and context alongside glimpses into the shoot and the ongoing appeal of the books for some of those involved. The biographical circumstances of the works and the relationship between

29 Bowles: *Alice in Wonderland*, p. 225.

Carroll and Alice Liddell is foregrounded in the opening double page spread – kept apart and temporally distanced from the other images through the use of black and white. Those other colour images are for the most part directly based on specific images by John Tenniel. Through the reproduction of poses and expressions they are effectively a series of that Victorian favourite: the *tableaux vivant*.³⁰ Alice is, for instance squeezed into a room in the White Rabbit’s house or positioned precariously on the mantelpiece about to pass through the looking glass. Across the images, Vodianova conveys the misery and frustration endured by Alice and captured by Tenniel – a far cry from the uproarious Alice of *GQ*. With painstaking attention to detail, various aspects of the illustrations are fleshed out and made real – dressed in Chanel alongside Lagerfeld in role but no costume as the Duchess, Alice/Vodianova thus holds a (real) baby piglet.³¹ But this is by no means slavish reproduction of the Tenniel images. Taking freely from both works, they do not follow their overall sequence (ending for instance with the opening of the second book). Nor are Coddington/Liebowitz afraid of leaving the source text behind entirely. Thus, there is no Tenniel precedent for the stunning image in which Alice hurtles down the rabbit hole/well, showcasing the billowing sheen of the bright blue fabric of Ford’s gown in motion.

This shoot is very much about (cosmopolitan, Western) fashion, beauty and glamour.³² Across these meticulously staged, densely colour saturated images, everything and everyone is superlatively stylish and beautiful, from the garments and those wearing them to the sunlight dappled foliage of the outside spaces. Alice herself is presented as the epitome of femininity: sullen but beautiful, and incredibly svelte. Bringing designers centre stage and onto the page, it proclaims its relationship with Fashion and foregrounds the couturier as celebrity actor and *auteur*. Despite Vodianova’s assertion in the 2003 feature essay and then reiterated in the podcast that this involved the erasure of egos, it seems that the reverse was the case. Lagerfeld was clearly difficult, an ‘indomitable’ diva who refused to fully cooperate but whose position at the very pinnacle of the industry meant he was worked around and accommodated.³³ For newer kid on the fashion block, Nicolas Ghesquière, the situation was very different. His recollections indicate that for him

30 On the cultural history of the *tableaux vivant*, see also the article by Oxane Leingang in this volume.

31 When it was discovered that the room built for the outsized Alice wearing a Helmut Lang gown was the wrong way round, it was entirely rebuilt, shipped to New York and photographed three months later. (Bowles (presenter): Annie Leibovitz and Grace Coddington.)

32 Shot on location at the Chateau de Corbeil Cerf just outside Paris, for an American magazine (with a number of Americanisms (e.g. ‘how have I gotten here?’ p. 235)), featuring a Russian Alice and French, Italian, British and Dutch designers.

33 Cp. Bowles (presenter): Annie Leibovitz and Grace Coddington.

the stakes were high and that making it into the feature was of the utmost importance. Overall, the fantasy and nonsense of Wonderland provides a highly fitting analogy for the often impenetrable, cryptic, and unpredictable world of fashion – an ‘acid commentary’ on its irrationality according to Clare Rose.³⁴ Alice is often thought of as a model child, but, consistently unsmiling in Tenniel’s illustrations, she also bears distinct affinities with the *fashion* model. In the *Vogue* shoot, she is dressed according to the whims, the sometimes outlandish, borderline insane vision of the various predominantly male and exclusively white designers who surround her.

In this sense, the 2003 *Vogue* shoot – like the 2000 *GQ* ‘Malice in Wonderland’ – is very much of its time. Although of course women are the creative force behind it, other than Vodianova, the only visible woman is Donatella Versace, reflecting the male domination of the fashion industry then, and still to a great extent, now.³⁵ Similarly, whether in front of or behind the camera, people of colour are entirely absent – the severely limited contours of the industry unwittingly displayed. Despite or perhaps because of this, the *Vogue* shoot has proven enduring and highly influential, inspiring other shoots (notably an all-black cast shoot by Walker/Enninfu for Pirelli in 2018), featuring in exhibitions, and returned to in *Vogue*-initiated coverage and autonomous events (e.g. an Grace Coddington interview for Sotheby’s in conjunction with the V&A exhibition). In the 2021 podcast, *Vogue*’s Mark Holgate argues that unlike much fashion imagery which ‘just captures a moment, an instant moment, and is kind of gone,’ the Liebowitz photographs ‘have a permanence about them’, are ‘profoundly lasting’ and ‘really stand up to the test of time.’³⁶ Although Holgate does not elaborate, it is possible to pinpoint reasons for this timeless quality. As opposed to the *GQ* shoot, the *Vogue* images are harder to date and less dated thanks to unobtrusive make-up and hair styling in conjunction with a natural or period backdrop and, especially, to the neo-Victorian inspiration for many of the gowns. The *Vogue* shoot achieves timelessness through its recourse to a text itself widely hailed as a timeless classic. Although it can be forgotten à la *GQ*, Fashion as well as Fiction can clearly endure.

In the course of the foregoing discussion, the nature of the appeal of the *Alice* books to the fashion industry has begun to emerge. Alice is available to the fashion world because she is instantly and very widely recognisable. Her image, and the iconography of the books more broadly, has crystallised so that an ‘immediately

34 Cp. Rose: How Alice’s look has reflected 150 years of fashion.

35 Cp. Ellie Violet Bramley: Male, pale and out of step: why fashion houses have such a problem with diversity. In: The Guardian (3 Dec 2023). <https://www.theguardian.com/fashion/2023/dec/03/male-pale-and-out-of-step-why-fashion-houses-have-such-a-problem-with-diversity> (last accessed on March 2, 2024).

36 Bowles (presenter): Annie Leibovitz and Grace Coddington.

identifiable³⁷ 'Alice Look' and Wonderland aesthetic is in place. A blue dress and white pinafore *mean* Alice in the same way that a white gown and veil means a bride, and has the same connotations of femininity. Equally, visual cues (a playing card, teapot or rabbit) suffice to make the connection. This iconographic consensus means that Alice and the books can be used and reworked freely in the predominantly visual forms of fashion and fashion photography. Like the countless book illustrators and costume designers who have reinterpreted Carroll's heroine, designers and stylists too can (and have) put their own stamp on Alice's look. What they have chosen to do with Alice and the books varies enormously: Alice and the Wonderland aesthetic more broadly can be by turns sweet and cloying or dark and edgy. Often perceived as being quintessentially English, this is itself open to a range of inflections spanning a conservative ideal drawn to a lost world of rose gardens, tea parties, cottages and cucumber frames through to a deliberately subversive celebration of non-conformity and rebellion.

The qualities of whimsy, fantasy, and eccentricity encapsulated within the books all align readily with the creative practices of fashion. Crucially, furthermore, the books appeal in their showcasing and celebration of youth – so central to entertainment and to a range of other industries from the 1920s onwards as film and medical historians have shown.³⁸ Seven-year-old Alice has had to grow up in order to become fashionable – but not too much. Most of the many fashionable celebrity Alices are twenty something *enfants femmes* provocatively poised between sophistication and innocence, guile and naivety. Fashion's embrace of Alice underlines Western society's longstanding and complex attraction towards, and worship of, youth.

Referring to Alice – or indeed any literary character – as a style icon runs the risk of sounding glib and imprecise. But in the case of Carroll's young heroine, the comprehensiveness and duration of fashion's recourse to her, fully warrants such an appellation. While it is possible to trace sporadic gestures to Alice and the books in this domain all the way back to the nineteenth century, it was really in the 1990s that the usage gathered momentum, becoming sustained, repeated, and widespread. These works, which were themselves shaped by the forces of fashion, have in turn generated sartorial styles, inspiring and informing the visions of creative practitioners across the fashion industry. That works about the fantastical dreams of a little girl could achieve such status and have such an impact on fashion seems improbable in some ways but also makes total sense. The relationship between fashion (which can, as we have seen, endure) and fiction can clearly work both ways: there is much fertile ground for literary scholars with an interest in embodied reception still to tread.

37 Jana: Why Alice In Wonderland is One of Fashion's Most Enduring Muses.

38 Addison: 'Must the Players Keep Young?'; Stark, The Cult of Youth.

Bibliography

- Anon: Fashions Today. In: *The King and his Army and Navy*. 9 January 1904 p. xiv.
- Anon: Elmo Hood: The art world's king of hearts. In: *GQ* (November 2016) <http://www.gq-magazine.co.uk/article/elmo-hood-down-the-rabbit-hole> (last accessed on March 2, 2024).
- Addison, Heather: 'Must the Players Keep Young?': Early Hollywood's Cult of Youth. In: *Cinema Journal* 45/4 (2006), pp. 3–25.
- Bailey, Kate and Simon Sladen (eds.): *Alice: Curiouser & Curiouser*. London 2020.
- Bowles, Hamish: Alice in Wonderland. In *Vogue USA* (December 2003), pp. 225–249.
- Bowles, Hamish (presenter): Annie Leibovitz and Grace Coddington: Down the Rabbit Hole of The Greatest Fashion Shoot of All Time. In: *In Vogue: the 2000s Podcast Episode 6* (2021).
- Bowles, Hamish: Natalia Vodianova's Turn as Alice in Wonderland Is the Gift That Keeps on Giving. Unwrap It Again on Her Birthday. In: *Vogue* (February 28 2024) <https://www.vogue.com/article/natalia-vodianovas-turn-as-alice-in-wonderland-is-the-gift-that-keeps-on-giving-unwrap-it-again-on-her-birthday> (last accessed on March 2, 2024).
- Bramley, Ellie Violet: Male, pale and out of step: why fashion houses have such a problem with diversity. In: *The Guardian* (3 Dec 2023). <https://www.theguardian.com/fashion/2023/dec/03/male-pale-and-out-of-step-why-fashion-houses-have-such-a-problem-with-diversity> (last accessed on March 2, 2024).
- Burns, E. J.: *Courtly Love Undressed: Reading through Clothes in Medieval French Culture*. Philadelphia 2002.
- Cardon, Lauren S.: *Fashion and Fiction: Self Transformation in 20th Century American Fiction*. Charlottesville, Virginia, 2016.
- Etherington-Smith, Meredith: Versace's Heroines. In: *Marie Claire* 43 (March 1992), pp. 98–102.
- Fortassier, Rose: *Les écrivains français et la mode: De Balzac à nos jours*. Paris 1988.
- Hacker, Ilene: Alice '71 in Wonderland: Monosex Culture and Gender Fluidity in the 1970s. In: *Vestoj* (2016) <https://vestoj.com/monosex-couture/#rf5-6731> (last accessed on March 5, 2024).
- Hill, Colleen: *Fairy Tale Fashion*. New Haven, London 2016.
- Hughes, Clair: *Dressed in Fiction*. Oxford, 2006.
- Jana, Rosalind: Why Alice In Wonderland is One of Fashion's Most Enduring Muses. In: *Vogue* (12 June 2021).
- Kawamura, Yuniya: *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*. London, New York 2013.
- Kennell, Amanda: *Alice in Japanese Wonderlands: Translation, Adaptation, Mediation*. Honolulu 2023.

- Kuhn, Cynthia and Cindy Carlson (eds.): *Styling Texts: Dress and Fashion in Literature*. New York 2008.
- Munns, Jessica, and Penny Richards (eds.): *The Clothes That Wear Us: Essays on Dressing and Transgressing in Eighteenth-Century Culture*. New York, London 1999.
- Poitou, R.: *Mode Unisexe de Jacques Esterel*. (1971) (last accessed on 27 March 2024), <http://www.ina.fr/video/I10357955>.
- Rose, Clare: How Alice's look has reflected 150 years of fashion. In: *Financial Times* (10 Apr 2015), <https://www.ft.com/content/cb1c822a-ac92-11e4-9d32-00144feab7de> (last accessed on March 2, 2024).
- Seys, Madeleine C.: *Fashion and Narrative in Victorian Popular Literature: Double Threads*. New York 2018.
- Stark, James F.: *The Cult of Youth: Anti-Ageing in Modern Britain*. Cambridge 2020.
- Vaclavik, Kiera: *Fashioning Alice: The Career of Lewis Carroll's Icon, 1860–1901*. London 2019.
- Vaclavik, Kiera: Of Bands, Bows and Brows: Hair, the 'Alice' Books and the Emergence of a Style Icon. In: *Colleen Hill: Fairy Tale Fashion*. In: *Colleen Hill: Fairy Tale Fashion*. New Haven, London 2016, pp. 253–268.
- Vaclavik, Kiera: Revisioning Lewis Carroll's Alice and their Afterlives through Male Performance. In Anna Cermakova, Michaela Mahlberg (eds.): *Children's Literature and Childhood Discourses: Exploring Identity through Fiction*. London, New York 2024, pp. 111–137.
- Williams, Murphy: *Malice in Wonderland*. In: *GQ* (December 2000), pp. 252–263.

»Goodness, just look at his clothes!«

Sozialdistinktive und nationalidentitäre britische (Ver-)Kleidung in Richmal Cromptons *Just William*-Serie

Oxane Leingang

»Just William? He's just Britain at its brilliant best!«¹, schreibt der bekannte britische Schauspieler und bekennende Crompton-Fan Martin Jarvis anlässlich des 100-jährigen »Geburstags« des elfjährigen William Brown. Mit seinem Urhunger nach Süßigkeiten, dem Bewegungsdrang und der Abenteuerlust, mit seiner Rebellion gegen das Sauberkeitsdiktat und die Orthographie, kurzum gegen jegliche Domestizierungsversuche der Erwachsenen, verkörpert dieser schmutzige Lausbub zügellose Flegeljahre.² Von Kopf bis Fuß, vom Käppi bis zu den Schnürsenkeln: Williams zerzauste Haare und seine derangierte Kleidung fungieren stets als performativ eingesetzte Requisiten der Revolte.

Die humoristische *Just William*-Serie (1919–1970) mit über 400 Episoden ist ein prominentes Beispiel einer frequenten Narration, die fünf Dekaden lang publiziert und von den Leitmedien der jeweiligen Epoche adaptiert wurde. Durch das Prisma eines naiven Schlingels werden zeitgenössische gesellschaftliche Phänomene vom Imperialismus und Bolschewismus über den Faschismus, den Wettlauf im Weltall bis hin zu den Protestbewegungen der 1960er-Jahre dargestellt. In *Just William* spielen Klassenbewusstsein und tief verwurzelter Snobismus, »a quintessentially British fact of life«³, das Inszenierungspotential der Garderobe und *fancy dress* als integraler Bestandteil der Alltagskultur eine relevante Rolle. Die von der Autorin erzählerisch vermittelten Dresscodes und Trends werden durch den Illustrator Thomas Henry akkurat dokumentiert; anhand der (Damen-)Mode, deren Wellen die normativen Koordinaten immer wieder verschieben, lässt sich auch die Progression der Zeit rekonstruieren.

Henrys Fokussierung auf Modezeichnungen ist durch die Publikationsgeschichte der Serie begründet: Die Abenteuer von William Brown, »the naughtiest,

-
- 1 Martin Jarvis: Just William? He's just Britain at its brilliant best! In: Daily Mail 3/2 (2019), S. 54.
 - 2 Vgl. Clive Bloom: Bestsellers: Popular Fiction Since 1900. 3. Aufl. Cham 2021, S. 169.
 - 3 Rachel Worth: Fashion and Class. London 2020, S. 13.

funniest boy in children's books«, so der Klappentext der Ausgabe von 2005, begann in der Frauenzeitschrift *Home Magazine*, in der Crompton seit 1918 publizierte. In rhythmischer Serialität lieferte die Autorin jeden Monat eine Episode, die Henry mit zwei bis drei Schwarz-Weiß-Illustrationen im traditionellen Schraffurstil relativ dicht bebilderte. Getreu dem Motto »Readers of the series want more of the same – but with difference«⁴, der scheinbar paradoxen Forderung nach Innovation und Redundanz, war Crompton gezwungen, jahrzehntelang mit neuen Abenteuern des Jungen aufzuwarten. So wundert es nicht, dass auch Williams (Ver-)Kleidung über Alters-, Gender- und Klassengrenzen hinweg, die wesentlich zur Situationskomik der Serie beitrug, zu *der* thematischen Dominante wurde. Die Kombinations- und Variationsmöglichkeiten dieses Motivs sind nahezu unbegrenzt. Aus mode- bzw. kulturhistorischer Perspektive werden im Folgenden anhand exemplarischer Episoden aus den 1920er- und 1930er-Jahren spezifische Darstellungsmodi von Verkleidung, Strategien sozialer Distinktion und Stigmatisierungsmuster analysiert.

1. Zwischen Konformität und Rebellion

William und seine Mitmenschen wurden aus dem Kostümfundus der aktuellen Mode eingekleidet. Als Elfjähriger trägt er selbstverständlich eine Uniform, wie sie für mehrere Generationen typisch war.⁵ Die Schuluniform, die in England bereits im 14. Jahrhundert eingeführt wurde,⁶ gehört zu den textilen Realia. Ursprünglich ein vestimentäres Sinnbild der Unterordnung, der Demut und der finanziellen Abhängigkeit sollte sie an den unterprivilegierten Status in der Gesellschaft und an die Dankbarkeit gegenüber den Wohltätern gemahnen.⁷ Auf der symbolischen Ebene erinnerte die Schuluniform als disziplinäre Technologie der In- und Exklusion auch in den Peripherien des britischen Empire an die koloniale Hegemonie des Anglizentrismus.⁸ Die Art und Weise, wie man mit der Uniform umgeht und damit die oktroyierte Konformität untergräbt, ist nicht nur ein Zeichen der Rebellion, sondern auch ein Ausdruck der Individualität. Die Alltagskleidung der Kinder hat daher weniger Potential zu subversiven Transgressionen als die streng reglementierte

4 Victor Watson: *Reading Series Fiction. From Arthur Ransome to Gene Kemp*. London, New York 2000, S. 205.

5 Vgl. Avril Lansdell: *Everyday Fashions of the 20th Century*. Princes Risborough 1999, S. 57.

6 Kate Stephenson: *A Cultural History of School Uniform*. Exeter 2021, S. 8.

7 »The very garments [...] are the constant badges and proofs of their dependence and poverty; and should therefore teach them humility and their parents thankfulness«, Samuel Harnar (1642) zit.n. Daphne Meadmore, Colin Symes: *Of Uniform Appearance: A Symbol of School Discipline and Governmentality*. In: *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education* 17/2 (1996), S. 209–225, hier S. 212 und S. 222.

8 Vgl. ebd. S. 211.

Uniform. Mehr noch: Das äußere Erscheinungsbild der Schulkinder gilt bis heute als Beweis ihrer moralischen Integrität.⁹

Williams Uniform besteht aus einem Blazer, einer Weste und den Kniehosen, den *school shorts*, aus braungrauem Flanell. Die Shorts, die in den 1860er-Jahren als Sportbekleidung auftauchten und erst eine Dekade später Einzug in die Kindermode erhielten, wurden vor allem durch die Pfadfinderbewegung populär. Diese 1907 von Generalleutnant Robert Baden-Powell gegründete Organisation propagierte die Werte der Männlichkeit, des Militarismus und des Empire, die nur allzu gern qua Schuluniform in den Alltag der Jungen integriert werden sollten.¹⁰ Die knielangen Shorts werden übrigens in den späteren Illustrationen als ein nostalgisches Reliktmemorat aufgegriffen.¹¹

Als Erkennungszeichen trägt William ein zerknittertes Käppi mit blauen und weißen Kreisstreifen, dessen Schirm keck über einem Ohr hängt, was sein Selbstbewusstsein und seinen Übermut signalisiert. Solche Kappen gehörten zur Ausstattung des Schulteams beim urbritischen Cricket. Wie das Käppi als markantes Accessoire und Insignium der Sportlichkeit, passt auch die leuchtend gelb-rot gestreifte Krawatte nicht zu der Schuluniform in dunklen erdigen Farben, sondern erinnert an den Sommer- bzw. Urlaubs-Dresscode der Männer aus der britischen Mittelschicht.¹² Kein Wunder, spielen doch Williams Eskapaden, abgesehen von einigen wenigen Weihnachtsepisoden, fast ausschließlich bei warmem, sonnigem Wetter in der pastoralen Idylle Südenglands. Crompton inszeniert das in der Kinderliteratur topische Thema der Sommerferien – den Kristallisationspunkt der Kindheit – als ekstatisches Erlebnis des freien Spiels. Viele Jungen trugen während der Ferien ihre Schuluniform, oft kombiniert mit weißen Shorts oder anderen sommerlichen Kleidungsstücken.¹³

9 Vgl. Stephenson: A Cultural History of School Uniform, S. 54.

10 Vgl. ebd., S. 46.

11 »Teenage boys, after their fourteenth birthday, were regarded as young men or young gentlemen according to their class and always wore long trousers, except when engaging in sports such as rowing or football«, schreibt die Textilhistorikerin Avril Lansdell über die Alltagskleidung der jungen Briten, Lansdell: Everyday Fashion, S. 46.

12 Vgl. Lansdell: Everyday Fashions, S. 14.

13 Vgl. ebd., S. 44.



Abb. 1: William in Schuluniform. Umschlagillustration des 21. Bandes (1939) (in Mary Cadogan: *Just William through the Ages*. London 1994, S. 56).

Sowohl Crompton als auch Henry präsentieren jene dominante Männlichkeit, die als »force in opposition to the law, to manners and to the social fabric«¹⁴ fungiert. Im markierten Rahmen einer männlichkeitsverstärkenden Performanz, die Gesundheit und »generous physicality«¹⁵ als Tugend betont, spiegelt Williams Kleidung sein abenteuerliches Naturell wider. Der große Garten, ein Pferdestall, die umliegenden Felder und der alte Schuppen bilden das Zentrum seiner Welt. Seine Naturverbundenheit und Imaginationsfähigkeit – ein Waldstück wird zum Dschungel, der Gärtner zum boshafte Riesen – sind Aspekte der romantischen Kindheitsanthropologie, mit der abgerechnet wird. Dass bei diesem Zurück zur

14 Perry Nodelman: *Making Boys Appear. The Masculinity of Children's Fiction and Film*. In: Stephens, John (Hg.): *Representing Masculinities in Children's Literature*. London 2002, S. 1–14, hier S. 11.

15 Meadmore, Symes: *Of Uniform Appearance*, S. 212.

Natur seine (Sonntags-)Anzüge, Baumwollhemden und Socken in fast jeder Episode in Mitleidenschaft gezogen werden, liegt auf der Hand, wenn er etwa in *The Fête – and Fortune* (1921) in seinem *knickerbocker suit* durch eine Hecke klettert, um das gesparte Eintrittsgeld in die Eiscreme zu investieren, denn »It's all boys ever do – eatin' an' destroyin' of their clothes«. ¹⁶ Williams Stulpen, die gestrickten Kniestrümpfe mit den bunten Wende-Borten, den *turnover tops*, hängen knöcheltief, weil er die Strumpfbänder als Schleuder verwendet. Die Schnürsenkel seiner Schuhe sind meist offen. In der Kniehose klafft ein großes Loch. Seine Krawatte baumelt lose und schief; so untergräbt er den Zwang der Halsbinde, jenes textilen Disziplinierungsinstruments, das für Arbeitsethos und Respekt steht.

2. Patriotisches *fancy dress*

»For everyone except the elderly and infirm was going in fancy dress«¹⁷: Die Verkleidungen, »the widespread craze«¹⁸, avancierten insbesondere in der viktorianischen Ära zu einem weitverbreiteten Phänomen des britischen Imperiums. Nationale Feiertage, wie Krönungen, Jubiläen und royale Hochzeiten, Bälle, Karnevals- und Kostümpartys, Paraden, Prozessionen und *pageants*, kostümierte Nachstellungen historischer Ereignisse, boten willkommene Gelegenheiten, dem Alltag zu entfliehen und dem Patriotismus zu fröhnen.¹⁹ Im Folgenden werden exemplarische nationale Veranstaltungen, die in den ausgewählten Episoden Erwähnung finden, unter die Lupe genommen. Dabei persifliert Crompton nicht nur die patriotisch-folkloristischen Bräuche, sondern führt auch die symbolträchtige Kostümierung und das gravitatische Procedere satirisch vor.

Gerade weil Williams ältere Geschwister zeitweise bei Amateurtheatertruppen mitwirken und private Aufführungen als Zeitvertreib im Dorf an der Tagesordnung sind, rückt die Kostümgestaltung oft in den Blick, so auch das elaborierte Drachenkostüm: »There was a large head, with a mouth that showed gleaming white teeth, and a suit, with arms and legs made of some iridescent green material. It had a tail – long and green and spiked at the end.«²⁰ Immer wieder thematisiert Crompton zwei ikonische Figuren aus dem Bildinventar des nationalen kulturellen Gedächtnisses,

16 Richmal Crompton: *Just-William* [1922]. Illustrated by Thomas Henry. 42. Aufl. London 1960, S. 72.

17 Richmal Crompton: *William – the Showman*. Illustrated by Thomas Henry. 2. Aufl. London 1937, S. 210.

18 Verity Wilson: *Dressing Up. A History of Fancy Dress in Britain*. London 2022, S. 177. Dazu auch Benjamin Lindley Wild: *Carnival to Catwalk. Global Reflection on Fancy Dress Costume*. London 2020.

19 Vgl. Wilson: *Dressing Up*, S. 177.

20 Crompton: *William – the Showman*, S. 107.

die zum Verkleiden und zum Zweikampf einladen: den als Kreuzritter dargestellten St. George, den Schutzpatron Englands, und seinen gefährlichen Widersacher, den Drachen.

Wie bereits erwähnt, hat die Serie durch die ständigen Bezugnahmen auf die außertextuelle Wirklichkeit eine außergewöhnliche kulturhistorische Referentialität und Reflexivität: Crompton schreibt vor allem über die aktuellsten gesellschaftlichen Ereignisse. Im Jahre 1937 rücken deshalb die Krönung von George VI. und die damit verbundenen Festakte in den Fokus. Seit der Inthronisierung von Queen Victoria (1838) waren (patriotische) Kostümierungen, nachbarschaftliche Teegesellschaften und Straßenfeste, Baumpflanzungen und Lagerfeuer feste Bestandteile der nationalen Feierlichkeiten.²¹ Wimpelgirlanden und Union-Jack-Fahnen gehörten zu den beliebtesten Dekorationen.



Abb. 2: William als Königsjunge anlässlich der Krönungsfeierlichkeit von George VI. In: Crompton, *Richmal: William – the Showman*. Illustrated by Thomas Henry. 2. Aufl. London 1937, S. 234. ©Macmillan Children's Books. Erstmals erschienen bei George Newnes Ltd.

21 Vgl. Wilson: *Dressing Up*, S. 185.

Im kindlichen (Verkleidungs-)Spiel in *The Coronation Gala* werden die Materialität des Krönungsornats und der Krönungsregalien sowie das gravitatische *Procedere ad absurdum* geführt. William bastelt sich eine Krone aus Pappe und bemalt sie mit Goldfarbe. Ein altes rotes Tisch Tuch, an den Schultern mit Stecknadeln fixiert, dient als Königsmantel. Um das Hermelfell mit seinen charakteristischen schwarzen Flecken zu imitieren, be- und verklebt er die Decke mit weißen Papierstreifen und besprenkelt sie mit Tintenklecksen.²² Unzufrieden mit dem Ergebnis, entwendet William kurzerhand ein Theaterkostüm aus der Garderobe seines älteren Bruders.

Mit einem Schürhaken als Zepter und einem Fußball als Reichsapfel in den Händen wird William Brown von seinen Freunden mit Motoröl zu William V. gesalbt und in einem Holzkarren als Krönungskutsche über holprige Feldwege geschoben, während er imaginären Schaulustigen andächtig zunickt.

Auf einer Benefiz-Kostümgala anlässlich der Krönung – »it was to be the same sort of Gala, but larger, more impressive, more Gala-ish«²³ – gerät William aus Versehen auf einen festlich geschmückten Lastwagen voller Topfpalmen und erstarrt, um der Rache seines Dandy-Bruders zu entgehen, zu einem *tableau vivant* des Königsjungen. Für die originelle patriotische Dekoration seines Lastwagens erhält der nichtsahnende Besitzer den ersten Preis. Die Begründung ist an imperialem Pathos kaum zu überbieten: »the idea that both commemorated the unique historic event of the day and linked with it the idea of youth, the inheritor of the vast empire. It was a touching idea, a patriotic idea, an idea that showed a deep sense of spiritual values«²⁴.

Mit den lebenden Bildern, den sogenannten *tableaux vivants* – »tablets [...], tableaux. [...] Sort of acts without actin'«²⁵ – greift Crompton ein weiteres kulturgeschichtliches Verkleidungsphänomen auf, das vor allem in der viktorianischen und edwardianischen Ära und bis in die 1920er-Jahre zum beliebten Zeitvertreib der Eliten gehörte. William verortet *tableaux vivants* sarkastisch, aber korrekt zwischen staturischer Bildlichkeit und Theatralität. Nebenbei wird ein ironisches, etymologisches Spiel mit dem lateinischen Wort *tabula* getrieben. Die Ursprünge der *tableaux vivants* reichen bis in die Zeit um 1800 zurück, als man mit der performativen Nach-

22 Vgl. Crompton: William – the Showman, S. 211f.

23 Crompton: William – the Showman, S. 210.

24 Ebd., S. 234.

25 Richmal Crompton: William – the Detective [1935]. Illustrated by Thomas Henry. 18. Aufl. London 1957, S. 105.

stellung ikonischer Gemälde²⁶ begann.²⁷ Effektiv voll ausgeleuchtet, vor einer Kulisse arrangiert und in melodramatischen Posen eingefroren, stellen die stummen Kostümierten auch Genreszenen oder literarische Werke nach,²⁸ wie William Blakes *Songs of Innocence* (1789), wenn der von Kopf bis Fuß mit Kohlenruß beschmierte William unerwartet als *The Chimney Sweeper* für Furore sorgt.²⁹ Bei Crompton finden nicht nur die *tableaux vivants* Erwähnung, sondern auch ihre mediale Vermarktung. So soll in der Episode *William – the Showman* (1923) die bildhübsche Rosemary, der Star eines Londoner *children's tableau vivant*, im exquisiten Kostüm der Maria Stuart für eine Frauenzeitschrift interviewt und fotografiert werden. An ihrer Stelle beantwortet jedoch William, zufällig als Mary Queen of Scots verkleidet, die Fragen. Zwar werden seine grobianischen Antworten aus Rücksicht auf die weibliche Leserschaft redigiert. Doch das Kostüm – »cheap-looking affair of sateen and imitation lace«³⁰ samt einer nicht originalgetreuen Schlafhaube seiner Schwester auf dem Kopf – und der Gesichtsausdruck sorgen für einen Eklat. Immer wieder hinterfragt die Erzählinstanz die Objektivierung von (schönen) Kindern als Statussymbole.

Häufig inszeniert Crompton folkloristische, nostalgisch anmutende Rituale, die dank William schnell ihre Erhabenheit verlieren und im Chaos enden. In der Episode *The May King* (1921) wird z.B. das archaische Maifest begangen: »a dear old festival, and quite an honour to take part in it«.³¹ Dieser europaweite Brauch, dem Frühling zu huldigen, lässt sich bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen. Das Maifest, das Ende des 19. Jahrhunderts wiederbelebt wurde, zollte dem viktorianischen Kinderkult Tribut: Die Feierlichkeiten bestanden aus Prozessionen verkleideter Schulkinder, die von einer weißgewandeten, blumenbekränzten Maikönigin, einer Allegorie des Frühlings, angeführt wurden, und/oder aus choreographierten Tänzen um den Maibaum, einem Emblem der Fruchtbarkeit. Crompton, die ihre Maiden in »printed dresses«³² und die Jungen als Bauernburschen in Kitteln kleidet, ruft im Subtext in Erinnerung, dass das »fancy dress« seinen Ursprung in der Volkstracht hatte. William, dem die ehrenvolle Aufgabe zufällt, die Schleppe des Musselinkleides zu tragen, rebelliert. Bei der Kostümprobe entweicht der

26 Zur Aneignung der Kunstgeschichte durch die Mode siehe auch Ingrid Mida: *Reading Fashion* in Art. London 2020.

27 Birgit Joos: Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performance. In: Jan-ecke, Christian (Hg.): *Performance und Bild – Performance als Bild*. Berlin 2004, S. 272–303, hier S. 272.

28 Vgl. Wilson: *Dressing Up*, S. 79–92.

29 Vgl. Crompton: *William – the Detective*, S. 114f.

30 Richmal Crompton: *William* [1929]. Illustrated by Thomas Henry. 17. Aufl. London 1948, S. 130.

31 Richmal Crompton: *More William* [1922]. Illustrated by Thomas Henry. 22. Aufl. London 1931a, S. 137.

32 Ebd., S. 133.

»little courtier«³³ William Brown die Schleppe, das Insignium der Macht, durch energisches Zerren. Mehr noch: Anstelle der demokratisch gewählten Maikönigin, die zuvor auf dem Schulhof mit Bonbons auf Wählerfang gegangen war, inthronisiert er seine Freundin in einem zerknitterten Feenkostüm aus Gaze. Mit einer roten Schärpe, einer Mütze des Busschaffners, der einzigen »offiziellen Kopfbedeckung«³⁴, die er auftreiben konnte, und mit einem aufgemalten militärischen Schnurrbart – als Autoritätsperson mit Sonderrechten maskiert – tritt William selbst als titelgebender *May King* auf und bringt dadurch das erwachsene Publikum durcheinander, denn der Maikönig als Zelebrant ist längst aus dem Brauchtum³⁵ verschwunden: »perhaps, he's something allegorical. Good Luck or something. [...] But I hope he's meant to be something more Christian than Pan, though one never knows these days«.³⁶ Mit Pan rekurriert Crompton, ehemalige Lehrerin für Latein und Altgriechisch, auf den heidnischen Ursprung des Festes.

Mit dem Ehepaar Pennyman werden die vegetarischen (Kleider-)Reformer³⁷ karikiert: In fließende antike Gewänder gehüllt, stellt Euphemia Pennyman die Stoffe auf ihrem eigenen Webstuhl her. Schockiert von der Hässlichkeit der modernen Welt mit ihrer Technisierung, Urbanisierung und der kulturellen Deformierung wollen sie zunächst das Dorf und dann ganz England zu den arkadischen Ursprüngen, »the morning of the world«³⁸, zurückführen. Dabei orientieren sie sich unter anderem am Merry England-Konzept, einer nostalgischen Vorstellung von der idyllischen, pastoralen Lebensweise vor der Industrialisierung, die vor allem im viktorianischen und edwardianischen Zeitalter großen Anklang fand.³⁹ Pennymans Umerziehung scheitert kläglich. Ihre Vorträge über Handweberei und Vegetarismus werden kaum besucht. Die Dorfbewohner weigern sich, Ale und Roastbeef durch Milch und Nusskoteletts zu ersetzen oder Trachten zu tragen. Auch die Volkstänze können nicht mit dem Charleston konkurrieren. Als allerletzten Überzeugungsversuch organisiert das Ehepaar ein mittelalterliches Maskenfest, bei dem Mrs. Pennyman als Maikönigin auftritt. In der Ritterrüstung des St. George

33 Ebd., S. 132.

34 Ebd., S. 140.

35 Christina Hole: *British Folk Customs*. London 1976, 136.

36 Crompton: *More William*, S. 142. Zu Maikönigin und Maibaum auch Hole: *British Folk Customs*, S. 135–138.

37 Zur Reformkleiderbewegung siehe kompakt Gabriele Mentges: *Kleidung als Technik und Strategie am Körper. Eine Kulturanthropologie von Körper, Geschlecht und Kleidung*. In: André Holenstein et al. (Hg.): *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*. Referate einer Vorlesungsreihe des Collegium generale der Universität Bern im Herbstsemester 2007. Hg. im Auftrag des Collegium generale. Bern, Stuttgart, Wien 2010, 15–42, hier S. 25–29.

38 Crompton: *William—The Bad*, S. 237.

39 Dazu stellvertretend Ronald Hutton: *The Rise and Fall of Merry England: The Ritual Year, 1400–1700*. Oxford 2001.

möchte ihr Mann Adolphus den Drachen, »the dark forces of modern life«⁴⁰, bezwingen. William und sein Erzfeind Pelleas sollen die Vorder- und Hinterbeine des Drachen bedienen. Zur symbolischen Tötung des Bösen kommt es allerdings nicht, denn unter der Kostümhaut liefern sich die Jungen prompt einen unerbittlichen Faustkampf: Zur Erheiterung des Publikums bekommt das magische Tier spasmodische Zuckungen und windet sich schließlich in tödlicher Agonie auf dem Boden. Selbstvergessen greift der Drache auch St. George an, der sich auf allen Vieren in Sicherheit bringt. »Merry England seemed at last have arrived,« heißt es ironisch.⁴¹

Williams weißes Pagenkostüm gewinnt bei einem *pageant* – »Jus' dressin' up in silly clothes an' having a procession«⁴² – an Bedeutung. Diese historischen Umzüge mit unzähligen Laiendarstellerinnen und -darstellern fungierten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur als wichtige gemeinschaftsstiftende Ereignisse, sondern auch als Vehikel einer patriotischen, oft inkorrekten Geschichtsvermittlung.⁴³ Crompton beschreibt die *pageants* als »chaos and despair and suffering [...] at their height«.⁴⁴ Nach einigen Verwicklungen darf William schließlich als Page hinter Queen Elizabeth I. durch das Dorf schreiten.

Zwar wird Mrs. Bertram, der man eine frappierende Ähnlichkeit mit der Virgin Queen nachsagt, der Lächerlichkeit preisgegeben. Doch die Gründe für ihre hysterischen Anfälle – die schlecht sitzende Robe, ihre ruinierte Coiffure, die anders geformten Schuhe, die zeitweilige Abwesenheit eines Pagen und sogar dessen Gesichtsausdruck (»imbecile expression«⁴⁵) – lenken die Aufmerksamkeit auf die historische Genauigkeit der Kostüme und auf die exzentrische Ernsthaftigkeit, mit der die *pageants* veranstaltet wurden.

In *William and the White Satin* (1919) gerät seine zeremonielle Verkleidung als Page erneut ins Blickfeld, denn Hochzeiten ohne Edelknaben seien zweiklassig.⁴⁶ Das Satinkostüm und die Seidenstrümpfe, die den »glamour of chivalry«⁴⁷ ausstrahlen sollen, hätten jedoch Williams Autorität bei den Jungen irreversibel untergraben, sodass er den drohenden Imageschaden mit geschmolzener Butter und überreifen Orangen abwendet. Die Braut, eine blasierte, selbsternannte Kinderfreundin, die tatsächlich glaubte, weißgewandete (hyperaktive) Kinder könnten ihrer Hochzeit eine mittelalterliche Aura verleihen, erleidet einen Nervenzusammenbruch. Immer wieder demontiert Crompton qua Verkleidung den sentimentalisierten

40 Crompton: *William – The Bad*, S. 248.

41 Crompton: *William – The Bad*, S. 252.

42 Crompton: *William – The Outlaw*, S. 234.

43 Wilson: *Dressing Up*, S. 190f.

44 Crompton: *William – The Outlaw*, S. 253.

45 Ebd., S. 245.

46 Vgl. Crompton: *Just – William*, S. 170.

47 Ebd., S. 172.

Kinderkult⁴⁸ der viktorianischen und edwardianischen Epoche, der sich noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als antiquierte, nostalgische Idealisierung großer Beliebtheit erfreute.

3. Alltägliche Maskerade als spielerischer Rollenwechsel

Neben Theateraufführungen und »fancy dress«-Events kommt es zu Verkleidungen im Alltag, die William und seinen Freunden mehr Überzeugungskraft beim Spielen verleihen sollen. Kindheit per se wird zur endlosen Maskerade. Dank seines Improvisationstalents genügen ihm einfachste Mittel, um eine andere Identität vorzutauschen. Oft wird der maskierte William nicht erkannt und kann daraus Profit schlagen; wobei ihm die Anwesenheit kurzsichtiger Menschen in die Karten spielt. Mit einem Mantel, einem Gehstock, einem tief ins Gesicht gezogenen Hut als Tarnkappe und einem falschen Bart, den William vorsorglich bei sich hatte, kann er beispielsweise als alter, hilfsbedürftiger Mann durchgehen. Als kleinwüchsige Dame mit übergroßem Hut verkleidet, erregt er Aufsehen, indem er Steine wirft, durch die Finger pfeift, Weitsprünge übt und Karussell fährt. Bei dem recht häufig thematisierten männlichen Transvestismus, der wesentlich zur Situationskomik beiträgt, fällt auf, dass sich die Kritik nicht nur am geschlechtsuntypischen (»the lack of womanly modesty«⁴⁹), sondern auch am nicht altersadäquaten Verhalten der vermeintlichen Frauen entzündet. Nicht selten wird William in Frauenkleidern pathologisiert (»Out of Bedlam, her is«⁵⁰) oder als eine Zirkusartistin diffamiert, was den misogynen und altersdiskriminierenden Subtext der Entstehungszeit bestätigt. Die in der Serie präsentierten Phänomene des Crossdressing unterstreichen nicht nur den heteronormativen Kleidungskodex, sondern machen auch die Geschlechterdifferenz in der Mode immer wieder sichtbar.⁵¹

Das Verkleidungsspiel in der Episode *What Delayed the Great Man* (1922), in der die Kinder ein von William verfasstes Theaterstück aufführen, veranschaulicht erneut sein Improvisationstalent bei der Kostümfindung.

The heroine's dress consisted of Ethel's silk petticoat with hole cut for the arms. The lace curtain formed an effective head-dress, and the toilet-cover pinned on to the end of the petticoat made a handsome train.

48 Zum viktorianischen Kinderkult vgl. ausführlicher Marah Gubar: *The Cult of the Child Revisited: Making Fun of Fauntleroy*. In: Laura Marcus, Michele Mendelssohn, Kirsten E. Shepherd-Barr (Hg.): *Late Victorian into Modern*. Oxford 2016, S. 398–412.

49 Crompton: *William – the Pirate*, S. 133.

50 Ebd., S. 134.

51 Dazu stellvertretend: Gertrud Lehnert: *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld 2013, S. 37–43.

[...] Sir Rufus Archibald Green, swathed in an Indian embroidered table-cover, with a black satin cushion pinned on to his chest, a tea cosy on his head, and an umbrella in his hand, looked princely here. The Hon Lord Leopold wore the dining-room table-cloth and the morning-room wastepaper basket with a feather, forcibly wrested from the cock's tail by William [...] Douglas, as the crowd, was simply attired in William's father's top hat and a mackintosh.

[...] The robing of William himself as the villain had cost him much care and thought. He had finally decided upon a fern-pot upon his head. It was a black china fern-pot rather large, [...] and gave him a commanding and sinister appearance.⁵²

Bezeichnenderweise markieren die zweckentfremdeten Stoffe (Seide, Satin, Spitze, indische Stickereien, Porzellan), die formelle Garderobe (Zylinder) und selbst der Raum (morning-room)⁵³ den elitären Status der Protagonisten. Die eingangs erwähnte *englishness* der Serie suggerieren neben Regenschirmen und dem Mackintosh sogar der Farn, jene Zimmerpflanze, die im viktorianischen England eine regelrechte Manie auslöste und bis in die 1930er-Jahre als Zeichen des raffinierten Geschmacks in keinem britischen Haus fehlen durfte.⁵⁴ Williams' Freund Douglas, der die Menschenmenge repräsentiert, trägt selbstverständlich einen Zylinderhut, was sich als genialer Einfall Cromptons erweist. Zwar sorgte der Zylinder als *fashion item* 1797 für einen Eklat⁵⁵ und wurde noch von Charles Dickens als »hermetically sealed, black, stiff chimney-pot«⁵⁶ leidenschaftlich gehasst. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehörte er jedoch für mehr als siebzig Jahre vor allem in den Metropolen zur Standardgarderobe⁵⁷ bzw. zur elitären Ziviluniform der Geschäftsleute und

52 Richmal Crompton: William – Again [1924]. Illustrated by Thomas Henry. London 2005, S. 6f.

53 Als »morning room« bezeichnet man den von der Morgensonne beschienenen Raum in einem großen (Herren-)Haus mit mehreren Wohnzimmern, der nur während der ersten Tageshälfte als Wohnzimmer dient.

54 Dazu Sarah Whittingham: Fern Fever: The Story of Pteridomania. London 2012.

55 Noch hundert Jahre später wird an diesen Aufruhr in der *Hatters' Gazette* wie folgt erinnert: »[...] wearing upon his head a tall structure having a shiny lustre and calculated to frighten timid people [...]. Several women fainted at the unusual sight, while children screamed, dogs yelped [...]«, zit.n. David Long: The Hats that Made Britain. A History of the Nation through its Headwear. Cheltenham 2020, S. 62.

56 Ebd. S. 65.

57 »In European cities, and in London in particular, tailors and their clients worked hard to identify an appropriate costume for the new professions thrown up by empire, industry and commerce, one that communicated a sense of respectability and responsibility. From the 1860s a combination of black morning and frock coats reaching to the knee and worn with straight wool trousers striped in black or grey and a silk hat was the favoured business costume of members of both houses of Parliament, city bankers and stockbrokers, judges, barristers and medical doctors. The fashion continued well into the twentieth century [...]«. Christopher Breward: The Suit. Form, Function and Style. London 2021, 49.

der Oberschicht, wie David Long in seiner Monographie *The Hats that Made Britain* betont.⁵⁸

Nicht selten sind alltägliche, patriotische Maskeraden Teil von Williams exzentrischen Bereicherungsplänen. So veranstalten die Kinder in der Episode *William – the Showman* (1923) eine Wachsfigurenausstellung, bei der sie sich als berühmte Könige verkleiden: »History people jus' wore tableclothes and long stockings an' funny things on their heads.«⁵⁹ Der Höhepunkt der Show ist der Kreuzritter King George, dessen Rüstung aus Blechtablets, Kaminschirmen, Topfdeckeln und einer Bratpfanne besteht.⁶⁰ Des Geldes wegen führen William und seine Freunde einen vorweihnachtlichen Mummenschanz⁶¹ auf, einen traditionellen dörflichen Maskenumzug, der in England seit dem Ende des 16. Jahrhunderts bekannt ist und bis heute aus Schaukämpfen besteht: »They jus' dressed up an' went dancin' about into people's houses an' people gave 'em money [...]. One of 'em had to be St. George an' another the dragon, an' the rest jus' anyone.«⁶² Für den tatsächlichen Faustkampf zwischen dem als Drachen verkleideten William und dem wütenden Besitzer des Kostüms – »Capital performance!«⁶³ – erntet die Truppe von einem reichen Aristokraten, der sich dadurch an seine Kindheit erinnert fühlt, einen großzügigen Obolus. In einer anderen Episode genügen den Kindern lediglich eine Bratpfanne als Helm sowie ein Brustpanzer und ein Schild aus Pappe, um sich als St. George zu verkleiden.⁶⁴ Ähnliches Improvisationstalent findet sich übrigens auch in den zeitgenössischen Näh- und Haushaltsbüchern, wenn es darum geht, aus alten Gardinen, Kissenbezügen oder Crêpe-Papier kostengünstige Kostüme herzustellen. In *Making Clothes for Children* wird z.B. empfohlen, die Folien von Zigaretten- oder Schokoladenschachteln aufzubewahren, um damit Holzschwerter, Kronen und Zauberstäbe zu veredeln.⁶⁵ Cecil Beaton, ein berühmter Photograph und Bühnenbildner, schlug 1937 in der *British Vogue* vor – wohl mit einem ironischen Augenzwinkern –, Topfreiniger aus Stahlwolle, Schneebesen, Geschirrtücher und Kleiderbügel als Materialien zu verwenden.⁶⁶

Nach Theaterkostümen, dem *fancy dress* und kindlichen Verkleidungsspielen rückt viertens der mehr oder weniger freiwillige Kleidertausch in den Blick, bei

58 Long: *The Hats*, S. 63.

59 Crompton: *William*, S. 110.

60 Vgl. ebd., S. 116.

61 Zum Mummenschanz vgl. exemplarisch Martin J. Lovelace: Christmas Mumming in England. The House-Visit. In: Kenneth C. Goldstein, Neil V. Rosenberg (Hg.): *Folklore Studies in Honour of Herbert Halpert*. A Festschrift. St. John's 1980, S. 271–281.

62 Crompton: *William – the Showman*, S. 104.

63 Ebd., S. 118.

64 Vgl. Crompton: *William – the Showman*, S. 107.

65 Vgl. Miall zit.n. Wilson: *Dressing Up*, S. 257f.

66 Vgl. ebd., S. 259.

dem sich William in Verkehrung seiner sozialen Position in einen Jungen aus dem Proletariat verwandelt, was ihm für kurze Zeit ein neues Körpergefühl beschert und seinen Aktionsradius erweitert. Als Straßenverkäufer, Gärtnergehilfe oder Schornsteinfeger getarnt und am untersten Ende der Hackordnung angelangt, erhält William verschiedene Aufträge, die ihn in Berührung mit Schmirgelpulver, Schuhcreme und Ruß bringen und die er eifrig, aber selbstverständlich zu vollster Unzufriedenheit seiner temporären Vorgesetzten erledigt. In *William Below Stairs* (1922) verkleidet er sich beispielsweise als »boots« (kurz für boot boy, Stiefelknecht), den rangniedrigsten männlichen Bediensteten. Seine Livré, die zivile Uniform, fungiert in diesem Zusammenhang auch für den Arbeitgeber als soziales und finanzielles Statussymbol. Drei Messingknöpfe, die seine privilegierte Position signalisieren, verschenkt er prompt an das Küchenmädchen.⁶⁷ Zwar zeugen die fehlenden Knöpfe auch bei William von mangelnder Selbstbeherrschung, doch verweist die scherzhafte Erklärung des Butlers, dass William wie alle anderen Stiefelknechte die Knöpfe durch das viele gute Essen im Herrenhaus absprengte – »eat your buttons bust off«⁶⁸ – im Subtext auf die soziale Wirklichkeit der unterernährten, zur Arbeit gezwungenen Kinder aus der Unterschicht.

4. Dressing into respectability

»Written by a member of the middle class, for members of the middle class, and about members of the middle class.«⁶⁹ Mit diesen treffenden Worten beschreibt der Oxfordener Historiker William Whyte das allgemein- und kinderliterarische Œuvre von Richmal Crompton. Dass die Serie die Exzentrizität und den Snobismus der britischen *upper-middle-class* aufs Korn nimmt, gilt als einer der Gründe für ihren phänomenalen Massenerfolg. Während die Schichten an den äußeren Enden der hierarchischen Pyramide – die Aristokratie und die Arbeiterklasse – nonchalant mit ihrer Außenwirkung umgehen, ist insbesondere die gesellschaftliche Mitte auf die Wahrung der Respektabilität bedacht, nicht zuletzt, weil sie ihnen als Distinktionsmerkmal nach unten dient. Wird Nonkonformität bei einem Adligen als Kühnheit oder Exzentrizität interpretiert, so gerät ein Angehöriger der Mittelschicht allzu schnell in

67 Dazu kompakt Mona Körte: Aus dem Leben der Knöpfe. In: Christine Kutschbach, Falko Schmieder (Hg.): Von Kopf bis Fuß. Bausteine zu einer Kulturgeschichte der Kleidung. Berlin 2015, S. 113–118.

68 Crompton: Just-William, S. 72.

69 Whyte, William: Just William? Richmal Crompton and Conservation Fiction. In: Clare V. J. Griffiths, James J. Nott, William Whyte (Hg.): Classes, Cultures, and Politics: Essays on British History for Ross McKibbin. Oxford 2011, S. 139–154, hier S. 153f.

den Verdacht, ordinär zu sein.⁷⁰ So wundert es nicht, dass Williams Familie ihren privilegierten Status über einen eleganten Kleidungsstil und eine modische Frisur definiert, was Bourdieu in Anlehnung an Simmels Klassenmode⁷¹ als Klassengeschmack bestätigt.⁷² Mehr noch: »clothes were viewed as outward projection of internal belief and moral worth.«⁷³ Die von William zelebrierte Schmutzdeligkeit hat daher mehr Brisanz, als wenn er ein Arbeiterjunge oder ein exzentrischer Spross aus einem alten Adelsgeschlecht gewesen wäre. Die ständigen, zum Scheitern verdamnten Versuche seiner leidgeprüften Mutter, ihn durch rituelles Waschen, Kämmen und Ankleiden respektabel zu machen, bilden daher eine weitere thematische Dominante der Serie: »To William, complete cleanliness was quite incompatible with happiness. He had been encased in his ›best suit‹ – a thing of hard, unbending cloth.«⁷⁴ Nach diesen Verwandlungen, »the torturing and degrading process of cleansing and tidying«⁷⁵, die nicht selten eine Stunde dauern, wird der saubere und adrette William von seinen Mitmenschen oft nicht wiedererkannt; so kann er in der Episode *William's Double Life* (1928) als tugendhafter Zwilling Algernon eloquent um Gnade für seinen missratenen Bruder bitten.⁷⁶

Zum Ärger seiner Familie verbringt William nicht nur zu viel Zeit im Freien, sondern freundet sich auch allzu gern mit Landstreichern und Kindern aus dem Proletariat an, was ihm attraktive Freiräume jenseits der (körperlichen) Restriktionen der bürgerlichen Welt bietet. Fast zwangsläufig muss er dabei seine unbequeme Kleidung zerstören, jene textilen Insignien der Finanzkraft und der Kultivierung, die eine Hemmung der Gesamtmotorik bewirken. Das vermeintlich unzivilisierte Leben der Jungen aus prekären Verhältnissen, die nicht unter der Diktatur der Anständigkeit leben müssen, sich prügeln, an Kutschen hängen und in Straßengossen plantschen können, erscheint dabei als besonders begehrenswert. Kein Wunder, dass diese Serie vor allem in der Unterschicht so erfolgreich war: In den Bergarbeitergemeinden gehörten die *Just William*-Bände zu den am häufigsten ausgeliehenen Büchern.⁷⁷ Man kann der Autorin durchaus vorwerfen, die Armut zu beschönigen.

70 Vgl. Kate Fox: *Watching the English. The Hidden Rules of English Behaviour*. London 2005, S. 283.

71 Zu Georg Simmel: *Die Mode*. In: Barbara Vinken (Hg.). *Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode*. Stuttgart 2016, S. 157–185, hier 163f.

72 Explizit zur Mode siehe Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1983, S. 322–325.

73 Stephenson: *A Cultural History*, S. 54.

74 Crompton: *William – the Fourth*, S. 21f.

75 Richmal Crompton: *William* [1929]. Illustrated by Thomas Henry. 17. Aufl. London 1948, S. 81.

76 Vgl. ebd., S. 70f., S. 78f.

77 Vgl. Robert James: *Popular Culture and Working-Class Taste in Britain, 1930–1939. A round of cheap diversion?* Manchester, New York 2010, S. 109, S. 144.

Mit genussvollem Entsetzen beschreibt Crompton Williams rituelle Verkleidung und seine rasche vestimentäre Verwilderung, die stets als Befreiungsschlag inszeniert wird. In *William's Evening Out* (1923) verschafft sich der Junge den Respekt einer Straßengang aus dem East End, indem er den Cockney-Soziolekt imitiert und seine piekfeine, den Körper einzwängende Abendgarderobe beim Raufen ruiniert.⁷⁸ Wie so oft wird William auch in dieser Episode nach gründlichem Waschen in einen *Eton suit*⁷⁹ gesteckt, der neben einer schwarzen oder gestreiften Hose aus einem hüftlangen Jackett, einer Weste und einem Umlegekragen besteht und, wie alle eng anliegenden Uniformen, von ihrem Träger eine aufrechte Haltung einfordern. Als *pars pro toto* muss er zu seinen Sonntagsanzügen – »that horror of horrors«⁸⁰ – den *Eton collar* tragen, einen breiten, gestärkten, steif geknöpften Kragen.

Die unbequemen *Eton suits* (kurz Etons), die spezielle Uniform für die jüngere Schülerschaft am Eton College (die älteren Jungen trugen Fracks), avancierten bereits in der edwardianischen Ära nicht nur zur Alltagskleidung an vielen Privatschulen, sondern auch zu dem Sonntagsanzug für Knaben der Mittel- und Oberschicht. Diese Modeerscheinung unterstreicht die immense Bedeutung der *public schools*, den Kaderschmieden für die politischen und militärischen Eliten Großbritanniens. Ihr Ethos – imperiales Denken, britische Superiorität und Patriotismus – wurde auf die entsprechenden Schuluniformen bzw. Kleidungsstücke übertragen.⁸¹ Man erhoffte sich von der äußeren, formalen und identitären Uniformierung die Standardisierung junger Köpfe. So überrascht es nicht, dass der »distinctively national, eminently English« *Eton suit* vor allem in den Kolonien als Zeichen der Respektabilität, sowie auch als Status- und Machtsymbol des britischen Empires fungierte.⁸² Dies bestätigt nicht nur den Vorwurf der Verwestlichung und Vereinheitlichung der Kleidungskulturen, sondern verweist auch auf die konnotative Symbolik der Uniform durch assoziative und emotionale Effekte.

78 Vgl. Crompton: *William – the Fourth*, S. 116–134.

79 Im heutigen Modevokabular bezeichnet die Eton-Jacke eine hüftlange Jacke mit breitem Revers, die am unteren Saum gerade geschnitten ist. Zu *Eton suits* siehe auch Clare Rose: *Children's Clothes Since 1750*. London 1989, S. 139–140.

80 Crompton: *William – the Fourth*, S. 22.

81 Vgl. Stephenson: *A Cultural History*, S. 59.

82 Vgl. ebd.



Abb. 3: William im Eton suit. Umschlagillustration des 11. Bandes (1930) (in Mary Cadogan: *Just William through the Ages*. London 1994, S. 34).

Es liegt auf der Hand, dass sich der hyperaktive William nach seiner kurzzeitig angezogenen Respektabilität als erstes seiner Mütze und des eng am Hals anliegenden Kragens entledigen muss, da diese seine Kopfbewegungen erheblich behindern. Binnen Kurzem beschmutzt er seine Schuhe aus Lackleder; gelten doch die Schuhe seit jeher als Sinnbilder für Restriktion und sozialen Status.⁸³ Als Nächstes verliert er den blauen Mantel, der farblich auf seine Mütze abgestimmt war (ein wichtiges Bedeutungsdetail für seine klassenbewusste Mutter) und zerfetzt schließlich den *Eton suit* samt Weste. Durch diese eigenmächtige Erhöhung des Tragekomforts entzieht William der unbequemen Kleidung und den Schuhen, den bürgerlichen Instrumenten der Körperdressur, die Kontrolle. Dieses schrittweise Entkleiden als

83 Siehe auch Anna-Brigitte Schlitter, Katharina Tietze (Hg.): *Über Schuhe. Zur Geschichte und Theorie der Fußbekleidung*. Bielefeld 2016; Reinildis Hartmann, Barbara Maurmann: *Trittfest. Barfuss oder beschuht unterwegs in der Welt der Literatur*. Essen 2015.

dressings-down markiert zugleich seinen rapiden sozialen Abstieg, denn »higher class males just seem to wear *more clothes*«⁸⁴.

Als Attribut des obligaten »neat and tidy«-Erscheinungsbildes und als hygienisches Accessoire gilt ein frisches Taschentuch, das ihm seine Mutter aushändigt und dem sogar eine überlegene, hochmütige Ausstrahlung – »superior, supercilious air«⁸⁵ – attestiert wird. Im Laufe eines einzigen Vormittags wird das blütenweiße Taschentuch mit den eingestickten Initialen – ein denkwürdiges Geburtstagsgeschenk für einen Lausbuben – zum Blutstillen nach einer Rauferei eingesetzt, zum Abwischen von Dreck nach einem Sturz in eine Pfütze und zum Beseitigen eines Tintenkleckses. Später transportiert William darin eine zahme weiße Ratte und wickelt anschließend Lakritzbonbons ein.⁸⁶ Erst nach dieser Transformation steigen Taschentücher in seiner Werteskala zu »trusted friends and allies«⁸⁷ auf. Das stark strapazierte Taschentuch ist bei Crompton keine modische Marginalie mehr, sondern ein Symbol für Williams anarchische Persönlichkeit. Dass Mrs. Brown immer wieder auf den Stoff der Tücher hinweist, ist nicht weiter verwunderlich: Teures Leinen gilt seit Jahrhunderten, und erst recht nach der Verdrängung durch die günstigere Baumwolle, als Wohlstandszeichen.⁸⁸ Nur weil Williams Freunde in den Besitz von riesigen, bestickten Taschentüchern in allen Regenbogenfarben gelangen, avanciert ein »enormous violently-coloured silk handkerchief«,⁸⁹ ein exzentrisches Accessoire seines Dandy-Bruders, zum Objekt der Begierde. *En miniature* wird hier die Nachahmung als Motor des Modewechsels aufs Korn genommen.⁹⁰

Neben der verdreckten, zerrissenen Schuluniform, (Sonntags-)Anzügen, Baumwollhemden und Taschentüchern geraten Williams löchrige Socken häufig ins Visier. Das immerwährende Stopfen der Männersocken, ein heiliges Ritual, das Mrs. Browns Rolle als Hausfrau und Mutter symbolisiert und allgemein für »benign domesticity«⁹¹ steht, versetzt sie in eine Art Trancezustand, der sie für Krisen aller Art unempfindlich macht. Selbst als Nylonsocken längst auf dem Markt sind, strickt und stopft Mrs. Brown unermüdlich weiter. Man kann der Crompton-Biographin Mary Cadogan nur zustimmen: »there seems a certain perversity about her persistence in this occupation.«⁹² Auch für Wendy Darling, der weiblichen

84 Fox: *Watching the English*, S. 292 [Hervorhebung im Original].

85 Richmal Crompton: *Just William's Luck*. Illustrated by Thomas Henry. London 1948, S. 163.

86 Vgl. Crompton zit.n. Cadogan: *The William Companion*. With David Schutte and contribution from Kenneth C. Waller. London 1990, S. 105.

87 Crompton: *Just William's Luck*, S. 163.

88 Vgl. Worth: *Fashion and Class*, S. 35.

89 Richmal Crompton: *Still-William* [1925]. Illustrated by Thomas Henry. 25. Aufl. London 1950, S. 26.

90 Dazu auch Simmel: *Mode*, S. 165f.

91 Worth: *Fashion and Class*, S. 31.

92 Cadogan: *The William Companion*, S. 105.

Hauptfigur in James Matthew Barries *Peter and Wendy* (1911), die Peter Pan im Nimmerland als Mutter installiert, wird die Instandhaltung der Kinderstrümpfe zur wichtigen Pflicht. Das »selbstlose Stricken« für Familienangehörige und/oder Notleidende – ein Teil des hausfraulichen Arbeitsethos – bot nicht nur eine sinnvolle Dauerbeschäftigung, sondern demonstrierte als angenehmer Zeitvertreib auch den privilegierten Status.⁹³ Dieser Hang zu Idylle und Gemütlichkeit ist übrigens ein Signum der englischen Kultur, insbesondere des Viktorianismus.⁹⁴

Im Affront gegen jegliche Dresscodes setzt William immer wieder neue Signale des kindlichen Protests gegen die mütterliche Formung und Ordnung. Die kurzen Verkleidungen und die Verachtung der Respektabilität, die über die Garderobe ventiliert und als (gescheiterter) Emanzipationsprozess inszeniert wird, können jedoch nicht über den Fakt hinwegtäuschen, dass William Brown ein Mitglied der Mittelklasse bleibt. Die Autorin glaubte an das Bestehen des britischen Klassensystems und an die Führungsrolle der Mittelschicht: Die von ihr geleiteten Institutionen wie Kirchen, Schulen und Universitäten seien nicht nur für die Etablierung, sondern vor allem für die Konsolidierung einer soliden Gesellschaft verantwortlich.⁹⁵

5. Vestimentäre Vulgarität

Dank ihrer präzisen Milieuschilderungen und ihres ironischen Stils wird Crompton als »the 20th-century Jane Austen«⁹⁶ bezeichnet. Gerade weil Konversationen über Mode und Kleidung in der Öffentlichkeit als unschicklich galten, tauchen sie bei Austen nur auf, um die Engstirnigkeit und/oder die schlechten Manieren der (weiblichen) Figuren zu unterstreichen, wie etwa bei Lydia Bennett oder Miss Steele.⁹⁷ Eine ähnliche Technik der negativen Charakterisierung wendet auch Crompton an, wenn sie exzentrische, stark typisierte Erwachsene durch ihre auffällige Kleidung bloßstellt. Der stets triumphierende William fungiert dabei als Katalysator. Miss Gertie Poll, eine Möchtegern-Entertainerin mittleren Alters – »She's so *vulgar*.

93 Sylvia Greiner: Kulturphänomen Stricken. Das Handstricken im sozialgeschichtlichen Kontext. Remshalden-Grundbach 2002, S. 97.

94 Vgl. Hans-Dieter Gelfert: Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors. München 1998, S. 113.

95 Vgl. Whyte: Just William? S. 150; S. 153.

96 Cadogan zit.n. Jonathan Sale: William and the Detectives. The Independent vom 10.11.1995 www.independent.co.uk/news/william-and-the-detectives-1581179.html (letzter Zugriff am 4.6.2024); Gary Day: Embrace a scruffy boy. In: Times Higher Education. Supplement, 2119/19 (2013), S. 50–51, hier S. 51.

97 Vgl. Penelope Byrde: Jane Austen Fashion. Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen. Ludlow 2008, S. 13, S. 74f.

She'd cheapen the whole thing«⁹⁸ – trägt beispielsweise ein Kleid, das in seiner Kürze, Transparenz und der grellen Farbigkeit die vestimentäre Vulgarität in dreifacher Hinsicht erfüllt: »very short and very diaphanous and very, very pink«.⁹⁹

Bis heute signalisieren in der britischen Kultur das Overdressing und/oder ein Zuviel an (Gold-)Schmuck im Alltag die Zugehörigkeit zur Unterschicht.¹⁰⁰ So wundert es nicht, dass Williams Nachbarin Mrs. Bott, eine *nouveau riche*, mit Bourdieu als eine »Aspirantin auf Distinktion«¹⁰¹ lesbar, stets als »overdressed« beschrieben wird, was ihre proletarische Herkunft ins Gedächtnis ruft. Ihre Finger, die sie nur allzu gern bewegt, um auf die Opulenz der Edelsteine aufmerksam zu machen, sind selbstverständlich »overringed«. Durch ihre luxuriöse, aber geschmacklose Garderobe bleibt sie in der Fremdwahrnehmung als »irredeemably common«.¹⁰² Um in die Aristokratie aufsteigen zu können, schwadroniert Mrs. Bott, benötige man lediglich eine Ahnengalerie mit Portraits, auf denen die kostümierten Vorfahren Ritterrüstungen, Strümpfe oder Tournüren als Statusattribute tragen – »in fancy dress suits of armour and such-like, bustles an' tights an' things«,¹⁰³ was im Subtext auf die europaweit gültigen Kleiderprivilegien einer stratifikatorischen Gesellschaft verweist.¹⁰⁴ Gerade weil extravagant große, mit Straußenfedern geschmückte Hüte den vermeintlich modischen Geschmack ihrer Trägerinnen demonstrieren, überrascht es nicht, dass Mrs. Bott auch mit ihrem Hut – »a well-known feature of the local landscape«, »a big thing like *that!*«¹⁰⁵ – ihren Reichtum zur Schau stellt. Der Hut mit dem dichten Schleier ist so riesig, dass William, der ihn als Mutprobe stehlen muss, kurzerhand auch ihren Mantel überzieht und, als eine »old rich lady« verkleidet, einen Ausflug macht: »I've been all over England in it«.¹⁰⁶ An Mrs. Bott, die Crompton stets als Gipfel des Ordinären karikiert, lässt sich der von Bourdieu skizzierte Konflikt zwischen privilegierter sozialer Stellung und primitivem Geschmack aufzeigen, der auf einer resistenten Geschmacksdisposition beruht.¹⁰⁷

98 Crompton: William – The Outlaw, S. 117 [Hervorhebung im Original].

99 Ebd., 123f.

100 Vgl. Fox: Watching the English, S. 288f.

101 Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 391.

102 Crompton zit.n. Cadogan: The William Companion, 36.

103 Ebd., S. 36.

104 Vgl. Katharina Simon-Muscheid: Standesgemässe Kleidung. Repräsentation und Abgrenzung durch Kleiderordnung (12.–16. Jahrhundert). In: André Holenstein et al. (Hg.): Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung. Referate einer Vorlesungsreihe des Collegium generale der Universität Bern im Herbstsemester 2007. Hg. im Auftrag des Collegium generale. Bern, Stuttgart, Wien 2010, S. 91–115.

105 Crompton: William – the Pirate, S. 125 [Hervorhebung im Original].

106 Ebd., S. 143.

107 Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 391.

6. Fazit

Die *Just William*-Reihe, die sich primär und prinzipiell an ein erwachsenes weibliches Lesepublikum wendet, dokumentiert und reflektiert nicht nur technologische Innovationen und politische Umbrüche. Die Serie bietet Längsschnitte epochentypischer Geschlechtermodellierungen und diachrone Sozialstudien, insbesondere zu nationalidentitärem »fancy dress« und zu (vergessenen) Volksbräuchen. Darüber hinaus fungiert die *Just William*-Reihe als kostümhistorisches Museum, das wechselnde Trends aus fünf Jahrzehnten aufzeigt und sie textuell konserviert. Die »extreme englishness«¹⁰⁸, die der Serie häufig attestiert wird, spiegelt sich nicht nur im Lokalkolorit, der idiomatischen Sprache voller Ironie, Understatements und Sarkasmen wider, sondern auch in der thematisierten (Ver-)Kleidung. Fast ausschließlich greift Crompton auf den Kostümfundus landesspezifischer Realia zurück, auf ikonische (historische) Figuren, Sagen und Legenden der britischen Folklore und kanonische Klassiker, die bis heute mit England assoziiert werden.

Williams rebellische Attitüde gegen die Konventionen des spießigen Elternhauses zeigt sich visuell in seiner Kleidung und der Frisur, die Teile der vestimentären Semiotik stereotyper Männlichkeit sind. Dabei wird die semantische Konstellation »Ordnung–Respektabilität–Kultiviertheit« und »Unordnung–Ordinarheit–Wildheit« immer wieder auf den abstrakten Nenner gebracht. Für Crompton bilden sie psychische Entwicklungsstufen ab:

»There is a theory that, on our way from the cradle to the grave, we pass through all the stage of evolution, and the boy of eleven is at the stage of the savage – loyal to his tribe, ruthless to his foes, governed by mysterious taboos, an enemy of civilization and all its meaningless conventions.«¹⁰⁹

Stets fungiert der Schmutz als Zivilisationsindex. Williams Affinität zu Be- und Verschmutzung seiner Kleidung markiert nicht nur eine misslingende Handlungskontrolle, sondern symbolisiert auch die anarchische Gefährdung sozialer Hierarchien. Mit seiner immer wieder zelebrierten Verwilderung untergräbt er auch das eminent britische Lebensmotto,¹¹⁰ Peinlichkeiten zu vermeiden, sehr zum Ärger seiner höchst respektablen, distinguierten Mittelstandsfamilie. Als William auf einer eleganten Gartenparty ohne Hut, mit schmutzigem Kragen, die Krawatte am Ohr hängend, mit Resten von Schokolade und Toffee im Gesicht, in seinem mit Schlamm

108 Mary Cadogan: *Richmal Crompton. The Woman Behind William*. London, Sydney 1987, S. 82.

109 Crompton zit. n. Cadogan: *Richmal Crompton*, S. 73. Zum Fortschreiten der Zivilisation siehe auch Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 391f.

110 Vgl. Fox: *Watching the English*, S. 273.

und Kleie verschmierten Anzug promeniert, provoziert er prompt das vielzitierte Lamento: »Goodness, just *look* at his clothes!«¹¹¹

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Crompton, Richmal: Just–William [1922]. Illustrated by Thomas Henry. 42. Aufl. London 1960.
- Crompton, Richmal: More William [1922]. Illustrated by Thomas Henry. 22. Aufl. London 1931a.
- Crompton, Richmal: William–the Fourth [1924]. Illustrated by Thomas Henry. London 2005.
- Crompton, Richmal: Still–William [1925]. Illustrated by Thomas Henry. 25. Aufl. London 1950.
- Crompton, Richmal: William–In Trouble [1927]. Illustrated by Thomas Henry. 21. Aufl. London 1946.
- Crompton, Richmal: William–the Outlaw [1927]. Illustrated by Thomas Henry. 7. Aufl. London 1931b.
- Crompton, Richmal: William [1929]. Illustrated by Thomas Henry. 17. Aufl. London 1948.
- Crompton, Richmal: William–the Bad [1930]. Illustrated by Thomas Henry. 19. Aufl. London 1956.
- Crompton, Richmal: William–the Showman. Illustrated by Thomas Henry. 2. Aufl. London 1937.
- Crompton, Richmal: William–the Pirate [1932]. Illustrated by Thomas Henry. 17. Aufl. London 1951.
- Crompton, Richmal: Just Williams’s Luck. Illustrated by Thomas Henry. London 1948.
- Crompton, Richmal: William–the Detective [1935]. Illustrated by Thomas Henry. 18. Aufl. London 1957.

Sekundärliteratur

- Bloom, Clive: Bestsellers: Popular Fiction Since 1900. 3. Aufl. Cham 2021.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1983.

111 Crompton: William – the Fourth, S. 134 [Hervorhebung im Original].

- Breward, Christopher: *The Suit. Form, Function and Style* [2016]. London 2021.
- Byrde, Penelope: *Jane Austen Fashion. Fashion and Needlework in the Works of Jane Austen*. Ludlow 2008.
- Cadogan, Mary: *Richmal Crompton. The Woman Behind William*. London, Sydney 1987.
- Cadogan, Mary: *The William Companion*. With David Schutte and contribution from Kenneth C. Waller. London 1990.
- Day, Gary: *Embrace a scruffy boy*. In: *Times Higher Education. Supplement*, 2119/19 (2013) S. 50–51.
- Fox, Kate: *Watching the English. The Hidden Rules of English Behaviour*. London 2005.
- Gelfert, Hans-Dieter: *Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors*. München 1998.
- Greiner, Sylvia: *Kulturphänomen Stricken. Das Handstricken im sozialgeschichtlichen Kontext*. Remshalden-Grundbach 2002.
- Gubar, Marah: *The Cult of the Child Revisited: Making Fun of Fauntleroy*. In: Laura Marcus, Michele Mendelssohn, Kirsten E. Shepherd-Barr (Hg.): *Late Victorian into Modern*. Oxford 2016, S. 398–412.
- Hartmann, Reinildis, Barbara Maurmann: *Trittfest. Barfuss oder beschuht unterwegs in der Welt der Literatur*. Essen 2015.
- Hole, Christina: *British Folk Customs*. London 1976.
- Hutton, Ronald: *The Rise and Fall of Merry England: The Ritual Year, 1400–1700*. Oxford 2001.
- James, Robert: *Popular Culture and Working-Class Taste in Britain, 1930–1939. A round of cheap diversion?* Manchester, New York 2010.
- Jarvis, Martin: *Just William? He's just Britain at its brilliant best!* In: *Daily Mail* 3/2 (2019), S. 54.
- Joos, Birgit: *Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performance*. In: Janecke, Christian (Hg.): *Performance und Bild – Performance als Bild*. Berlin 2004, S. 272–303.
- Körte, Mona: *Aus dem Leben der Knöpfe*. In: Christine Kutschbach, Falko Schmieder (Hg.): *Von Kopf bis Fuß. Bausteine zu einer Kulturgeschichte der Kleidung*. Berlin 2015, S. 113–118.
- Lansdell, Avril: *Everyday Fashions of the 20th Century*. Princes Risborough 1999.
- Lehnert, Gertrud: *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld 2013.
- Long, David: *The Hats that Made Britain. A History of the Nation through its Headwear*. Cheltenham 2020.
- Lovelace, Martin J.: *Christmas Mumming in England. The House-Visit*. In: Kenneth C. Goldstein, Neil V. Rosenberg (Hg.): *Folklore Studies in Honour of Herbert Halpert*. A Festschrift. St. John's 1980, S. 271–281.

- Meadmore, Daphne, Colin Symes: *Of Uniform Appearance: A Symbol School discipline and governmentality*. In: *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education* 17/2 (1996), S. 209–225.
- Mentges, Gabriele: *Kleidung als Technik und Strategie am Körper. Eine Kultur-anthropologie von Körper, Geschlecht und Kleidung*. In: André Holenstein et al. (Hg.): *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung. Referate einer Vorlesungsreihe des Collegium generale der Universität Bern im Herbstsemester 2007*. Hg. im Auftrag des Collegium generale. Bern, Stuttgart, Wien 2010, S. 15–42.
- Mida, Ingrid: *Reading Fashion in Art*. London 2020.
- Nodelman, Perry: *Making Boys Appear. The Masculinity of Children's Fiction and Film*. In: Stephens, John (Hg.): *Representing Masculinities in Children's Literature*. London 2002, S. 1–14.
- Rose, Clare: *Children's Clothes Since 1750*. London 1989.
- Sale, Jonathan: *William and the Detectives*. In: *The Independent* vom 10.11.1995 w www.independent.co.uk/news/william-and-the-detectives-1581179.html (letzter Zugriff am 4.6.2023)
- Schlitter, Anna-Brigitte, Katharina Tietze (Hg.): *Über Schuhe. Zur Geschichte und Theorie der Fußbekleidung*. Bielefeld 2016.
- Simmel, Georg: *Die Mode*. In: Barbara Vinken (Hg.): *Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode*. Stuttgart 2016, S. 157–185.
- Simon-Muscheid, Katharina: *Standesgemässe Kleidung. Repräsentation und Abgrenzung durch Kleiderordnung (12.–16. Jahrhundert)*. In: André Holenstein et al. (Hg.): *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung. Referate einer Vorlesungsreihe des Collegium generale der Universität Bern im Herbstsemester 2007*. Hg. im Auftrag des Collegium generale. Bern, Stuttgart, Wien 2010, S. 91–115.
- Stephenson, Kate: *A Cultural History of School Uniform*. Exeter 2021.
- Vaclavik, Kiera: *World Book Day and Its Discontents: The Cultural Politics of Book-Based Fancy Dress*. In: *The Journal of Popular Culture*, 52/3 (2019), S. 582–605.
- Watson, Victor: *Reading Series Fiction. From Arthur Ransome to Gene Kemp*. London, New York 2000.
- Whittingham, Sarah: *Fern Fever: The Story of Pteridomania*. London 2012.
- Whyte, William: *Just William? Richmal Crompton and Conservation Fiction*. In: Clare V. J. Griffiths, James J. Nott, William Whyte (Hg.): *Classes, Cultures, and Politics: Essays on British History for Ross McKibbin*. Oxford 2011, S. 139–154.
- Wild, Benjamin Lindley: *Carnival to Catwalk. Global Reflection on Fancy Dress Costume*. London 2020.
- Wilson, Verity: *Dressing Up. A History of Fancy Dress in Britain*. London 2022.
- Worth, Rachel: *Fashion and Class*. London 2020.

Abbildungsverzeichnis

Cadogan, Mary: *Just William* through the Ages. London 1994.

Crompton, Richmal: *William – the Showman*. Illustrated by Thomas Henry. 2. Aufl.
London 1937.

Travestie der Travestie?

Zu Mode und Geschlechtercodes in Marieluise Fleißers Erzählung *Die Vision des Schneiderleins*

Johanna Fehrle

»Da lebte in einer kleinen Stadt ein Schneider...«¹ mit einem Weib und zwei Töchtern, die eine hübsch, die andere hässlich – so märchenhaft beginnt Marieluise Fleißers Erzählung *Die Vision des Schneiderleins*. Der Entstehungskontext und weitere Handlungszusammenhang sind allerdings geprägt von moderner Urbanität als Schauplatz optimierter Vertriebsstrategien und einer anhand von Mode und ihren Formen entzündeten Verhandlung traditioneller Geschlechterrollen wie sie für die Zeit der Weimarer Republik prägend waren.

Die Erzählung erschien am 10.08.1929 im *Berliner Tageblatt* in der Spezialbeilage *Reklame und Publikum* anlässlich des Welt-Reklame-Kongresses, einer großen internationalen Tagung von Werbetreibenden.² Trotz vielfältiger Kritik begann Werbung ab 1900 das moderne Stadtbild und die Architektur Berlins zu erobern.³ Insbesondere Leuchtreklame hatte sich, wie Alexander Schug schreibt, zu einem »Leistungsmerkmal« moderner Metropolen entwickelt. In der »internationalen Konkurrenz der Städte« tat sich Berlin spätestens ab den 1920er Jahren mit visueller Übermacht hervor und »löste Paris als Stadt des Lichts ab«.⁴ Die Ausrichtung des Welt-Reklame-Kongresses in Berlin stellte einen Höhepunkt dieser Entwicklung dar,⁵ weshalb

1 Marieluise Fleißer: *Die Vision des Schneiderleins*. In: Dies.: *Gesammelte Werke*, Bd. IV. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt a.M. 1989, S. 25–29, S. 25. Künftig zitiert als Sigle mit Seitenzahl im Text.

2 Vgl. Anmerkungen der Hg. des Nachlassbandes, IV, 578.

3 Vgl. Alexander Schug: »Deutsche Kultur« und Werbung. Studien zur Geschichte der Wirtschaftswerbung von 1918 bis 1945. Unveröff. Inaugural-Dissertation. Berlin 2007, S. 123ff.; Schug stellt die These auf, dass Architektur und Werbung zunehmend in eins fallen: »Moderne Architektur und Außenwerbung, insbesondere Lichtwerbung, widersprachen sich nicht, sie wurden eins.«, Schug: *Deutsche Wirtschaftswerbung 1918–1945*, S. 125.

4 Ebd., S. 127.

5 Ebd., S. 137.

Ulrike Vedder das Großereignis in ihrem Beitrag zur *Vision des Schneiderleins* den »Entwurf Berlins als Weltstadt« nennt.⁶

In diese neue Weltstadt bricht das titelgebende Schneiderlein in Fleißers Erzählung auf, wird von ihr überwältigt und kehrt geschlagen in seine Provinzheimat zurück. Vedder liest die Erzählung daher unter anderem als »eine Persiflage auf die »erbarmungslose Maschinerie der modernen Kaufüberredung« (IV, 28)«,⁷ also auf Mechanismen wie die imposanten Schaufenster großer Kaufhäuser und die, mit Roland Barthes gesprochen, »Sprache der Mode«,⁸ auf die der Protagonist hereinfällt. Nicht nur die Großstadt Berlin als »mit Zeichen und Topoi belegte[] Weltstadt« übersteigt den Horizont des Schneiders, auch den »Zeichencharakter der Mode« versteht er laut Vedder nicht.⁹ Sein Scheitern kann also als ein Scheitern an der Deutung und Produktion von Zeichen analysiert werden. Sabine Göttel widmet der Erzählung in ihrer Arbeit zu Fleißers Werk nur einen kurzen Absatz, in dem sie deren Gehalt auf den Konflikt eines konservativen Kleinbürgers mit der modernen Großstadt reduziert. »Um die Unfähigkeit eines Provinzschneiders, neue Tendenzen in seinem Handwerk und in der Mode produktiv in seine Arbeit zu integrieren, geht es in der »Vision des Schneiderleins.«¹⁰ Vedder hingegen betont, dass Fleißers Text neben der »Konfrontation Berlin/Provinz« auch Geschlechterverhältnisse reflektiert, wobei sie, wie erwähnt, den Fokus auf Zeichenhaftigkeit und -produktion in Großstadt und Mode legt. Indem Fleißer in der Form eines Märchens den Zeichenkosmos des großstädtischen Modekaufhauses persifliert, nutzt sie – nach der Definition von Anja Gerigk – die »Travestie als eine parodistische Technik der verfremdenden Einkleidung.«¹¹ Auch wenn das Schneiderlein selbst keine Travestie im Sinne eines gegengeschlechtlichen Kleidertausches durchläuft, soll im Folgenden der These nachgegangen werden, dass Fleißers kurze Erzählung ein subversives Spiel mit Mode und Geschlecht treibt. Dazu wird zunächst die Beziehung von Erzählinstanz und Protagonist im Kontext von Geschlechterverhältnis und Modenormen untersucht, und anschließend der Schneider als Fetischdiener der Mode im Sinne von Walter Benjamin und Barbara Vinken analysiert. Zu diesem Zweck wird

6 Ulrike Vedder: Unmögliche Produktionsschleife. Liebe und weibliche Autorschaft in Marielouise Fleißers Erzählung »Avantgarde«. In: Reflexive Naivität. Zum Werk Marielouise Fleißers. Hg. v. Maria E. Müller/Ulrike Vedder. Berlin 2000, S. 195–217, S. 205.

7 Vedder: Unmögliche Produktionsschleife, S. 206.

8 Nach Roland Barthes bildet Mode ein Zeichensystem zu dem nicht nur die Kleidung selbst, sondern auch deren Reklame (»die Struktur ihrer geschriebenen Zeichen«) zählt. Roland Barthes: Die Sprache der Mode. Frankfurt a.M. 1985, S. 20.

9 Vedder: Unmögliche Produktionsschleife, S. 207.

10 Sabine Göttel: »Natürlich sind es Bruchstücke«. Zum Verhältnis von Biographie und literarischer Produktion bei Marielouise Fleißer. St. Ingbert, 1997, S. 119.

11 Anja Gerigk: Komik mit prosasprachlichen Mitteln – 20. Jahrhundert. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart 2017, S. 273–284, S. 277.

der Vergleich mit Vicki Baums Erzählung *Jape im Warenhaus* gezogen.¹² Der Beitrag möchte damit zeigen, inwiefern sich Fleißers Erzählung nicht nur mit der Problematik Großstadt-Provinz und der Produktion von Zeichen in der Moderne, sondern auch mit der Konstruktion von Geschlecht in und über Mode auseinandersetzt.¹³

1. Von Gnadenschere und Kleidgottheiten. Pathetik, Ironie und die ›Sprache der Mode‹

Die Vision des Schneiderleins erzählt von der Irrfahrt eines kleinen Provinzschneiders in die moderne Großstadt. Der Protagonist wird von dem Versprechen einer Modezeitschrift, dass die Mode endlich wieder ›weiblich‹ werde, nach Berlin gelockt. Dort steigert sich seine Idealvorstellung von einer wahrhaft weiblichen Frau, die über die richtige Kleidung konstruiert werden könne, zur Besessenheit. Sein Wahn endet damit, dass ein Wachmann ihn aufgreift, während er völlig unsinnig im Schaufenster eines Warenhauses an einer Puppe herumschneidert. Anschließend wird er in die Kleinstadt zurückgeschickt und lässt die Herstellung von Damenkleidung künftig von einer Fachkraft aus Berlin erledigen.

Der Großteil der knapp 5 Seiten umfassenden Erzählung nutzt dafür einen hyperbolischen Aufbau des Geschehens als eine religiös-kultische Erfahrung von mythischer Qualität. Diese Überhöhung wirkt »gerade in der Unangemessenheit der Ebenenverknüpfung von Alltag und Mythos«, wie es Vedder formuliert, pathetisch.¹⁴ Zwar wird der Schneider als Protagonist fokalisiert, es erzählt jedoch eine nicht mit ihm identische Instanz, die ihn mit feiner Ironie bloßstellt.

Schon im Titel werden der alltägliche Beruf des Schneiders und die hochgestochene Bezeichnung seiner Vorstellungen als ›Vision‹ gegenübergestellt. Der Protagonist wurde in Paris als Zuschneider ausgebildet (IV, 25), kehrte dann in sein (vermutlich deutsches) Heimatnest zurück und hält dort seit gut 30 Jahren an den erlernten Kleiderformen fest – insbesondere, was die Damenmode angeht. Die Erzählinstanz kontrastiert das als »schnöde«, »ehrsam« und »normal« beschriebene (IV, 25) Kleinstadt-Leben, das der Schneider führt, mit den schöpferischen Ansprüchen des Protagonisten an seine Arbeit. Sie erklärt, der Schneider sei »streng wie ein Erzengel« (IV, 25) und kommentiert mit milder Ironie die Kluft zwischen der Wahrnehmung seiner Kundinnen und seinem eigenen – überhöhten – Selbstbild.

12 Vicki Baum: *Jape im Warenhaus*. In: Dies. *Der Weihnachtskarpfen*. Erzählungen. Köln 1993, S. 86–111.

13 Walter Benjamin: Fünfter Band. Erster Teil. In: *Das Passagenwerk*, Bd. V. Hg. v. Theodor W. Adorno/Gershom Scholem. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1989. sowie Barbara Vinken: *Transvestie – Travestie: Mode und Geschlecht*. In: *Inszenierung und Geltungsdrang*. Hg. v. Farideh Akashe-Böhme/Jörg Huber/Martin Heller. Zürich 1998.

14 Vedder: *Unmögliche Produktionsschleife*, S. 206.

›Wir würden gerne zu jemand anderm gehn‹, sagte ihm Fräulein Frobenius ins Gesicht hinein, ›wenn doch aber außer Ihnen kein vernünftiger Mensch dafür da ist. Vielleicht besuchen Sie einmal einen Kurs.‹ Dem Manne, der seinerzeit in Paris zugeschnitten hatte, blieb die Luft weg. Er hatte Feinheiten in den Fingerspitzen, von denen in einem Kurs für simple Mitläufer gar nicht die Rede sein konnte. (IV, 25f.)

Ohne eine explizite Datierung vorzunehmen, verortet sich der Text in der Weimarer Republik, wenn die modischen Vorstellungen des Schneiders von Damenkleidung einer ›neuen Generation‹ (IV, 25) als veraltet gegenübergestellt wird.

[S]eine Damenkleidung wirkte, wie auf Schneppentaille orientiert, schief in der Magengegend [...]. Die neue Generation, die Tennis spielte, blickte in den Spiegel, als ob sie sich darin nicht mehr erkannte, und war jedesmal ganz niedergeschlagen bei dem neuen, dem guten Stück. (IV, 26)

Die ansonsten unbestimmte Erzählinstanz scheint sich als Teil der ›neuen Generation‹ zu verstehen, denn es heißt, dass in der Damenkleidung des Schneiders ›der weibliche Oberkörper für unsere Augen [...] unnatürlich überhöht‹ wirke (IV, 25; Kursiv J.F.). Die Erzählung referiert hier über die erzählte Mode auf die viel beschworene ›Neue Frau‹ der 1920er Jahre. In deren gegenüber der Mode der Jahrhundertwende schlichterer und funktionalerer Bekleidung sollte sich eine (teils vermeintliche) Emanzipation und neue Freiheit ausdrücken, die mit Berufstätigkeit oder dem Frauenwahlrecht einhergegangen waren.¹⁵ Das Missfallen des Schneiders über die ›männlicheren‹ Kleidungswünsche der jungen Kundinnen scheint sich auch auf diese Entwicklungen zu beziehen, was von der Erzählinstanz ironisch pointiert wird:

[E]r rümpfte die Nase in ältlichem Ekel, die ewig zerschnittenen Stoffe waren ihm über. Und da wollten diese Kreaturen von heute obendrein vorne nichts dran haben, wie Knaben kamen sie einher und blickten scharf. (IV, 26)

Kleider in einem anderen Stil zu nähen, als ihm zusagt, empfindet der Schneider als eine ›Verleugnung seiner Ideale‹ (IV, 26). Obwohl er der Ausbildung nach nur ein Zuschneider ist, also ein ausführender Handwerker, scheint sich der Protagonist eher als Künstler wahrzunehmen, der eigene ästhetische Ansprüche und Vor-

15 Zur ›Neuen Frau‹ bei Fleißer vgl. Kerstin Brandt: ›Engel oder Megäre‹. Figurationen einer ›Neuen Frau‹ bei Marieluise Fleißer und Irmgard Keun. In: Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers. Hg. v. Maria E. Müller/Ulrike Vedder. Berlin 2000, S. 16–34.; Zur ›Neuen Frau‹ als popkulturelles Phänomen der Zwanzigerjahre, vgl. etwa Katharina Sykora, Annette Dörgerloh, Doris Noell-Rumpeltes und Ada Raev (Hg.): Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der zwanziger Jahre. Marburg 1993.

stellungen hat. So beschreibt ihn die Erzählinstanz als einen Poeten: »Müde dichtete er weiter an dem immer gleichen, seinem einzigen Lied von der Frau, vom weiblichen Körper im Gegensatz zum Manne, auf daß man sie sogleich erkenne und bebe« (IV, 26).

Während der Schneider als Dichter beschrieben hier eindeutig in der Sphäre der Sprache verortet wird, sind es gerade die sprachlichen Dimensionen der Mode an denen er scheitert. Eine vom Schneider missverstandene Zeitungsannonce in typischer Werbesprache löst seinen Aufbruch nach Berlin aus:

Dann kam ein Tag und eine Zeitung und sein Triumph. Was las der Schneider in dem groß aufgemachten Inserat jenes tonangebenden Berliner Bekleidungshauses?

Beachten Sie die neue Linie! Die Gaminformen haben sich überlebt. Die Mode wird wieder weiblich. Unsere Schöpfungen berücksichtigen nur die neueste Richtung.

Da stand es schwarz auf weiß, daß die Frauen auf einmal wieder so, nicht mehr anders waren. (IV, 26; Kursiv im Original)

In den Augen des Schneiders ist es eindeutig: Er hat letztlich Recht behalten – die einzig wahre ›weibliche‹ Mode triumphiert. Es liegt außerhalb seines Horizonts, dass die Mode niemals auf einem Höhepunkt ankommen und stehenbleiben wird, dass der Wechsel für sie konstitutiv ist und in ihrem »dialektischen Schauspiel [...] das jeweils Allerneueste [im] Medium des Gewesenen sich bildet«¹⁶ wie Benjamin schreibt. Ebenso wenig versteht er, dass in der Sprache der Mode Sätze wie »Die Mode wird wieder weiblich« (IV, 26; Kursiv im Original) zwar, in den Worten Barthes, »immer den Anschein eines Naturgesetzes«¹⁷ haben, eigentlich aber nur zufällige, von Werbetreibenden erdachte Regeln sind, um eine neue Kaufsaison einzuleiten.

Zuletzt ist wohl sein größter Fehler von der Mode auf »die Frauen« und wie sie sind oder nicht sind zu schließen, also Kleidung als Konstruktionsmittel für Geschlechtsidentität anzunehmen, ohne die ›Übersetzungslücken‹ zu beachten. Dieser Problematik widmet sich das folgende Unterkapitel dieses Beitrags. Zunächst sei nur gesagt, dass das Scheitern des Schneiders in der Großstadt schon dadurch vorausgedeutet wird, dass sein Aufbruch unter falschen Vorannahmen stattfindet.

Der Schneider nimmt also, angespornt durch die Annonce, früh am nächsten Morgen den ersten Zug nach Berlin, im Gepäck seine »Gnadenschere« (IV, 27). In diesem Neologismus treffen die Sphären des profanen Arbeitsalltags und des Göttlichen in komischer Weise aufeinander. Als »engelsgleicher Modeasket«¹⁸ streift der

16 Benjamin: Das Passagenwerk, S. 112.

17 Barthes: Die Sprache der Mode, S. 20.

18 Vedder: Unmögliche Produktionsschleife, S. 206.

Schneider nach einer schlaflosen Nacht und ohne etwas zu sich genommen zu haben, durch die Stadt und berauscht sich an den Schaufenstern der Konfektionsgeschäfte.¹⁹

[E]r verwandte den Blick nicht von den Fenstern der Offenbarung. Dann wunderte er sich, daß die zahlreichen Passanten nicht an ihn anstießen; er fühlte sie um sich herum wie Wasser, dem er nicht auswich. Es war alles in Ordnung, sie wurden von Gottes Finger leise vor ihm beiseite geschoben. (IV, 27)

Der Schneider gleitet in Betrachtung der Schaufenster mehr und mehr in den Wahn ab. Die Erzählinstanz lässt durch die religiöse Metaphorik dabei stets durchscheinen, dass der Schneider wohl nur in seiner eigenen, fehlgeleiteten Wahrnehmung in göttlichen Sphären schwebt:

Geduckt blieb er stehen und äugte nach oben. Wahrhaftig, da kamen Stimmen von den Dachrändern. Die Mode wird weiblich, stachen sie nach ihm. Jetzt wartete er bloß noch auf die Posaune. Das war eine merkwürdige Stadt, die von Stimmen an sich und Engeln wimmelte. Vielleicht sollte er einmal was essen. (IV, 27)

Nachdem der Schneider eingehend die Kaufhausauslagen betrachtet hat, gipfelt die Erzählung darin, dass der Schneider in ein verhülltes Schaufenster einsteigt, um dort an einer Schaufensterpuppe seine ›Vision‹ von der ›idealen‹ Frau zu verwirklichen, indem er ihr ein wahrhaft weibliches Kleid schneidert.²⁰ Dieser Raumwechsel von außen nach innen ist mit einem gleichsam umgekehrten Wechsel in der Erzählhaltung von einer internen zu einer externen Fokalisierung verbunden. So ist die Erzählinstanz beim Einstieg in das Kaufhaus dem Schneider noch dicht auf den Fersen und hat Einblick in seine Gedanken wie sein Kofferchen:

[E]r schlich sich in das Warenhaus ein, in dem das Kauffieber kurz vor Geschäftsschluß seinem nervösen Ende entgegenstieg. Fester faßte er nach dem Kofferchen, in dem er die hauchfeinen Stoffe und über allem blitzend [...] die Gnaden-schere wußte.

19 Der Schneider stellt hier eine eigentümliche Abwandlung des Topos vom Flaneur in der Großstadt dar. In *Ein Flaneur in Berlin* schreibt Franz Hessel (ebenfalls 1929): »Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Café-Terrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben.«; Franz Hessel: *Ein Flaneur in Berlin*. Berlin 1984, S. 145.

20 Dieser Teil wird im nächsten Abschnitt eingehend analysiert.

Im Anschluss wandelt sich der Ton der Erzählung dann jäh zum Ton einer distanzierteren Nachrichtenmeldung:

In dieser Nacht wurde ein weinender Schneider der Polizei eingeliefert. Der Wärter [...] hatte in einem halb ausgeräumten Schaufenster einen Mann entdeckt, der eine Unmenge Stoff zerschnitt, einer Puppe anprobierte [...] und flehentlich bat, daß man ihn weiter arbeiten lasse, weil er der Lösung sehr nahe sei. Der Mann, der zunächst einen geistesgestörten Eindruck machte, erwies sich, nachdem er öfter gegessen hatte, als ganz vernünftig. (IV, 28f.)

Die überhöhende Darstellung im Großteil des Textes baut eine große Fallhöhe auf, von der der Schneider zum Ende des Textes jäh hinabstürzt. Durch die Veränderung in Ton und Nähe zum Protagonisten unterstreicht die Erzählinstanz dabei sein Scheitern, als wolle sie ihn – kurz zuvor noch »unser Schneider« (IV, 28) – überhaupt nicht mehr kennen. In der erzählerischen Distanzierung vom Schneider im Schaufenster wird dieser selbst zum Objekt der Betrachtung. Vor diesem Hintergrund sagt auch die vorangegangene Beschreibung des flanierenden und die Schaufenster betrachtenden Schneiders letztlich mehr über dessen Wünsche und Ängste als über die darin präsentierten Waren aus.

2. »Nur sie, die Puppe«. Weiblichkeit und Fetischismus

Mit der kurzen lakonischen Nachrichtenmeldung wird deutlich, dass der erzählerische Schwerpunkt gerade nicht auf dem Moment liegt, in dem der Schneider glaubt seine Vision umsetzen zu können, sondern in der ungleich längeren, knapp zwei Seiten umfassenden Beschreibung seines Flanierens vor den Kaufhausauslagen. Auch intradiegetisch verbringt der Schneider damit eine lange Zeit damit, denn

er [zog] seinen Weg von Konfektionsgeschäft zu Konfektionsgeschäft durch eine ganze Nacht. Dann wurde der Morgen grau und es tröpfelte Leute, der Tag wurde weiß und es regnete Leute [...]. (IV, 27)

Die erzählerische Betrachtung des Schneiders als Betrachter von Mode erweist sich als besonders aufschlussreich für die in der Erzählung verhandelten Objektbeziehungen und Geschlechterverhältnisse.

Mit dem Schaufenster greift Fleißer einen zentralen Topos der Warenhausliteratur um die Jahrhundertwende auf. Auch in der nur ein Jahr zuvor erschienenen Erzählung *Jape im Warenhaus* von Vicki Baum wirkt das Schaufenster als Ort der Of-

fenbarung. Zunächst erregt »eine bunte, seidene Krawatte«²¹ das Interesse des Protagonisten Jape, eines Jungen aus der Unterschicht, der vom »Wirbel von Dingen, Farben, Begriffen«²² wie gebannt vor den Schaufenstern eines großen Kaufhauses steht. Nach mehreren Tagen, an denen er sich nach Arbeitsende stundenlang am Anblick der Krawatte ergötzt, entdeckt er sie am Hals einer männlichen Schaufensterpuppe. Von neuem wird Jape überwältigt, diesmal von den unwirklich vollkommenen Puppen.

Auf unbeschreiblichen Möbeln aus Seide und mit goldenen Beinen saßen Frauengeschöpfe, die schöner aussahen als wirkliche Frauen, [...] und die dennoch nicht lebendig waren, was den unerfahrenen Jape unheimlich anmutete. Hinter diesen Frauen [...] standen Herren, feine Herren mit roten Wangen und seidenen Schnurrbartchen. Auch die Herren lächelten verbindlich; der hübscheste von ihnen hielt einen Rosenstrauß in der Hand, und auf seinem Vorhemdchen erblickte Jape mit einem süßen und heftigen Erschrecken: die Krawatte.²³

Obwohl Jape oberflächlich weiterhin die Krawatte begehrt und auf sie spart, verschiebt sich in diesem Moment etwas. Als er mit seiner Freundin Magda allein ist, beginnt Jape, nachzuahmen, was er im Schaufenster gesehen hatte.

Jape beugte sich über [Magdas] Schulter und lächelte so, wie er es von dem hübschen wächsernen Herrn gesehen hatte. [...] Er hielt seine schwarzen Schusterhände zierlich vor sich, als trüge er einen Rosenstrauß. Er wurde der junge Mann aus dem Schaufenster [...].²⁴

Jape verzehrt sich also nicht mehr nur nach dem einzelnen Konsumgut, sondern nach der Identität als feiner Herr. Die männliche Schaufensterpuppe dient ihm als Vorbild, das er in tragikomischer Weise nachzuahmen versucht. Die weiblichen Schaufensterpuppen²⁵ hingegen bleiben Objekte seines begehrenden männlichen Blicks, die ihn zugleich ängstigen.

Fleißers Schneider ist zumindest seinem Selbstverständnis nach im Gegensatz zu Jape kein Konsument, der Kleidungsstücke für sich begehrt, sondern ein Pro-

21 Baum: Jape im Warenhaus, S. 86.

22 Ebd., S. 89.

23 Ebd., S. 89f.

24 Ebd., S. 90.

25 Der Topos Schneider- oder Schaufensterpuppe als weibliches Objekt männlicher Blickregime spielt um die Zeit von Fleißers Erzählung auch international eine Rolle, etwa in den Erzählungen des jüdisch-polnischen Autors Bruno Schulz *Die Zimtläden* (1933) oder in *Astarte* (1931) der Schwedin Karin Boye. Für diesen Hinweis danke ich Martina Wernli und Iris Schäfer; vgl. Bruno Schulz: *Die Zimtläden*. München 2008; Karin Boye: *Astarte*. Kopenhagen 2018.

duzent von Mode. Dennoch steht auch in seinem Fall die Männlichkeit mit seiner modischen Obsession in enger Verbindung.

Seine ›Vision‹ dreht sich nämlich nicht um ästhetische Vorstellungen im Allgemeinen, sondern richtet sich speziell auf Geschlechternormen, denn sein »immer gleiche[s], sein[] einzige[s] Lied« handelt von »der Frau, vom weiblichen Körper im Gegensatz zum Manne« (IV, 26). Dabei geht es möglicherweise nicht nur um die Erkenntnis einer »substantiellen [...] Weiblichkeit«,²⁶ wie Vedder schreibt, sondern um eine idealisierte Männlichkeit, die in Opposition zu »der Frau« (IV, 26) eindeutig zutage tritt.

In diesem Sinne könnte der Schneider, ebenso wie Baums Jape, als Fetischist²⁷ bezeichnet werden. Hartmut Böhme definiert Fetischismus als »Terminus einer korrupten Objektbeziehung«. ²⁸ Fetischist:innen schreiben dem betreffenden Objekt Bedeutungen und Kräfte zu, die diesem nicht ursächlich zukommen. Der Fetisch, etwa im Fall Japes die Krawatte, wird, in Böhmes Worten, »als solches bedeutendes und kraftgeladenes Objekt [...] für den Fetischisten zu einem selbstständigen Agens, an das dieser fortan durch Verehrungs-, Furcht- oder Wunschmotive gebunden ist«. ²⁹

So ist es wohl kein Zufall, dass in beiden Erzählungen Schaufensterpuppen für die Protagonisten mit ebensolchen »Verehrungs-, Furcht- oder Wunschmotiven« verbunden sind. In der Modellpuppe vereinigen sich Künstliches und Reales, sie bildet einen organischen Leib mit anorganischem Material nach. Eine solche Verquickung unterstellt Benjamin im *Passagenwerk* der Mode als elementares Merkmal, wenn er schreibt: »Jede [Mode] steht im Widerstreit mit dem Organischen. Jede verkuppelt den lebendigen Leib der anorganischen Welt. [...] Der Fetischismus, der dem sex-appeal des Anorganischen unterliegt, ist ihr Lebensnerv.«³⁰

Die Schaufensterpuppe wirkt auf die medial noch wenig erfahrenen Betrachter:innen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts trotz ihres keineswegs lebendigen Leibes erschreckend lebensecht, beinahe organisch, wie etwa Japes Reaktion im oben zitierten Abschnitt zeigt. Dennoch – oder gerade deshalb – hat die Modellpuppe auch für Jape den von Benjamin beschriebenen »sex-appeal des Anorganischen«. So findet er zwei Puppen, auf die er im Kaufhaus trifft, »bezaubernd«³¹ und spricht

26 Vedder: Unmögliche Produktionsschleife, S. 207.

27 Zur Polyvalenz des Fetischbegriffs vgl. Johannes Endres: Vorwort. In: Fetischismus. Grundlagentexte vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Hg. v. Johannes Endres. Frankfurt a.M. 2017, S. 9.

28 Hartmut Böhme: Fetischismus im neunzehnten Jahrhundert. Wissenschaftshistorische Analysen zur Karriere eines Konzepts. In: Fetischismus. Grundlagentexte vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Hg. v. Johannes Endres. Frankfurt a.M. 2017, S. 437.

29 Ebd.

30 Benjamin: Das Passagenwerk, S. 130.

31 Baum: Jape im Warenhaus, S. 101.

sie an. Als sie stumm und leblos bleiben, »lacht[] er laut auf, faßt[] die Elegante an ihre kühle glatte Wachshaut und sagt[] ihr alles, was er an galanten Unflätigkeiten wußte.«³²

Auch der Schneider in Fleißers Erzählung schwankt gegenüber den Schau-fensterpuppen, die er in den Auslagen der Kaufhäuser Berlins sieht, zwischen Furcht und Begehren. Zunächst fühlt er sich überwältigt von einer »Reihe von schräg aufsteigenden Gestalten, kobaltblau an Haut« (IV, 28). Sie erscheinen dem Schneider nicht nur lebendig, sondern als »starre Kleidgottheiten« (ebd.), deren Botschaft an ihn, »ein Geisterruf« (ebd.) er aber nicht verstehen kann. Die Erzähl- instanz beschreibt die Puppen und ihre unheimliche Überzeugungskraft als Teil der »erbarmungslosen Maschinerie der modernen Kaufüberredung« (IV, 28).

Darüber hinaus gibt es aber eine Ebene, auf der der Schneider weniger mit den Warenangeboten der Puppen als vielmehr mit ihrem Verweis auf weibliche Körper- lichkeit, die in ihrer Abstraktion und Masse bedrohlich wird, ringt: »Einer allein konnte er sich erwehren, aber alle zusammen machten seine Zukunft aus, seine Be- drohung. Sie wollten genommen sein« (IV, 28). Wenn der Schneider den Eindruck hat, »[s]ie wollten genommen sein« (IV, 28), bezieht sich dieses Nehmen nicht mehr auf Konsumgüter, die die Puppen anpreisen, sondern auf sie selbst und erhält da- mit eine sexuelle Konnotation. Doch diese weibliche Körperlichkeit überfordert den Schneider, ihm scheint, dass er »sich Stücke von ihnen retten« (IV, 28) müsste. Da- mit nutzt er ein fetischistisches Prinzip als Abwehrmechanismus: Die Zerteilung.³³ In der Logik des Fetischs könnte der Schneider, wenn er ein Stück einer Puppe besä- ße, deren Übermacht bändigen und sich selbst aneignen. Denn »die Techniken der fetischistischen Transaktion, die der Genese des Fetischs zugrunde liegen«, schei- nen nach Böhme und Endres

in einem weiteren Sinne auf einem Vorgang der Übertragung zu beruhen, durch den ein Teil das Ganze repräsentieren, Ähnliches bewirken oder durch Berüh- rung/Kontakt eine quasi-stoffliche Substanz oder Information transferiert werden kann.³⁴

Auf die vom Protagonisten betriebene Fragmentierung verweisen auch sein erlern- tes Handwerk als Zuschneider sowie dessen Werkzeug, die Schere. Sein gewähltes Arbeitsmaterial, »die hauchfeinen Stoffe« (IV, 29), können ebenfalls als Ausdruck

32 Ebd.

33 Vgl. Endres: Fetischismus. Grundlagentexte, S. 18: »Zu den Praktiken, die an der Konstituti- on eines Fetischs beteiligt sind [...] zählen Verfahren der Verzauberung, der Projektion, des Quidproquo, der Fragmentierung und Separation, der Teil-Ganzes-Relationierung, der Bear- beitung, der Verehrung, des Erwerbs, der Sammlung oder auch der Weitergabe.«

34 Hartmut Böhme, Johannes Endres: Einleitung der Herausgeber. In: Der Code der Leidenschaf- ten. Fetischismus in den Künsten. Hg. v. dies. Paderborn 2010, S. 25.

einer »Technik[] der fetischistischen Transaktion«, wie sie Böhme und Endres beschreiben, angesehen werden: »Ähnliches bewirkt Ähnliches«. ³⁵ Nicht nur sind die Stoffe anscheinend so zart wie ein Lufthauch, dass sie sich kaum von der Haut, die sie bedecken, abheben. Auch lautlich gehen die Wörter ›Hauch‹ und ›Haut‹ beinahe ineinander über. Das Arbeitsmaterial des Schneiders wirkt durch die Beschreibung als ›hauchfein‹ erotisch aufgeladen; der Stoff ist so dünn und hautähnlich, als berühre er nicht das Kleid, sondern den Körper seiner Kundinnen. Zugleich haben die Kreationen des Schneiders für den Schneider das Potential, die Weiblichkeit der Frauen, die sie tragen, in einer bestimmten Weise zu formen, die ihm wahrhaft weiblich erscheint. Die Erzählinstanz deutet dies an, wenn sie beschreibt wie die »neue Generation« (IV, 25), der sie sich zugehörig zu fühlen scheint, in seiner Damenkleidung nicht richtig atmen kann (vgl. ebd.). Der Schneider wird von ihr als Fetischproduzent entlarvt, indem sie die Kleider, die er herstellt, als »unheimlich selbstständige[] Häute« (IV, 25), bezeichnet.

Die Damenkleider, ebenso wie die Schaufensterpuppen, verweisen für den Schneider also auf seine Vorstellung von (idealisierter) Weiblichkeit. Johannes Endres definiert den Fetisch näherungsweise als ein »Konzept mit Ding-Aspekt«, ³⁶ wobei die »Übertragungen« des Fetischs, also der ideelle Aspekt, relevanter ist als der materielle Ding-Aspekt. Im Anschluss daran lässt sich die Behauptung aufstellen, dass der Fetisch des Schneiders sich weniger auf die konkreten Verkörperungen von Weiblichkeit im Kleid oder in der Modellpuppe bezieht als vielmehr auf seine ›Vision‹.

Dies zeigt sich auch an der Weise, wie der Schneider sich dazu berufen fühlt, in das Kaufhaus einzudringen. Als er vor den zahlreichen Schaufensterpuppen und ihrer seltsam leblosen Körperlichkeit flieht, kommt der Schneider »an ein Schaufenster, das zu Dekorationszwecken verhängt war« (IV, 28). Vor dieser leeren Fläche ohne Kaufangebote oder tatsächlich vorhandene Frauenfiguren kann er sich nun seine »Erfüllung, sein[en] rocher de bronze« imaginieren: Eine einzelne Puppe. Sie ist keineswegs bedrohlich, denn sie ist nicht nur allein, sondern auch zart und schutzlos: Die Puppe gibt sich dem Betrachter mit »aufgerekter Kehle« und »freiliegender Brust« (IV, 28) hin. Doch auch hier ist der von der Erzählinstanz nachvollzogene Blick des Schneiders der einer fetischistischen Fragmentierung, denn die Puppe wird nur anhand ihrer einzelnen Körperteile beschrieben:

Ein Gesicht in einem edlen Metallton, einen etwas langen Hals mit aufgerekter Kehle, aufschwebende Arme und in den Schultern nach der freiliegenden Brust hin die wundersame Biegung von Schwanenflügeln. (IV, 28)

35 Böhme, Endres: Fetischismus in den Künsten, S. 25.

36 Ebd., S. 19.

Der Schneider kann mit der Modellpuppe seine, mit Böhme gesprochen, »Verehrungs- [...] oder Wunschmotive«³⁷ also nur verbinden, wenn er sie »mit dem inneren Auge« (IV, 28) sieht, ansonsten überwiegen die »Furcht[motive]«. ³⁸ Damit stellt sich die Frage, wie diese Furcht des Schneiders innerhalb des Erzählzusammenhangs eingeordnet werden kann.

3. »Vom weiblichen Körper im Gegensatz zum Manne«. Damenmode und Männlichkeit

Es liegt nahe, dass in der Logik eines binär-patriarchal organisierten System der Geschlechtsidentität eine Furcht vor Weiblichkeit etwas mit Männlichkeit zu tun hat. Tatsächlich macht die Erzählung deutlich, dass der Schneider nach den patriarchal-zweigeschlechtlichen Vorstellungen ein ziemlich »unmännlicher« Mann ist. Schon im Titel wird er durch das Diminutiv als »Schneiderlein« herabgesetzt. Auch wenn er Ehemann und Familienvater ist, wird seine Männlichkeit in der Erzählung durchgehend als angreifbar gezeichnet. Neben der Verwendung von Verkleinerungsformen (das Schneiderlein mit dem »Köffchen«, IV, 26) wird er als bleich, schwächlich und ausgehungert (vgl. ebd., IV 27) beschrieben. Vom zeitgenössischen Männlichkeitsideal, dem Sportler mit seinem starken, leistungsfähigen Körper, das Fleißer in ihrem Werk häufig – teils huldigend, teils kritisch – aufgreift,³⁹ ist beim Schneider keine Spur zu finden. Wie Barbara Vinken erläutert, bringt zudem die Position als Damenmodemacher per se schon Zweifel an der Männlichkeit desselben auf: »[A]ls Herrscher über Entmachtetes [, die Damen der Gesellschaft,] wird er zur Parodie des Herrschers«. ⁴⁰ Im Fall des Schneiders zweifeln die Damen seine Fähigkeit als »Herrscher« über den Bereich der Kleidung sogar an. Die Männlichkeit des Schneiders wird also in der Erzählung durchgehend als angreifbar und bedroht gezeichnet.

Die »Vision« des Schneiders, die Idealvorstellung vom »weiblichen Körper im Gegensatz zum Manne« (IV, 26), kann in der Folge als Wunsch nach einer komplementären Geschlechtlichkeit zur männlichen gelesen werden. Über ein ideales Damenkleid, das die Trägerin als »wahrhaft weiblich« erscheinen lässt, will der Schneider letztlich sich selbst als »wahrhaft männlich« hervorheben. Der Versuch, zwei voneinander klar getrennte Geschlechtsidentitäten über Kleidung zu konstruieren, ist

37 Böhme: Fetischismus im neunzehnten Jahrhundert, S. 437.

38 Ebd.

39 Vgl. Anne Fleig: Bruder des Blitzes: Sportgeist und Geschlechterwettkampf bei Marieluise Fleißer und Robert Musil. In: Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie. Hg. v. Birgit Nübel/Anne Fleig. Paderborn 2011, S. 181–197, S. 182f.

40 Vinken: Transvestie – Travestie, S. 59.

laut Vinken ein wesentliches Kennzeichen der bürgerlichen Mode im 19. Jahrhundert.⁴¹ Wenn die jungen Frauen in Fleißers Erzählung »wie Knaben« (IV, 26) daherkommen, stellt dies für den Schneider einen Affront gegen seine »Ideale« (ebd.) dar,⁴² sprich gegen eben jene »Anordnung« der Mode, die, in Vinkens Worten, »mit dem Prinzip der Opposition das Prinzip Identität sichert [und] im Kern fetischistisch [funktioniert]«. ⁴³ In diesem Zusammenhang bietet sich ein kurzer Rekurs auf den Fetischbegriff in der Psychoanalyse an. Brigitte Kossek fasst Sigmund Freuds Fetischismuskonzept von 1927 wie folgt zusammen:

Im Kern bezeichnet der Fetisch die Weigerung des Knaben, zur Kenntnis zu nehmen, dass die Mutter keinen Penis besitzt. Diese Entdeckung fasst [er] als eine Bedrohung des eigenen Penisbesitzes, als Bedrohung des narzisstischen Selbstbildes auf. Der Fetischismus kreist um das Problem der Verleugnung der (sexuellen) Differenz und der Angst vor der Kastration. [Dem] Fetisch [wird] die Macht zugeschrieben [...] die sexuelle Differenz zu kaschieren und somit die Ursprungsfantasie intakt zu belassen.⁴⁴

Der inszenierte weibliche Körper dient laut Vinken in der bürgerlichen Mode dem Mann als Fetisch, als »magisches Objekt«, anhand dessen die sexuelle Differenz und die Kastrationsdrohung kontrollierbar werden.⁴⁵ Die Frau darf also nicht als »negatives Spiegelbild« des Mannes auftreten, das die sexuelle Differenz in einer bedrohlichen Weise betonen würde, sondern nur als »das faszinierende, betörende Objekt des Begehrens«, das die männliche Identität ergänzt und bekräftigt.⁴⁶ In Fleißers Schneider verkörpert sich das Schwanken dieses ›Fetisch Weiblichkeit‹ zwischen Bedrohung und »Objekt des Begehrens« in den Schaufensterpuppen. Während die Menge an Puppen, wie bereits erläutert, den Schneider überwältigt und bedrohlich

41 Vinken: *Transvestie – Travestie*, S. 59; Zur Mode als postfeudales Phänomen vgl. auch Georg Simmel: *Die Mode*. In: Ders. *Gesamtausgabe* Band 14. Hg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M. 1996, S. 186–218.

42 Die Frage, ob ein oppositionell-hierarchisches System dadurch umgangen werden kann, dass die Benachteiligten versuchen sich die Zeichen der Überlegenen anzueignen, muss hier offen bleiben. Göttel meldet im Kontext der ›Neuen Frau‹ der 1920er Jahre Zweifel an: »Auch der als androgyn geltende Typ des ›Flappers‹ oder ›Sport- und Modemädels‹, in Herrenhemd und Krawatte ›up to date‹ am Steuer eines Wagens sitzend, war nicht wirklich gleichberechtigt, sondern kaum weniger als die vamphafte ›Verführerin‹ auf ein Funktionieren in der patriarchalischen Gesellschaft hin ausgerichtet«. Göttel: *Bruchstücke*, S. 49.

43 Vinken: *Transvestie – Travestie*, S. 67.

44 Brigitte Kossek: *Begehren, Fantasie, Fetisch: Postkoloniale Theorie und die Psychoanalyse* (Sigmund Freud und Jacques Lacan). In: *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Hg. v. Julia Reuter/Alexandra Karentzos. Wiesbaden 2012, S. 51–67, S. 62.

45 Vgl. ebd.

46 Vinken, *Transvestie – Travestie*, S. 67.

wird, wirkt die imaginierte einzelne Puppe als beruhigendes magisches »Konzept mit Ding-Aspekt«⁴⁷:

Dies war die Erfüllung, sein rocher de bronze, gegen den er anwogte mit seinem ganzen andächtigen Dasein. Jetzt fiel ihm der Kanarienvogel ein, der aufblinkte wie ein Stückchen Gold, er neigte sich, von innerem Sturm beschwert, als ob er angelangt sei an der Endstation seiner verwirrten Reise. Plötzlich war ihm klar, was ihm fehlte. (IV, 28)

Doch das, was ihm fehlt, kann er nicht erlangen, seine Vision nicht verwirklichen. Der Versuch, eine ›ideale‹ Frau über ein wahrhaft weibliches Kleidungsstück zu konstruieren, um sich an ihrer vollkommenen Weiblichkeit zu berauschen und selbst als gegensätzlicher Mann hervorzutreten, misslingt und endet in einem profanen Durcheinander von Stoffetzen, wenn ihn der Wärter im Schaufenster entdeckt, wie er »eine Unmenge Stoff zerschneidet, einer Puppe anprobierte, herabriß, anders steckte, und flehentlich bat, daß man ihn weiterarbeiten lasse, weil er der Lösung sehr nahe sei.« (IV, 29)

Letztlich kann der Schneider als Fetischist nur zerteilen, so wie es sein erlerntes Handwerk des Zuschneiders und sein Arbeitswerkzeug, die Schere, andeuten. Das hier transparente Ideal der Konstruktion oder gar Kreation geht jedoch über das Vermögen des Schneiders hinaus. Auch erkennt er nicht, dass die Mode keine perfekte Repräsentation einer eindeutigen Geschlechtsidentität ist. Indem die Erzählung den Schneider mit milder Ironie in seinem Wahn und seinem Scheitern bloßstellt, deutet sie darauf hin, dass Mode immer auch Travestie ist und stellt so, um mit Vinken zu sprechen, »die qua Opposition gesicherte unzweideutige Identität des Geschlechtes als Resultat von Verkleidung aus«.⁴⁸

4. Das Scheitern der ›Vision‹ als emanzipatorischer Blick auf moderne Mode

Die Erzählung *Die Vision des Schneiderleins* ist nicht nur eine »Persiflage«⁴⁹ auf die moderne Werbeindustrie, der naive Provinzmenschen in die Falle gehen. Der Text bietet weiterhin einen differenzierten Blick auf Mode und Geschlechtsidentität, der patriarchale Männlichkeit mit Ironie und Witz bloßstellt.

Der Schneider wird von einer ironischen Erzählinstanz in seinem wahnhaften Bezug auf sich selbst, eine idealisierte Vorstellung von Weiblichkeit und die Macht

47 Endres: Fetischismus. Grundlagentexte, S. 9.

48 Ebd., S. 67; Hervorh. J.F.

49 Vedder, »Unmögliche Produktionsschleife«, S. 206.

der Mode über den Großteil der Erzählung stark überhöht, nur um am Ende zu scheitern. Die Erzählung stellt seinen fetischistischen Blick auf Weiblichkeit, der sich unter anderem in den Begegnungen mit verschiedenen Schaufensterpuppen äußert, kritisch aus. Zugleich kann seine Obsession mit der idealen Frau im weiblichen Kleid als Hindeutung darauf gelesen werden, dass die bürgerliche Mode selbst als eine fetischistische Anordnung ist, in der ein ›Fetisch Weiblichkeit‹ dazu dient, Männlichkeit zu konstruieren und zu affirmieren, wie Vinken analysiert. Damit stellt die *Vision des Schneiderleins* die bürgerliche Mode in ihren widersprüchlichen Geschlechtszuweisungen als Travestie mit fetischistischer Struktur bloß und ist damit selbst eine Travestie dieser Travestie.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Baum, Vicki: Die Weihnachtserzählungen. Köln 1993.
 Boye, Karin: Astarte. Kopenhagen 2018.
 Fleißer, Marieluise. »Die Vision des Schneiderleins«. In: Marieluise Fleißer. Gesammelte Werke, 1. Aufl., Band IV. Frankfurt a.M. 1989, S. 25–29.
 Schulz, Bruno: Die Zimtläden. Übs. v. Doreen Daume. München 2008.

Sekundärliteratur

- Barthes, Roland: Die Sprache der Mode. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1985.
 Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. Hg. v. Theodor W. Adorno/Gershom Scholem. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1989.
 Böhme, Hartmut/Endres, Johannes (Hg.): Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten. Paderborn 2010.
 Endres, Johannes (Hg.): Fetischismus. Grundlagentexte vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Frankfurt a.M. 2017.
 Fleig, Anne: Bruder des Blitzes: Sportgeist und Geschlechterwettkampf bei Marieluise Fleißer und Robert Musil. In: Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie. Hg. v. Birgit Nübel/Anne Fleig. Paderborn 2011, S. 181–197.
 Gerigk, Anja: Komik mit prosasprachlichen Mitteln – 20. Jahrhundert. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart 2017, S. 273–284.
 Göttel, Sabine: »Natürlich sind es Bruchstücke«. Zum Verhältnis von Biographie und literarischer Produktion bei Marieluise Fleißer. St. Ingbert 1997.

- Hoffmeister, Donna: Growing up Female in the Weimar Republic: Young Women in Seven Stories by Marieluise Fleißer. In: *The German Quarterly* 56/3 (1983), S. 396–407.
- Kossek, Brigitte: Begehren, Fantasie, Fetisch: Postkoloniale Theorie und die Psychoanalyse (Sigmund Freud und Jacques Lacan). In: *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Hg. v. Julia Reuter/Alexandra Karentzos, Wiesbaden 2012, S. 51–67.
- Schug, Alexander: »Deutsche Kultur« und Werbung. Studien zur Geschichte der Wirtschaftswerbung von 1918 bis 1945. Unveröff. Inaugural-Dissertation, Berlin 2007.
- Simmel, Georg: Ders. Gesamtausgabe Band 14. Hg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M. 1996.
- Sykora, Katharina/Dorgerloh, Annette/Noell-Rumpeltes, Doris/Raev, Ada (Hg.): *Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der zwanziger Jahre*. Marburg 1993.
- Vedder, Ulrike: Unmögliche Produktionsschleife. Liebe und weibliche Autorschaft in Marieluise Fleißers Erzählung *Avantgarde*. In: *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*. Hg. v. Maria E. Müller/Ulrike Vedder, Berlin 2000, S. 195–217.
- Vinken, Barbara: Transvestie – Travestie: Mode und Geschlecht. In: *Inszenierung und Geltungsdrang*. Hg. v. Farideh Akashe-Böhme/Jörg Huber/Martin Heller, Zürich 1998, S. 57–75.

Der Schleier der Vielfalt

Mode und Geschlecht in Thomas Manns Romanwerk *Joseph und seine Brüder*

Andreas Kraß

In den Jahren 1933 bis 1943 erschien Thomas Manns Romanwerk *Joseph und seine Brüder*, das vier Bände umfasst: *Die Geschichten Jaakobs*, *Der junge Joseph*, *Joseph in Ägypten* und *Joseph der Ernährer*. Der zweite Band, *Der junge Joseph* (1934), entstand bereits in den letzten beiden Jahren der Weimarer Republik, als der Nationalsozialismus erstarkte und die Bedrohungen des Antisemitismus und der Homophobie anwuchsen. In diese Zeit hinein schrieb Thomas Mann, für den beide Themen, der Hass gegen jüdische und gegen homosexuelle Menschen, persönlich relevant waren, seine Romane über die biblische Gestalt.¹ Dass Mann homosexuell war, steht seit der postumen Veröffentlichung seiner Tagebücher außer Frage. Schon zuvor wiesen seine Romane und Novellen in diese Richtung. So bezeichnete Heinrich Detering Manns 1911 erschienene Novelle *Der Tod in Venedig* als »das coming out der deutschen mainstream-Literatur«. ² Zu Manns Lebzeiten (1875–1955) war durchgehend der Paragraph 175 des deutschen Strafgesetzbuchs, der männliche Homosexualität kriminalisierte, in Kraft: zunächst in der Version des Kaiserreichs und der Weimarer Republik (1872–1935), dann in der verschärften Fassung des Nationalsozialismus und der Bundesrepublik Deutschland (1935–1969). ³ Dass Mann in einer Zeit, in der Homosexualität strafrechtlich verfolgt wurde, eine heterosexuelle Lebensform vorzog, ist verständlich. Ein Coming-out hätte nicht nur seine schriftstellerische Karriere beendet, sondern zum Verlust seiner gesellschaftlichen Reputation geführt. Zudem

-
- 1 »Der *Joseph*-Roman ist eine Konzeption der Weimarer Republik«; vgl. Thomas Mann: *Joseph und seine Brüder* I. Die Geschichten Jaakobs. Roman. Der junge Joseph. Roman. Kommentar von Jan Assmann, Dieter Borchmeyer und Stephan Stachorski unter Mitwirkung von Peter Huber. Frankfurt a.M. 2018 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe [im Folgenden zitiert als GKFA] 7.2), S. 17.
 - 2 Heinrich Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winkelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen 2002, S. 34.
 - 3 Vgl. Nadine Dröner: *Das »Homosexuellen-Urteil« des Bundesverfassungsgerichts aus rechtshistorischer Perspektive*. Tübingen 2000.

wurde Mann, der 1905 die aus einer großbürgerlichen jüdischen Familie stammende Katia Pringsheim geheiratet hatte, über Jahrzehnte hinweg mit antisemitischen Angriffen überzogen. Den polemischen Feldzug des völkischen Schriftstellers und Journalisten Adolf Bartels gegen Manns angebliches Judentum kann man in voller Länge im *Semi-Kürschner* nachlesen, einer zutiefst antisemitischen Enzyklopädie jüdischer und vermeintlich jüdischer Schriftsteller:innen, Künstler:innen, Politiker:innen und anderer öffentlicher Personen, die erstmals 1913 erschien und in den Jahren 1929 bis 1931 in erweiterter Form unter dem Titel *Sigilla Veri* neu aufgelegt wurde.⁴ Die hasserfüllten Diskurse über Homosexualität und Judentum bilden den zeitgeschichtlichen und biographischen Hintergrund zu Thomas Manns Josephsromanen. Die Wahl Josephs, einer Lichtgestalt der hebräischen Bibel, als Protagonist dieses monumentalen Romanwerks war eine deutliche Stellungnahme *für* das Judentum – aber, so meine These, auch *gegen* Heteronormativität. In den ersten drei Bänden stellt Mann Joseph als anmutigen Jüngling vor, dessen androgynem Charme viele Männer und Frauen wehrlos erliegen.⁵

In modengeschichtlicher Hinsicht ist Joseph für seinen »bunten Rock« (Gen 37,3) bekannt, wie Martin Luther das betreffende Kleidungsstück in seiner Bibelübersetzung nennt, oder den »Schleier der Vielfalt« (GKFA 7.1, S. 467), wie Thomas Mann den biblischen Ausdruck wiedergibt. Dass der »Schleier der Vielfalt« als Metapher für geschlechtliche Diversität lesbar ist, liegt auf der Hand. Um die kulturgeschichtliche Bedeutung des vielfarbigen Kleides im 20. Jahrhundert zu belegen, nenne ich nur zwei weitere Beispiele: das heute weitgehend vergessene, aber zu seiner Zeit berühmte Ballett *Josephs Legende* (1914), dessen Libretto Hugo von Hofmannsthal und Harry Graf Kessler verfasst und dessen Musik Richard Strauss komponiert hatte,⁶ und das von Andrew Lloyd Weber (Musik) und Tim Rice (Text) geschriebene Musical *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968), das 1999 von David Mallet verfilmt wurde.

4 Semi-Kürschner oder Literarisches Lexikon der Schriftsteller, Dichter, Bankiers, Geldleute, Ärzte, Schauspieler, Künstler, Musiker, Offiziere, Rechtsanwälte, Revolutionäre, Frauenrechtlerinnen, Sozialdemokraten usw., jüdischer Rasse und Versippung, die von 1813–1913 in Deutschland tätig oder bekannt waren, Berlin 1913, Sp. 293–296; *Sigilla veri*. Lexikon der Juden, –Genossen und –Gegner aller Zeiten und Zonen, insbesondere Deutschlands, der Lehren, Gebräuche, Kunstgriffe und Statistiken der Juden sowie ihrer Gaunersprache, Trugnamen, Geheimbünde usw. Bd. 7, Erfurt 1931, S. 295–304.

5 Vgl. GKFA 7,2, S. 742: »Josephs androgyne Anlage ist unverkennbar«.

6 *Josephs Legende*. Handlung von Harry Graf Kessler und Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Berlin, Paris 1914, vgl. meinen am 17. November 2022 im Leo Baeck Institute Jerusalem gehaltenen Vortrag »The Legend of Joseph: Queer Desire in Richard Strauss's Ballet and Thomas Mann's Novel«.

1. Die biblische Josephsgeschichte

Die biblische Josephsgeschichte wird im Buch *Genesis* erzählt. Jakob ist Vater von zwölf Söhnen. Joseph ist der zehnte Sohn, aber der erste, den Jakob mit seiner geliebten zweiten Ehefrau Rahel hatte. Joseph ist der Favorit des Vaters, der ihn mit dem »bunten Rock« beschenkt: »[Jakob] aber hatte Joseph lieber denn alle seine Kinder/darumb das er jn im Alter gezeuget hatte/Vnd machet jm einen bundten Rock« (Gen 37,3).⁷ Die Auszeichnung weckt den Neid der älteren Brüder. Sie entführen Joseph, entkleiden ihn, stoßen ihn in einen Brunnen und überlassen ihn seinem Schicksal (Gen 37,23f.): »Als nu Joseph zu seinen Brüdern kam/zogen sie jm seinen Rock mit dem Bundtenrock aus/den er an hatte/vnd namen jn/vnd worffen jn in eine Gruben«. Um das Verbrechen zu verbergen, besudeln die Brüder das bunte Kleid mit Ziegenblut und behaupten gegenüber Jakob, ein wildes Tier habe Joseph getötet (Gen 37,31-34):

Da namen sie Josephs rock/vnd schlachten ein Ziegenbock/vnd tunckten den Rock im blut/vnd schickten den Bundten rock hin/vnd liessen jn jrem Vater bringen/vnd sagen/Diesen haben wir funden/Sihe/Obs deines Sons rock sey oder nicht? ER kennet jn aber/vnd sprach/Es ist meines Sons rock/Ein böses Thier hat jn gefressen/ Ein reissend Thier hat Joseph zurissen. Vnd Jacob zureis seine Kleider/vnd leget einen Sack vmb seine Lenden/vnd trug leide vmb seinen Son lange zeit.

Der geschlachtete Ziegenbock weist Joseph symbolisch als Opfertier und Sündenbock aus, und das zerrissene Gewand des Vaters spiegelt das zerrissene Kleid des angeblich von einem wilden Tier getöteten Sohnes.

Hinter dem »bunten Rock« steht die hebräische Formulierung *ketōnet passim*. Sie kommt in der Bibel nur zweimal vor: in der Josephsgeschichte und in der Tamargeschichte. Tamar, die Tochter Davids, zerreißt ihr Gewand, nachdem sie von ihrem Halbbruder Amnon vergewaltigt und verstoßen worden ist. Luther übersetzt *ketōnet passim* wieder mit »bunter Rock« (2 Sam 13,18f.):

Vnd sie hatte einen bundten Rock an/Denn solche röcke trugen des Königs töchter/weil sie Jungfrauen waren. VND da sie sein Diener hin aus getrieben/vnd die thür hinder jr zugeschlossen hatte/Warff Thamar asschen auff jr heubt/vnd zureis den bundten Rock/den sie anhatte/vnd legt jre hand auff das heubt/vnd gieng da her vnd schrey.

7 Zitiert nach dem Text der Lutherbibel von 1545.

Es liegt nahe, die Szenen typologisch aufeinander zu beziehen. In der Geschichte Josephs steht der besudelte Rock für einen Mordanschlag, in der Geschichte Tamars für eine Vergewaltigung.

Thomas Mann war dieser Zusammenhang bekannt. Er hatte für sein Romanwerk die 1927 erschienene Auflage der *Hebräischen Archäologie* des evangelischen Theologen Immanuel Benzinger konsultiert. Dieser erklärt, dass damals »[d]er bis zu den Knöcheln reichende Hemdrock mit langen Ärmeln *kuttônnet passîm* [...] bei den Männern etwas Besonderes und Ungewöhnliches« gewesen sei.⁸ Der in der Großen Frankfurter Ausgabe erschienene Kommentar zu Manns Josephsromanen stellt diesen Sachverhalt anders dar. Er behauptet im Gegensatz zu Benzinger, dass es sich um ein Kleidungsstück handle, das für Frauen und Männer gleichermaßen bestimmt gewesen sei, also keine Geschlechterdifferenz markiert habe:

Eine *ketônnet* ist ein Untergewand für Männer und Frauen aus feinem Stoff, das man auf der Haut trägt. Davon leitet sich griech. »chiton« ab, das genau in dieser Weise von Männern und Frauen getragen wird. Das Wort lebt noch im arabischen *kattûn* und englischen cotton »Baumwolle« weiter. Die Prinzessinnen tragen dieses Gewand als Robe [...], also als Obergewand. Hebr. *pas* heißt Handfläche, daher die Übersetzung »Ärmelkleid«. Um als »Robe« getragen werden zu können, erhält die *ketônnet* Ärmel. Dies Gewand hat also in der Tat den auszeichnenden Charakter, den es auch in der *Josephs*-Geschichte besitzt. (GKFA 7.2, S. 860f.)

Der Kommentar knüpft die Besonderheit des Gewandes an den Stand und nicht an das Geschlecht. Der ständische Aspekt ist durchaus zentral, zumal Joseph als Sohn eines Hirtenkönigs tatsächlich ein Prinz ist. Aber ebenso wichtig ist die Tatsache, dass Thomas Mann das Gewand mit Benzinger als weiblich konnotiertes Kleidungsstück verstand.

Anhand des biblischen Textes und der Erläuterungen Benzingers konnte Thomas Mann die Vorstellung der Androgynie des jungen Joseph entwickeln. Wenn Joseph dasselbe Gewand trägt wie Tamar, verleiht es seiner Männlichkeit einen weiblichen Zug. Das entscheidende Argument ist freilich nicht der Parallelismus zwischen Joseph und Tamar, sondern der mythologische Hintergrund, vor dem beide Geschichten erzählt werden. Es handelt sich, wie Mann wiederum bei Benzinger las, um den babylonischen Mythos der Göttin Ishtar und ihres Sohnes und Geliebten Tammuz. Benzinger schreibt:

Tamar ist ganz deutlich als Istar gezeichnet [...]; [und auch] Josephs Geschichte ist mit Motiven der Tammuzlegende ausgestattet [...]. Man wir also in dem besonde-

8 Immanuel Benzinger: *Hebräische Archäologie*, Dritte, neu bearbeitete Auflage, Freiburg 1927, S. 77f.; vgl. GKFA 7.2, S. 860. Benzinger erwähnt auch den typologischen Bezug zwischen Joseph und Tamar« (S. 77, Anm. 3).

ren Kleide beider eine Anspielung auf das Gewandmotiv erblicken müssen, das im Istar-Tammuzmythus eine hervorragende Rolle spielt.⁹

Im Mythos von Ishtar und Tammuz verschränken sich Vorstellungen von Inzest und Androgynie.¹⁰ Die Göttin Ishtar holt ihren gewaltsam getöteten Sohn und Geliebten aus der Unterwelt zurück. Beide sind zweigeschlechtliche Wesen: Ishtar eine bärtige Göttin und Tammuz ein jungfräulicher Jüngling. Dieses Motiv greift Mann in seinen Josephsromanen immer wieder auf, es ist geradezu ihr Leitmotiv. Sein Haupteinfall besteht darin, dass er den bunten Rock mit dem Brautgewand von Josephs Mutter Rahel gleichsetzt. Auf diese Weise identifiziert er Joseph mit Tammuz und Rahel mit Ishtar. Als Joseph seinen Bruder Benjamin über den Mythos von Ishtar und Tammuz unterrichtet, wendet er ihn auf sich selbst an: »Ich und die Mutter sind eins« (GKFA 7.1, S. 435).

2. Thomas Mann: *Joseph und seine Brüder*

Thomas Mann entfaltet die Geschichte des bunten Rocks in drei Szenen. Sie handeln davon, wie Joseph den Rock erhält, trägt und verliert.¹¹

2.1 Wie Joseph den Rock erhält

Die erste Szene erzählt, wie Joseph seinem Vater ein Geschenk, das dieser ihm versprochen hatte, schmeichelnd abverlangt:

»Ich habe vor«, sagtest du, »dir etwas zu schenken, – worüber dein Herz sich freuen – und was dich kleiden wird.« So war es Wort für Wort. Nur zu genau ist mir's haften geblieben und jückt mich im Ohre unausgesetzt. Was meinte denn wohl das Väterchen mit dieser Verheißung?

Jaakob errötete, und Joseph sah es. Es war eine leichte, rosige Röte, die in die feine Greisenhagerkeit seiner Wangen emporstieg, und seine Augen trübten sich in sanfter Verwirrung. (GKFA 7.1, S. 457)

Nach einigem Hin und Her verrät Jaakob, welches Geschenk er Joseph zugedacht habe:

9 Benzinger: Hebräische Archäologie, S. 77, Anm. 3.

10 Vgl. GKFA 7.2, S. 822–838.

11 Vgl. Miriam Albracht: Die Gefährdung der patriarchalen Ordnung. Keuschheit und Sexualität in Thomas Manns Roman *Joseph und seine Brüder*. In: Thomas Mann Jahrbuch 28 (2015), S. 63–73, hier S. 66f.7, 69–71.

»[I]ch sage dir's und gebe zu, daß ich Eines im Sinne hatte, nicht dies oder jenes. Höre denn, laß dich zu Boden! Weißt du von Rahels Ketõnet passîm?«

»Ein Gewandstück von Mami? Etwa ein Festkleid? Ah, ich verstehe, willst du mir aus ihrem Kleide ...«

»Höre Jehosiph! Du verstehst nicht. Laß dich belehren! Da ich gedient um Rahel sieben Jahre und der Tag herankam, daß ich sie empfangen sollte im Herrn, sprach Laban zu mir: ›Einen Schleier will ich ihr schenken, daß sich die Braut verschleierte und sich der Nana heilige und sei eine Geweihte. Längst habe ich, sprach er, ›die Augendecke gekauft von einem Wandernden und sie in der Truhe verwahrt, denn sie ist kostbar. Einer Königstochter soll sie gehört haben vor Zeiten und soll gewesen sein das Jungfrauengewand eines Fürstenkindes, was da ist glaubhaft zu sagen, so kunstfertig, wie das Gewirk bestickt ist über und über mit allerlei Zeichen der Götzen. Sie aber soll ihr Haupt darein hüllen und soll sein wie der Enitu eine und wie eine Himmelsbraut im Bettgemach des Turmes Etemanki.‹ So oder ähnlich der Teufel zu mir. Und er log nicht mit diesen Worten, denn Rahel erhielt das Gewand, und war eine Pracht sondergleichen damit, da wir zu Hochzeit saßen, und ich küßte das Bild der Ishtar. Da ich aber der Braut die Blüte gereicht, hob ich ihr den Schleier, daß ich sie sähe mit sehenden Händen. Lea war's, die der Teufel listig hatte eingelassen ins Bettgemach, so daß ich nur meiner Meinung nach glücklich war, nicht aber in Wahrheit, – wer sollte nicht irre werden im Haupte, wenn er dahinein sich verliert, darum übergeh' ich's. Aber besonnen war ich im vermeintlichen Glück und legte gefaltet das heilige Gewirk auf den Stuhl, der dastand, und sprach zur Braut die Worte: ›Wir wollen ihn vererben durch die Geschlechter, und sollen ihn tragen die Lieblinge unter den Zahllosen.«

»Trug auch Mami das Tuch zu ihrer Stunde?«

»Es ist kein Tuch, es ist eine Pracht. Es ist ein Stück zu freiem Gebrauch, knöchellang, mit Ärmeln, daß der Mensch nach seinem Geschmack und nach seiner Schönheit damit verfare. Mami? Sie trug's und behielt's. Ein- und aufgepackt hat sie's treulich, als wir dahinfuhren und brachen die staubigen Riegel und prellten Laban, den Teufel. Immer hat's uns begleitet, und wie Laban es sorglich verwahrte von langer Hand in seiner Truhe, so auch wir.« (GKFA 7.1, S. 458)

Als Joseph verlangt, dass Jaakob ihm das Gewand aushändige, hat dieser Bedenken, dass die Brüder das Geschenk missverstehen könnten. Denn Ruben, der älteste Sohn von Jaakobs erster Frau Lea, hatte aufgrund eines Vergehens den Segen als Erstgeborener verloren, und so stand die Frage im Raum, wer die nächsten Rechte habe – der zweite Sohn der ersten Ehefrau oder der erste Sohn der zweiten Ehefrau, also Joseph? Wenn Jaakob Joseph das Hochzeitsgewand schenkt, das Rahel (und vor ihr schon Lea) getragen hatte, kann dies von den Brüdern so aufgefasst werden, dass der Vater die Entscheidung bereits getroffen und Joseph bevorzugt habe – was ja auch der Fall ist:

»Dein Bruder Ruben kam zu Falle, und ich war genötigt, ihn der Erstgeburt zu entkleiden. Bist nun du an der Reihe, daß ich dich damit bekleide und gebe dir hin die Ketönet? [...] Kleide ich dich aber ein, so möchten die Brüder es fälschlich deuten, im Sinne des Segens und der Erwählung, und sich im Eifer erheben wider dich und mich.« (GKFA 7.1, S. 459)

Schließlich erliegt der Vater doch den Verführungskünsten seines Sohnes und überlässt ihm das Gewand.

2.2 Wie Joseph den Rock trägt

Joseph sieht in dem Kleidungsstück nicht nur eine persönliche Auszeichnung, sondern auch einen modischen Gegenstand. Dies wird deutlich, als er den Vater fragt, wie genau man das Gewand tragen solle: »Gib! Wie trägt man's, wie schlägt man's? So? Und so? Und etwa noch so? Wie gefällt dir's? Bin ich ein Schäfervogel im bunten Rock? Mami's Schleiergewand – wie steht es dem Sohne?« (GKFA 7.1, S. 462). Die gereimte Redewendung ›tragen und schlagen‹, die Mann erfindet, legt den Akzent auf die modische Geste, mit der das Gewand zu drapieren ist, auf den modischen Effekt, der sich mit dem Gewand erzielen lässt. Die dreifache Frage, wie es zu tragen sei (»So? Und so? Und etwa noch so?«), bleibt unbeantwortet, regt aber die Phantasie der Leser:innen an, sich vorzustellen, wie genau Joseph das Gewand ›trägt und schlägt‹.

Die Wirkung ist jedenfalls enorm. Auf Josephs an Jaakob gerichtete Frage, wie ihm das Kleid stehe, antwortet der Erzähler selbst:

Natürlich sah er aus wie ein Gott. Der Effekt war vernünftigerweise zu erwarten und der geheime Wunsch, ihn hervorzubringen, dem Widerstand Jaakobs nicht zuträglich gewesen. Kaum hatte Joseph, mit Methoden, deren Schlaueit und Anmut man am besten tut ruhig anzuerkennen, das Kleid aus den Händen des Alten in seine hinübergespielt, als es auch schon mit drei, vier Griffen und Würfen, deren Sicherheit eine natürliche Anlage zur Selbstkostümierung bewies, auf freie und günstige Art seiner Person angetan gewesen war, – ihm das Haupt bedeckte, die Schultern umwand, an seiner jungen Gestalt in Falten hinabwallte, aus denen die Silbertauben blitzten, die Buntstickereien glühten und deren langer Fall ihn größer als sonst erscheinen ließ. Größer? Hätte es dabei nur sein Bewenden gehabt! Aber der Prunkschleier stand ihm auf eine Weise zu Gesicht, daß es schwer gefallen wäre, seinem Ruf unter den Leuten noch irgendwelchen kritisch mäßigenden Widerpart zu bieten, er machte ihn dermaßen hübsch und schön, daß es schon nicht mehr geheuer war und tatsächlich ans Göttliche grenzte. Das Schlimmste war, daß seine Ähnlichkeit mit der Mutter, in Stirn, Brauen, Mundbildung, Blick, nie so sehr in die Augen gesprungen war als dank dieser Gewandung, – dem Jaakob in die Augen, so daß sie ihm übergingen und er nicht anders meinte, als sähe

er Rahel in Labans Saal, am Tag der Erfüllung.

Lächelnd stand im Knaben die Muttergöttin vor ihm und fragte:

»Ich habe mein Kleid angezogen, – soll ich's wieder ausziehen?«

»Nein, behalt es, behalt es!« sagte der Vater; und während der Gott entsprang, hob jener Stirn und Hände, und seine Lippen bewegten sich im Gebet. (GKFA 7.1, S. 462f.)

Es sind drei Wirkungen, die das Gewand hat. Zunächst eine modische Wirkung, denn Joseph weiß aufgrund seiner »natürliche[n] Anlage zur Selbstkostümierung« sogleich, mit welchen »Griffen und Würfen« er den bestmöglichen Effekt erzielt. Die zweite Wirkung ist die frappierende Ähnlichkeit Josephs mit Rahel, die Wiederauferstehung der Mutter im Sohn. Die dritte Wirkung ist die Apotheose Josephs, seine mythische Überhöhung ins Göttliche.¹²

Nachdem der Auftritt vor dem Vater gelungen ist, versucht Joseph sein Glück bei Jaakobs Nebenfrauen und seinem Bruder Benjamin, der wie er ein Rahelkind ist. Mit vorgetäuschter Beiläufigkeit kaschiert er, dass es sich um einen kalkulierten Auftritt handelt, um eine *performance*, mit der er Applaus erheischt:

Das Aufsehen war ungeheuer. Der erste, dem Joseph im Schleier, im bunten Kleide erschien, war Benjamin; aber Benjamin war nicht allein, er war bei den Keksweibern, dort fand ihn der Geschmückte. Er kam zu ihnen ins Zelt und sagte: »Gegrüßt, ich komme nur zufällig. Ihr Weiber, ist mein kleiner Bruder da? Siehe, da bist du ja, Ben, sei vielmals begrüßt! Ich will lediglich sehen, wie ihr leibt und lebt. Was macht ihr, hechelt ihr Flachs? Und Turturra hilft euch dabei, so gut er kann? Weiß jemand, wo Eliezer, der Alte, ist?«

Turturra (das hieß »Kleinchen«; Joseph nannte den Benjamin manchmal mit diesem babylonischen Kosenamen) stieß schon längst gedehnte Wunderrufe aus. Bilha und Silpa stimmten ein. Er trug das Gewand recht lässig, etwas gerafft, durch den Gürtel seines Hemdrocks gezogen. (GKFA 7.1, S. 463)

Der Auftritt vor den Frauen ist ein Test. Der angeblichen Zufälligkeit und Belanglosigkeit der Begegnung steht die wohldurchdachte Pose entgegen, mit der Joseph die Öffentlichkeit sucht. Indem er das Gewand »lässig, etwas gerafft, durch den Gürtel seines Hemdrocks gezogen« trägt, verwandelt er das Brautkleid seiner Mutter in ein modisches Objekt und den Gürtel in ein ebensolches Accessoire. Joseph treibt das

12 Von hier aus lässt sich eine modephilosophische Brücke zu Charles Baudelaire schlagen. In seiner *Lobrede auf das Schminken* (1863) sieht Baudelaire es als Aufgabe der Frau, mit den Mitteln der Kleidung und Schminke die Grenzen der Natur auf das Göttliche hin zu überschreiten. In Manns Roman übernimmt der junge Joseph diese Aufgabe. Vgl. Charles Baudelaire: *Der Maler des modernen Lebens. Lobrede auf das Schminken* [1863]. In: Barbara Vinken (Hg.), *Die Blumen des Bösen. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode*. Stuttgart 2016, S. 95–100. Diesen Hinweis verdanke ich Iris Schäfer.

Spiel auf die Spitze, wenn er Verblüffung und Verärgerung über die heftige Reaktion auf seinen Auftritt vortäuscht: »Was kräht ihr«, sagte er, »alle drei und macht Augen wie eines Karrens Räder? Ach so, ihr meint meinen Anzug, Mami's Schleier-Ketönet. Nun ja, ich trage sie jetzt zuweilen. Jisrael hat sie mir kürzlich geschenkt und vermacht, vor wenigen Augenblicken« (GKFA 7.1, S. 463f.). Die Nebenfrauen preisen Joseph für seine Schönheit. Silpa, die Magd Leas und Mutter Gads und Aschers, ruft aus: »Hat dir Jaakob den bunten Schleier vermacht, darin er Lea, meine Herrin, zuerst empfang? Wie gerecht und weise gehandelt war das, denn er steht dir zu Gesichte, daß einem das Herz schmilzt und man nicht denken kann, ein anderer könne ihn tragen« (GKFA 7.1, S. 464). Bilha, die Magd Rahels und Mutter Dans und Naphtalis, stimmt in Silpas Lobpreis ein:

»Josephja! Schönster!« rief Bilha. »Es geht nichts über deinen Anblick in dieser Gestalt! Man ist versucht, sich aufs Antlitz zu werfen bei deinem Anblick, besonders, wenn man nur eine Magd ist gleich mir, die ich freilich der Rahel, deiner Mutter, schwesterliche Lieblingsmagd war und ihr den Dan und Naphtali gebar durch die Kraft Jaakobs, deine älteren Brüder. Auch sie werden niederfallen, oder doch nahe daran sein, wenn sie den Knaben sehen werden in ihrer Mutter Festkleid. Geh nur recht schleunig und zeige dich ihnen, den Nichtsahnenden, die nicht an Böses noch Gutes denken und noch nicht wissen, daß der Herr dich erkor! Du solltest auch über Land gehen und dich den Rotäugigen zeigen, Lea's Sechsen, daß du vernimmst ihren Jubelruf und an dein Ohr schlage ihr Hosianna.« (GKFA 7.1, S. 464)

Die Aufforderung, Joseph solle sich den älteren Brüdern zeigen, zielt in Wahrheit darauf, Neid und Eifersucht in ihnen zu wecken. Doch Joseph hat kein Ohr für die »Bitterkeit und Tücke« in den preisenden Worten der Nebenfrauen.

Dagegen ist Benjamins Bewunderung für seinen Bruder aufrichtig und ungetrübt:

»Jehosiph, himmlischer Bruder! Es ist nicht wie im Wachen, sondern als wie im Traum, und der Herr hat dir umgeworfen ein herrlich Gewand, darein aller Art Lichter verwoben sind, und hat dir einen Mantel angezogen voll Stolz und Ruhm! Ach, der Kleine hier, der ich bin, ist hingerissen! [...] Bleibe hier beim Brüderchen rechter Hand, daß ich dich länger bewundern und mich satt an dir sehen kann!« (GKFA 7.1, S. 465)

Wie zuvor schon der Erzähler erkennt Benjamin in Josephs Schönheit ein Zeichen der Göttlichkeit seines »himmlische[n] Bruder[s]«.

Der nächste, dem sich Joseph zeigt, ist sein weiser, prophetisch begabter Lehrer Eliezer. Dieser sieht nicht die ästhetische Wirkung, sondern die mythische Bedeutung des Gewandes:

»Ein Großes, mein Kind«, sagte er mit so unbewegtem Gesicht, daß es aussah, als könne man es abnehmen und es wäre vielleicht ein andres darunter, »hat Jisrael dir geschenkt, denn im Schleier ist Leben und Tod, aber der Tod ist im Leben und das Leben im Tode, – wer es weiß, ist eingeweiht. Es mußte die schwesterliche Mutter-Gattin sich entschleiern und entblößen am siebenten Höllentor und im Tode; da sie aber zurückkehrte ins Licht, verschleierte sie sich wieder, zum Zeichen des Lebens. [...] Großes verlieh dir der Vater, Licht und Leben, da er dich verschleierte mit dem Schleier, den die Mutter lassen mußte im Tode. Darum hüte ihn, Kind, daß ihn dir niemand entreiße und nicht der Tod dich erkenne!« (GKFA 7.1, S. 466)

Dies ist eine Weissagung dessen, was später tatsächlich geschehen wird. Die Brüder werden Joseph den Schleier entreißen, und Joseph wird dem Tod ins Angesicht blicken. Joseph quittiert die Rede des Lehrers mit einer Bestätigung:

»Danke, Eliezer!« antwortete Joseph. »Vielen Dank [...]. Eindrucksvoll redest du alles durcheinander, von Schleier, Sichel und Saatkorn, und zwar mit Recht, denn die Dinge hängen zusammen und sind Eins in Gott, vor uns aber sind sie gestickt auf den Schleier der Vielfalt. Was diesen Knaben betrifft, so zieht er nun aus sein Kleid und deckt sich damit zu auf seiner Ruhebänk, daß er darunter schlummere gleichwie die Erde unterm Weltenschleier der Sterne.« (GKFA 7.1, S. 467)

Joseph bezieht sich auf die Stickereien seines Gewandes, in denen sich das Modische und das Mythische verschränken. Die »Zeichen der Götzen«, mit denen der Schleier geschmückt ist, sind ihres ursprünglichen Verweisungszusammenhangs enthoben und können daher, mit Roland Barthes gesprochen, eine »Modekonnotation« annehmen.¹³ Zugleich spielt der Erzähler auf den Sternenmantel der Gottesmutter Maria an und stützt damit die religiöse Dimension des Schleiers. Joseph genießt die Wirkung des Schleiers, indem er narzisstisch von sich selbst in der dritten Person spricht, und er funktioniert ihn in eine Decke um, die auch den Schlafenden schmückt.

Die von den Nebenfrauen alarmierten älteren Brüder ergießen ihren Neid und Spott über Joseph. Die androgyne Wirkung hat für sie weder eine ästhetische Bedeutung wie für die Nebenfrauen, noch eine religiöse wie für den jüngeren Bruder Benjamin, noch eine mythische wie für den Lehrer Eliezer, sondern sie werten sie als Beweis seiner Effemination:

»Da habt und seht ihr's!« sagte [Ascher]. »Es ist nicht anders, und nicht ein Wort haben die Weiber zuviel gesagt, da sie uns anzeigten, der Laffe sei ihnen erschie-

13 Vgl. Roland Barthes: Die Sprache der Mode. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1985.

nen in seiner Mutter Kutônét passîm! [...] Treten wir nahe zusammen, Brüder, umschlingen wir uns in unserer Gekränktheit und laßt mich das Schimpfwort über ihm aussprechen, das uns allen Erleichterung schafft: du Hündchen!« (GKFA 7.1, S. 467f.)

Mit dem Hündchen ist eine Prostituierte gemeint (vgl. GKFA 7.2, S. 866). Indem Joseph mit einer Tempeldirne verglichen wird, erscheint er als Strichjunge, der sich sein »Hundegeld« (Deut 23,18) verdient. Gad fügt hinzu: »Hier stehen wir Brüder, und dort liegt der Bube, der Geck, der Zierbengel, der Gelbschnabel, der Grünling, der Augenverdreher und hat das Kleid« (GKFA 7.1, S. 469). Auch Schimeon und Levi beteiligen sich an der Hassrede gegen Joseph, als sie ihn wenig später ohne seinen Schleier antreffen: »Seit wann gehen Bestrickende ohne Schleier spazieren?« schrie der eine. »Und seit wann ohne Augendecke die Tempeldirnen?« reimte der andere [...]« (GKFA 7.1, S. 474). Die »Bestrickende« ist eine Anspielung auf den Schleier Ishtars, aber auch eine Metapher für die Tempeljungfrauen und schließlich für die Straßendirnen (vgl. GKFA 7.2, S. 868).

Auch Ruben, der älteste Bruder, äußert sich zu Josephs Gewand. Sie sind Rivalen, denn Ruben ist der Erstgeborene Jaakobs mit Lea, Joseph aber der Erstgeborene Jaakobs mit Rahel. Beide, Lea und Rahel, hatten das bunte Kleid bei der Hochzeit getragen, doch bei Lea war es Betrug, denn eigentlich war Jaakob Rahel versprochen worden. Joseph erklärt: »Lea war nur verkleidet darin, aber des Kleides Herrin war Rahel« (GKFA 7.1, S. 480) und fügt hinzu:

»Ich und die Mutter sind eins«, sagte Joseph. »Weißt du nicht, daß Mami's Gewand auch des Sohnes ist und daß sie's tragen im Austausch, der eine an Stelle des andern? Nenne mich, und du nennst sie. Nenne das Ihre, und du nennst das Meine. Also, wes ist der Schleier?« (GKFA 7.1, S. 481)

Ruben ist tief beeindruckt von Josephs Worten, seine Zuneigung zum jüngeren Bruder schlägt in nahezu religiöse Verehrung um: »Er hielt den Joseph in diesem Augenblick nicht geradezu für eine verschleierte Doppelgottheit von beiderlei Geschlecht – wir wollen so weit nicht gehen. Und dennoch war seine Liebe nicht weit vom Glauen« (GKFA 7.1, S. 482).

2.3 Wie Joseph den Rock verliert

Die gekränkten und erzürnten Brüder meiden fortan die Nähe des Vaters und ziehen fort. Jaakob bittet Joseph, sie aufzusuchen und zur Rückkehr zu überreden. Unterwegs legt Joseph den bunten Rock wieder an, denn »[e]r brannte dermaßen darauf, sich der weiteren Welt darin zu zeigen« (GKFA 7.1, S. 514). Er »zog [...] bald das Prunkstück hervor und tat es sich an nach Geschmack, den Kopf damit schützend,

so daß der Myrtenkranz, den er wie gewöhnlich trug, nicht mehr auf seinem Haar, sondern auf dem sein Gesicht umrahmenden Schleier saß« (GKFA 7.1, S. 515). Als er bei seinen Brüdern ankommt, werden diese von Eifersucht erfüllt, und sie reißen ihm das Gewand vom Leibe:

Sie fielen auf ihn, wie das Rudel verhungertes Wölfe auf das Beutetier fällt; es gab kein Halten und kein Besinnen für ihre blutblinde Begierde, sie stellten sich an, als wollten sie ihn in mindestens vierzehn Stücke zerreißen. Ums Reißen, Zerreißen und Abreißen war's ihnen wirklich vor allem in tiefster Seele zu tun. »Herunter, herunter, herunter!« schrien sie keuchend, und einhellig war die Ketönet gemeint, das Bildkleid, das Schleiergewand, das mußte von ihm herunter [...]. Sie gingen unter die Menschheit hinab und erinnerten sich ihrer Zähne, um dem Blutend-Halbohmächtigen das Mutterkleid von Leibe zu reißen, da ihre Hände leider noch mehr zu tun hatten. (GKFA 7.1, S. 541–542)

Die Gewalttat kommt einer Vergewaltigung gleich (und unterstreicht somit die Parallele zwischen Joseph und Tamar):

[Joseph] trachtete verzweifelt, das Gewand zu bewahren, die Trümmer und Lappen davon noch an sich zu halten, schrie mehrmals auf. »Mein Kleid!« und bettelte in Ängsten der Jungfräulichkeit: »Zerreißt es nicht!« noch, als er schon nackt war. Denn die Entschleierung geschah allzu gewalttätig, als daß sie sich eben nur auf den Schleier hätte beschränken können. Hemdrock und Schurz gingen mit herunter, ihre Fetzen lagen vermengt mit denen des Kranzes, des Schleiers im Moose umher, und auf den Bloßen, das Gesicht mit den Armen notdürftig Deckenden gingen die Schläge des Haufens. (GKFA 7.1, S. 542–543)

Die Brüder werfen Joseph in einen Brunnen und überlassen ihn seinem Schicksal. Die Fetzen des Kleides tränken sie in Tierblut und bringen es zu Jaakob, der nun glaubt, ein Löwe habe seinen Lieblingssohn zerrissen:

»Ja, es ist meines Sohnes Rock!« Darauf schrie er mit schrecklicher, von der Verzweiflung ins Gellende erhöhter Stimme auf: »Ein böses Tier hat ihn gefressen, ein reißend Tier hat Joseph zerrissen!« Und als ob dieses Wort »zerrissen« ihn darauf gebracht hätte, was nun zu tun sei, begann er, seine Kleider zu zerreißen. (GKFA 7.1, S. 623)

Damit hat der Rock seine modische Wirkung eingebüßt, und seine mythische, von Eliezer vorausgesagte Bedeutung als Zeichen des Todes erfüllt.

3. Das dritte Geschlecht

Roland Barthes hält in seinem Buch *Die Sprache der Mode* folgenden Sachverhalt fest, der das Verhältnis von männlicher und weiblicher Kleidung im 20. Jahrhundert betrifft:

Die weibliche Kleidung vermag fast die gesamte männliche zu absorbieren, während sich letztere damit begnügt, bestimmte Züge der weiblichen Kleidung ›zurückzuweisen‹ [...]: es besteht ein soziales Verdikt der Effeminierung des Mannes, während umgekehrt die Vermännlichung der Frau nahezu überhaupt nicht sanktioniert ist.¹⁴

Die Frau kann Hosen tragen, der Mann aber keinen Rock. Trüge der Mann einen Rock, gar einen bunten Rock, so würde dies als Zeichen seiner Verweiblichung gelesen. Man könnte noch einen Schritt weitergehen und behaupten, dass in einem heteronormativen Weltbild die Mode *als solche* weiblich identifiziert wird und die Männlichkeit des Mannes, der sich modisch kleidet, in Frage gestellt wird. Diesen Sachverhalt umspielt Thomas Mann, wenn er Joseph die Geschlechtergrenze in zweifacher Weise überschreiten lässt: indem er ein weiblich konnotiertes Kleidungsstück trägt (das auf seine Mutter Rahel, die Göttin Ishtar und die biblische Tamar zugleich verweist) und indem er es *auf modische Weise* trägt (mit seinen »Griffen und Würfen« und seiner Art des »Tragens und Schlagens«). Während die eifersüchtigen Brüder den »bunten Rock«, das »Bildkleid« und den »Schleier der Vielfalt«, wie das Gewand abwechselnd bezeichnet wird, als Tracht einer Tempeldirne schmähen, macht es für den bewundernden Vater gerade den göttlichen Reiz, die bezaubernde Anziehungskraft des Rahelsohnes aus. Wirft man einen Blick in die Bedeutungsgeschichte des Rocks und des Kleids, so stellt man fest, dass beide in der Vormoderne (und so auch für Luther) noch keine Geschlechterdifferenz implizierten – das Kleid war die Kleidung schlechthin und der Rock das tunikaartige Untergewand, das Männer wie Frauen gleichermaßen trugen. Wie man im *Deutschen Wörterbuch* Jacob und Wilhelm Grimms nachlesen kann, nahmen erst im 19. Jahrhundert das Kleid und der Rock die weibliche Bedeutung an: das Kleid durch eine semantische Engführung und der Rock durch eine semantische Ausdifferenzierung in das männliche Hemd (durch die Verkürzung des unteren Teils) und den weiblichen Rock (durch die Verkürzung des oberen Teils).

Diese modengeschichtliche Verwirrung der Geschlechterverhältnisse macht sich Thomas Mann zunutze und rückt sie zugleich in einen sexualwissenschaftlichen Zusammenhang. Josephs Androgynität lässt sich nämlich mit der Vorstellung des ›dritten Geschlechts‹ in Verbindung bringen, die im frühen 20. Jahrhundert weit ver-

14 Barthes, *Die Sprache der Mode*, S. 263.

breitet war.¹⁵ Gemeint war damit vor allem Homosexualität, die so erklärt wurde, dass eine männliche Seele in einem weiblichen Körper oder eine weibliche Seele in einem männlichen Körper wohne. Auch der Begriff des ›Transvestismus‹, der auf das Tragen der Kleidung des anderen Geschlechts verweist, gehört in diesen Zusammenhang.¹⁶ Die Vorstellung des dritten Geschlechts wurde von Magnus Hirschfeld propagiert, der von 1919 bis 1933 das Berliner Institut für Sexualwissenschaft leitete.¹⁷ Hirschfeld war nicht nur Sexualwissenschaftler, sondern auch politischer Aktivist, der als Vorstand des Wissenschaftlich-humanitären Komitees (1897–1933) für die Abschaffung des Paragraphen 175 eintrat. Hirschfeld hatte bereits 1904 in der Schriftenreihe *Großstadt-Dokumente* ein Büchlein mit dem Titel *Berlins Drittes Geschlecht* veröffentlicht. In den folgenden Jahrzehnten arbeitete er seine Lehre der ›sexuellen Zwischenstufen‹ aus, die besagte, dass das Geschlecht in zahlreichen Übergangs- und Mischungsformen zwischen dem männlichen und dem weiblichen Pol changiere, die selbst nur imaginäre Gebilde seien.¹⁸

Thomas Mann war mit den sexualwissenschaftlichen Theorien und politischen Aktivitäten Magnus Hirschfelds vertraut. Seit den 1920er Jahren beteiligte er sich mehrfach an Petitionen und Fragebögen, mit denen sich Hirschfeld und sein Komitee für die Entkriminalisierung der Homosexualität einsetzten. Dieser Sachverhalt, den Hermann Kurzke und Stephan Stachorski im dritten Band ihrer Ausgabe von Thomas Manns *Essays* (1994) mit Quellenzitaten belegt haben, wird nicht immer zur Kenntnis genommen. Der zweitausendseitige Kommentar zu den Josephsromanen in der Großen Frankfurter Ausgabe geht über Hirschfeld ebenso hinweg wie die tausendfünfhundert Seiten umfassende Biographie Thomas Manns, die Dieter Borchmeyer jüngst vorlegte.¹⁹

So unterzeichnete Mann im Jahr 1922 eine Petition des Wissenschaftlich-humanitären Komitees, die die Abschaffung des Paragraphen 175 aus dem Preußischen Strafgesetzbuch verlangte.²⁰ Im Jahr 1928 schrieb er als Antwort auf einen Fragebo-

15 Vgl. Magnus Hirschfeld: *Berlins Drittes Geschlecht* (Großstadt-Dokumente 3). Berlin/Leipzig 1904 (Nachdruck Hamburg 1991).

16 Vgl. Rainer Herrn: *Schnittmuster des Geschlechts. Transvestismus und Transsexualität in der frühen Sexualwissenschaft*. Mit einem Geleitwort von Volkmar Sigusch. Gießen 2005.

17 Vgl. Rainer Herrn: *Der Liebe und dem Leid. Das Institut für Sexualwissenschaft 1919–1933*. Berlin 2022.

18 Vgl. Herrn: *Der Liebe und dem Leid*, S. 31–48.

19 Dieter Borchmeyer: *Thomas Mann. Werk und Zeit*. Berlin 2022. Vgl. aber Anthony Heilbutt: *Thomas Mann. Eros & Literature*. London 1995, S. 504–506; Andreas Kraß: »Meine erste Geliebte«. *Magnus Hirschfeld und sein Verhältnis zur schönen Literatur*. Göttingen 2013, S. 17–20, 25–28.

20 Thomas Mann: *Essays*. Band 3: *Ein Appell an die Vernunft 1926–1933*. Hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt a.M. 1994, S. 462.

gen, den das Wissenschaftlich-humanitäre Komitee zahlreichen Personen des öffentlichen Lebens vorgelegt hatte, eine Stellungnahme zu Magnus Hirschfeld:

Ich habe Dr. Hirschfelds wissenschaftlich-propagandistische Tätigkeit immer als die eines menschenfreundlichen, herzlich-sozial gesinnten Mannes geachtet, der die Diskrepanz zwischen Erkenntnis und Wirklichkeit als eine pathologische Zeitererscheinung empfindet und ärztlich bekämpft. Die Wissenschaft in dem Sinne als Selbstzweck zu betrachten, daß ihre Ergebnisse für die soziale Praxis, die staatlich Gesetzgebung belanglos sein könnten, wäre absurd. Es ist gar keine Frage, daß gewisse Gesetzesbestimmungen mit dem heutigen Stande des Wissens vom Menschen, seinem Körper und seiner Seele, nicht mehr in Einklang zu bringen sind, und es scheint mir selbstverständlich, daß, bevor man zu Beschlüssen über das neue Sexualstrafrecht kommt, ein Mann wie Hirschfeld gehört wird.²¹

Im Jahr 1930 unterstützte Thomas Mann Magnus Hirschfeld und sein Wissenschaftlich-humanitäres Komitee ein weiteres Mal. Als rechte Politiker versuchten, den Paragraphen 175 weiter zu verschärfen, schloss er sich erneut einer Reihe prominenter Persönlichkeiten an, um in Form einer Streitschrift gegen den Paragraphen zu protestieren. Vieles spricht dafür, dass das anonyme Dokument aus seiner Feder stammt, daher nahmen Kurzke und Stachorski sie in ihre Ausgabe von Thomas Manns Essays mit auf. Hier einige Auszüge aus dem mehrseitigen Manifest:

[...] Geschlechtliche Zärtlichkeiten, die zwei erwachsene Menschen miteinander tauschen, und zwar auf Grund einer Gefühlsanlage, die so alt ist, wie das Menschengeschlecht, die oft genug mit höchster persönlicher Kulturwertigkeit, mit Genie verbunden war, [...] in ungebildeter und taktloser Weise zu bespitzeln, solche »Handlungen«, die ihn [den Staat] nicht das Geringste angehen, mit Gefängnisstrafe zu bedrohen und so dem Erpressertum, das ihm doch auch wieder nicht recht ist, gute Tage zu bereiten – ist eine etwas linkische Art, wie mir scheint, seinen Sinn fürs Sittliche zu erweisen.

Der Paragraph muss fallen. [...]

Notwendig bleibt die Wahrung des öffentlichen Anstandes. Aber ich wüßte nicht, daß Homosexuelle stärker zu öffentlicher Unanständigkeit neigten, als Normale (die übrigen in ihren Wünschen und Gewohnheiten oft perverser sind, als jene).

[...]

Ein wenig mehr Humor, Vernunft und Menschlichkeit! Der Staat hat nichts zu befürchten von dem Verzicht auf eine Satzung, die nichts verhindert und hundert Unzuträglichkeiten im Gefolge hat. Athen ist nicht an seiner Knabenliebe zugrunde gegangen, sondern an seiner politischen Unbegabung, – was immer noch unser Fall sein könnte, auch wenn es streng heterosexuell zugeinge im Vaterlande. Und was den Geburtenüberschuß betrifft, so hieße es kleinmütig denken von der

21 Mann: Essays 3, S. 93 (Text), 404–406 (Kommentar).

Zuverlässigkeit und Unverwüstlichkeit der im Ganzen doch so natürlichen Mutter Natur, wenn man besorgen wollte, es möchte infolge Wegfalls des § 175 auch nur ein einziger deutscher Staatsbürger weniger das Licht der Republik erblicken.²²

Eine entschiedeneren Verteidigung homosexueller Menschen kann man sich am Vorabend des Nationalsozialismus wohl kaum vorstellen.

Doch präsentiert Thomas Mann Joseph nicht als Homosexuellen, sondern als keuschen Jüngling, der sich der Sexualität enthält und eben deswegen das Begehren der Männer und Frauen auf sich zieht. Es ist eine queere Wirkung, die Josephs Darstellung erzielt, eine Wirkung, die ihn in die Sphäre des Göttlichen erhebt und sozusagen zur ›Diva‹ macht. Als androgynes, zugleich doppelt- und übergeschlechtliches Wesen setzt er sich von den älteren Brüdern ab, die in ihrer vielfach betonten »Geradheit« (ihrer *straightness*) als Vertreter einer heterosexuellen, sexuell übergreifigen und gewalttätigen Männlichkeit vorgestellt werden.²³ Diese Wirkung wird am Ende des Romans noch einmal auf den Punkt gebracht, wenn Jaakob seiner verstorbenen Frau Rahel und seinem vermeintlich verstorbenen Sohn Joseph nachsinn:

Aber in Jaakobs armem Kopf gab es die kühnsten Gleichsetzungen, und seine Neigung, es mit dem Geschlecht nicht so genau zu nehmen, es in Gedanken mit Freiheit zu behandeln, war nicht von gestern. Zwischen Josephs und Rahels Augen hatte er nie einen klaren Unterschied zu machen gewußt: Es waren ja wirklich ein und dieselben Augen, und einst hatte er Tränen der Ungeduld unter ihnen weggeküßt. Im Tode flossen sie ihm vollends zu einem Augenpaar zusammen, – die geliebten Gestalten selbst flossen zum zwiegeschlechtlichen Sehnsuchtsbilde zusammen, und mann-weiblich-übergeschlechtlich, wie alles Höchste, wie Gott selbst, war damit auch diese Sehnsucht. [...] Das Doppelte wird nur mit doppelter Liebe ganz geliebt; es ruft das Männliche auf, sofern es weiblich, das Weibliche, sofern es männlich ist. (GKFA 7.1, S. 641–642)

Mann bezieht sich an dieser Stelle auf den russischen Schriftsteller Dimitrij Mereschkowskij (1865–1941), der in seinem Buch *Die Geheimnisse des Ostens* (1924) schrieb:

[W]ir werden nie begreifen, warum in den genialsten, geistigsten, persönlichsten menschlichen Individuen – in Alexander dem Großen, Napoleon, Lionardo da Vinci, dem jungen Goethe und Byron – durch das Männliche etwas Weibliches und

22 Mann: *Essays* 3, S. 280–282 (Text), 461–463 (Kommentar).

23 So wird Jakobs siebter Sohn wiederholt als der »gerade Gad« bezeichnet und spricht auch selbst von seiner »Geradheit« (GKFA 7.1, S. 469).

sogar Mädchenhaftes hindurchleuchtet; darin liegt sogar ihre größte Schönheit, und es gibt auf der Welt nichts Schöneres als dieses.²⁴

Thomas Mann ergreift in seinen Josephsromanen Partei gegen den Antisemitismus seiner Zeit, indem er ein künstlerisches Meisterwerk über die biblische Josephsgeschichte schreibt. Zugleich nutzt er die biblischen und religionsgeschichtlichen Zusammenhänge, um ein Bekenntnis *gegen* Heteronormativität und *für* geschlechtliche Diversität abzulegen. Entscheidender als das homoerotische Interesse, das er in den Masken des für den anmutigen Sohn schwärmenden Vaters und der von Begierde nach dem schönen Jüngling entflammten Ehefrau des Potiphar auf seine androgyne Hauptfigur richtet, sind der analytische Scharfsinn und die anarchische Spiel Freude, mit denen er die patriarchalischen Vorstellungen seiner Zeit dekonstruiert.

So betrachtet ist Thomas Mann nicht nur ein homosexueller, sondern auch und vor allem ein *queerer Autor*, der in seinem Werk Religionsgeschichte, Modegeschichte und Sexualwissenschaft miteinander verschränkt, um der zeitgenössischen Heteronormativität ein Schnippchen zu schlagen.²⁵

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- [Kessler, Harry Graf] Josephs Legende. Handlung von Harry Graf Kessler und Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. Berlin, Paris 1914.
- Mann, Thomas: Essays. Band 3: Ein Appell an die Vernunft 1926–1933. Hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt a.M. 1994.
- Mann, Thomas: Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs. Roman. Der junge Joseph. Roman. Hg. und textkritisch durchgesehen von Jan Assmann, Dieter Borchmeyer und Stephan Stachorski unter Mitwirkung von Peter Huber. Frankfurt a.M. 2018 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe [GKFA] 7.1).
- Mann, Thomas: Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs. Roman. Der junge Joseph. Roman. Kommentar von Jan Assmann, Dieter Borchmeyer und Stephan Stachorski unter Mitwirkung von Peter Huber. Frankfurt a.M. 2018 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe [GKFA] 7.2).

24 Dimitrij Mereschkowskij: Die Geheimnisse des Ostens. Aus dem russischen Manuskript übersetzt von Alexander Eliasberg. Berlin 1924, S. 252; vgl. GKFA 7.2, S. 931f.

25 Zu Thomas Mann als queeren Autor vgl. auch die Aufsätze von Robert Deam Tobin zu *Der Tod in Venedig* und *Tonio Kröger*.

Sekundärliteratur

- Albracht, Miriam: Die Gefährdung der patriarchalen Ordnung. Keuschheit und Sexualität in Thomas Manns Roman Joseph und seine Brüder. In: Thomas Mann Jahrbuch 28 (2015), S. 63–73.
- Barthes, Roland: Die Sprache der Mode. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1985.
- Baudelaire, Charles: Der Maler des modernen Lebens. Lobrede auf das Schminken [1863]. In: Barbara Vinken (Hg.), Die Blumen des Bösen. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode. Stuttgart 2016, S. 95–100.
- Benzinger, Immanuel: Hebräische Archäologie. Dritte, neu bearbeitete Auflage. Freiburg 1927.
- Borchmeyer, Dieter, Thomas Mann. Werk und Zeit. Berlin 2022.
- Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann [1994]. Durchgesehene und mit einer Nachbemerkung versehene Studienausgabe. Göttingen 2013.
- Drönner, Nadine: Das »Homosexuellen-Urteil« des Bundesverfassungsgerichts aus rechtshistorischer Perspektive. Tübingen 2000 (Beiträge zur Rechtsgeschichte des 20. Jahrhunderts 115).
- Heilbut, Anthony: Thomas Mann. Eros and Literature. London 1995.
- Herrn, Rainer: Der Liebe und dem Leid. Das Institut für Sexualwissenschaft 1919–1933. Berlin 2022.
- Herrn, Rainer: Schnittmuster des Geschlechts. Transvestismus und Transsexualität in der frühen Sexualwissenschaft. Mit einem Geleitwort von Volkmar Sigusch. Gießen 2005.
- Hirschfeld, Magnus: Berlins Drittes Geschlecht (Großstadt-Dokumente 3). Berlin/Leipzig 1904 (Nachdruck Hamburg 1991).
- Kraß, Andreas: »Meine erste Geliebte«. Magnus Hirschfeld und sein Verhältnis zur schönen Literatur. Göttingen 2013.
- Mereschkowskij, Dimitrij: Die Geheimnisse des Ostens. Aus dem russischen Manuskript übersetzt von Alexander Eliasberg. Berlin 1924.
- Tobin, Robert Deam: Thomas Mann's Queer Schiller In: Christoph Lorey, John L. Pews (Hgg.): Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture. Columbia 1998, S. 159–180.
- Tobin, Robert Deam: Queering Thomas Mann's *Der Tod in Venedig* In: Stefan Börnchen, Georg Mein, Gary Schmidt (Hg.): Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren. Paderborn 2012, S. 67–79.

Mode in der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur

Miriam Wray

1. Die literarische deutsch-jüdische Kohorte der Gegenwart und ihre Textilgeschichte

Wo kauft man in Berlin Mull? Dort haben wir kleine Lappen und verwaschene Tücher und Mull. Kupferbecken und Holzlöffel für das Pflaumenmus, die irgendwann einmal gekauft worden waren, und wenn man fragte wann, dann wurde gesagt, nach dem Krieg.¹

Der Handel von Mull und damit der Handel von textilen Resten war vor dem Zweiten Weltkrieg, wie es auch in den Schilderungen der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur erzählt wird, von sogenannten jüdischen Schmaté-Händler:innen bestimmt, sodass das Textilwesen eine lange jüdische Tradition hat, die bis in die Gegenwart ökonomisch, sozial und kulturell fortwirkt und das jüdische Schreiben in der Gegenwart maßgeblich bestimmt.

Katja Petrowskaja ist eine deutsch-jüdische Schriftstellerin, die aufgrund ihrer ukrainischen Wurzeln und des russischen Einmarschs in die Ukraine in den letzten zwei Jahren besonders in den politischen Fokus geraten ist. Sie zählt zu einer Kohorte von deutsch-post-sowjet-jüdischen Schriftsteller:innen, die Solidaritäts- und Ästhetikdebatten in Deutschland entscheidend beeinflussten. Ungefähr 200.000 Menschen war es zwischen 1990 und 2005 möglich, ihre jüdischen Wurzeln zu belegen und, begleitet von einer/einem jüdischen Bürger/in, aus der ehemaligen Sowjetunion zu emigrieren. Die existierenden jüdischen Gemeinden in Deutschland, die größtenteils aus älteren, osteuropäischen Holocaust-Überlebenden, ihren Kindern und ihren Enkeln bestanden, wurden durch Migrationswellen nach 1970 verändert, die sich hauptsächlich aus vor dem sowjetischen Antisemitismus Geflüchteten formierten. Oftmals waren diese Migrant:innen im osteuropäischen Textilhandel verwurzelt, dessen Spuren sich bis in die gegenwärtige Generation niederschlagen.

1 Katja Petrowskaja: *Vielleicht Esther*. 7. Aufl. Berlin 2022, S. 33.



Abb. 1: Schmaté-Händler beim Verkauf bei einer Farmwirtschaft, Sammlung von Adam D. Mendelsohn, NYU University, 2015.

Dieser Artikel untersucht exemplarisch zwei Texte von sich selbst als jüdisch bezeichnenden Schriftsteller:innen mit migrantischem Hintergrund, die sich in den letzten drei Jahrzehnten in der deutschen Literaturszene etablierten. Eine kleine Kohorte dieser Autor:innen besteht aus jüngeren, insbesondere weiblichen Schriftsteller:innen, die die Diversität einer jüdischen Gemeinde nach 1990 ausmachen. Ihre Arbeiten reichen von performativer Kunst, Komödien und Pop-Literatur bis hin zu Anspielungen an ›schwere‹, kanonische Romanwerke, und viele, aber nicht alle der jüngeren Schriftsteller:innen integrieren Gender- und Queer-Perspektiven. Fast alle sind bedacht auf eine (deutsch)-jüdische Identität und fokussieren sich auf Themen wie Holocaust, Erinnerung, Migration, und große Fluchtbewegungen, sowie die Solidarität und die Darstellung von Ästhetik bezüglich dieser Debatten. Dieser Artikel möchte zur gegenwärtigen Forschungslage dieser Schriftsteller:innen, insbesondere mit dem Fokus auf Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther* (2014) und Sasha Marianna Salzmanns *Außer Sich* (2017) beitragen² und diese Werke mit der Forschungslage zur jüdischen Textilgeschichte verbinden, um nicht nur die Fragen zu einer kosmopo-

2 Vgl. Katja Garloff, Agnes Mueller (Hg.): *German Jewish Literature After 1990*. Suffolk 2018, S. 20–23.

litischen Solidarität³ zu beantworten, die im Zuge des Einmarsches von Russland in die Ukraine in Bezug auf diese post-sowjetisch-deutsche Literatur an neuer Aktualität gewonnen hat, sondern auch zu einem Beitrag einer kulturellen und literarischen Auseinandersetzung mit der Kleidungsgeschichte in der deutschen Gegenwartsliteratur als übergreifenden Ästhetikdiskurs liefern.

2. Die Geschichte des Textilen in Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther* (2014)

Für ihre unabgeschlossene Familiengeschichte *Vielleicht Esther* (2015) erhielt die in Kiew geborene und promovierte Literatin Katja Petrowskaja den Ingeborg-Bachmann-Preis. *Vielleicht Esther* schildert eine Familiengeschichte und das intergenerationale Trauma des Völkermordes an der jüdischen Bevölkerung in Kiew durch die Nationalsozialisten. Der Buchtitel verweist auf die verwischten Konturen von Identitäten, insbesondere einer Großmutter, die zur Zeit des Nationalsozialismus allein in Kiew in der Wohnung der geflohenen Familie zurückbleibt und vielleicht den Namen Esther trägt. Diese *Babuschka* – wie sie die Familie in ihren Geschichten nennt – ist das Enigma dieses Romans. In dieser Suche nach Beweislast in einer durch den Holocaust geprägten Familiengeschichte kreisen die gedanklichen und physischen Reisen um unterschiedliche Schauplätze. Als langjährige Kolumnistin der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung*, aber auch als Literaturwissenschaftlerin reflektiert Petrowskaja in deutschen und russischen Medien in *Vielleicht Esther* über ein zersplittertes, traumatisiertes Jahrhundert und verwischt damit die Umrisse der Figuren in dem Roman. Was jedoch bleibt ist die Verschränkung vom Textilen und dem Text als ein Verweben des Erzählerischen und das Verarbeiten des textilen, jüdischen (Erinnerungs-)Fadens. Die Geschichte um Petrowskajas *Babuschka* ist mit einer Metaphorik des Webens, des Strickens und des Erzählens verbunden und etabliert dabei auch einen Bezug zum Erzählen des volkstümlichen Märchens, welches oftmals von Frauen bei der textilen Arbeit in mündlicher Form weitergegeben wurde. Oft sind große Teile des Inhalts im Volksmärchen dem Akt des Spinnens und Webens gewidmet.⁴ Während andere *Babuschkas* Pirotschki und Kuchen backen, »warme Pullover und bunte Mützen [stricken und] manche sogar Socken, der Kunstflug des Strickens, *vyschij pilotasch*, [...]«⁵ herstellen, zeigt sich Petrowskajas *Babuschka*

3 Vgl. Stuart Taberner: AHRC Projekt 2023 (in Erscheinung) & Stuart Taberner: Narrative and Empathy: The 2015 »Refugee Crisis« in Vladimir Vertlieb's *Viktor hilft* and Olga Grjasnowa's *Gott ist nicht schüchtern*. In: German Life and Letters 74 (2021), S. 246–62, hier S. 247.

4 Vgl. Helga Volkmann: Purpurfäden und Zauberschiffchen: Spinnen und Weben in Märchen und Mythe. Göttingen 2008, S. 10.

5 Katja Petrowskaja: *Vielleicht Esther*, S. 21.

selbstbestimmt und frei von Traditionen und vorrangig dem Weben der Sprache verbunden. Der Link zum Judentum besteht für Petrowskaja darin, dass »alle Juden, auch die, die gar keine Juden mehr waren, sich zu den letzten Europäern zählen dürfen, schließlich haben sie alles gelesen, was Europa ausmacht.«⁶ Damit greift Petrowskaja auf das Klischee eines dem Buche zugewandten Judentums zurück, das seit der Aufklärung und den literarischen Salons des 18. und 19. Jahrhunderts durch literarische und oftmals modische Inszenierungen geprägt war. Dem »Volk des Buches«,⁷ wie Heine es ausdrückt, haftet eine »Eigenthümlichkeit«⁸ der »Vielsprachigkeit und Plurikulturalität«⁹ an, die sich seit dem 19. Jahrhundert auch in dem jüdisch dominierten internationalen Handel von Textilien darbot. Die Verbindung zwischen Buch und Textilie schlug sich auch in den Buchbindungen am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts nieder, wie zum Beispiel einer Erstausgabe von Stefan Zweigs *Die Kette* (1936), sodass die Haptik von Text und Textilie für die/den modernen Lesenden in den Leseakt übergeht. Petrowskaja greift diese Verbindung zwischen Text und Textilie insbesondere in ihrem Familienroman auf, wenn sie ihre *Babuschka* schildert, die ihre Memoiren zum Krieg schreibt, doch deren Erblindung schneller voranschreitet als ihr Schreibakt, sodass es mehr um ein Verkleiden der weißen Seiten mit Buchstaben geht, als darum, Leserlichkeit zu erwirken, weshalb sich vielmehr Zeichen von »verknäulten [...] im Bleistiftgekritzel, [und] gehäkelt[e] und gewebte Spitzen«¹⁰ formen. Die Kleidungsmetaphorik als ein Schreibakt im Sinne eines kreativen, textilen Schaffensprozess schildert hier das Schreiben einer jüdischen Familiengeschichte im Nebel der Gezeiten:

Rosa kritzelte mit ihren Zeilen gegen die Blindheit an, sie häkelte die Zeilen ihrer entschwindenden Welt. Je dunkler es um sie herum wurde, desto dichter beschrieb sie die Blätter. Manche Stellen waren unentwirrbar wie verfilzte Wolle, die Kartoffelpreise Ende der achtziger Jahre verknöteten sich mit Erzählungen aus dem Krieg und von flüchtigen Begegnungen. Das eine oder andere Wort sickerte durch das wollene Dickicht, die »Kranken«, »Moskau«, »Herzblut«. Jahrelang dachte ich, sie ließen sich entziffern, in Amerika gibt es Geräte, die solche Zeilen entwirren können, bis ich verstand, dass Rosas Schriften nicht zum Lesen gedacht waren, sondern zum Festhalten, ein dick gedrehter, unzerreißbarer Ariadnefaden.¹¹

6 Ebd., S. 31.

7 Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. 11 & Bd. 15 Hamburg 1978, S. 38–39.

8 Moritz Steinschneider: Jüdische Literatur. In: Allgemeine Encyclopedie der Wissenschaften und Künste. Bd. 27 Leipzig 1850, S. 357.

9 Andreas Kilcher: Diasporakonzepte. In: Hans Otto Horch (Hg.): Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur. Berlin 2016, S. 135–151, hier S. 138.

10 Katja Petrowskaja: Vielleicht Esther, S. 62.

11 Ebd.

Babuschkas »unlesbares Spitzengekritzel«¹² wird zu einer Gebärdensprache im doppelten Sinne – zum einen, da sie als Lehrerin in einer Schule für Taubstumme gearbeitet hatte, zum anderen, da die Bewegung ihrer schreibenden Hände zur unleserlichen Gebärdenaktivität mutiert. Das Nachvollziehen dieses »Ariadnefadens«¹³ wird somit zu einem Vortasten mittels Gebärden im Nebel der Geschichte und löst sich von einem Verständnis von Schrift als einer Möglichkeit die eigene Geschichte dem Medium Buch einzuschreiben. Im Vordergrund steht nicht mehr die Schrift, sondern die Sprache als umfassendes Kommunikationsmittel und Verschaltungsmedium von Diskurssträngen. Dabei ist es die Sprache als Einfallstor in eine neue Wirklichkeit, die die unterschiedlichen Figuren in *Vielleicht Esther* durch einen übergreifenden Faden der Ariadne miteinander verweben, sodass Petrowskaja feststellt: »[...] wir bestimmen uns nicht mehr durch die lebenden und die toten Verwandten und ihre Orte, sondern durch unsere Sprachen.«¹⁴ Sprache funktioniert demzufolge auch als Identitätsmarker.

In diesem Kontext stellt die Ich-Erzählerin fest, dass ihr Bruder mit Hebräisch anfang, sein Leben dem Judentum zu widmen, während ihr Deutsch als unbedachte Wahl in einer Spannung der Unerreichbarkeit blieb, sodass dieses Deutsch als »Sprache des Feindes«¹⁵ vielmehr »einer Wünschelrute auf der Suche nach de[n] Meinigen«¹⁶ glich. Sprache kann jedoch mittels Kleidung als sichtbares Kriterium fungieren, welches ebenfalls Identitäten und Zugehörigkeiten zur Schau trägt. Die Ich-Erzählerin des Romans erlebt auch Momente des Cross-Dressing, welches die gängige Metaphorik von Kleidung in der deutsch- und österreich-jüdischen Literatur umwertet und gegenwärtige Debatten nicht nur der orthodoxen und liberalen jüdischen Gemeinden in Deutschland, insbesondere in Berlin und Frankfurt,¹⁷ sondern auch die kosmopolitische Solidarität im Geschlechterdiskurs miteinbezieht. In einem Casting in *Vielleicht Esther*, bei dem ein Video von der polnischen Videokünstlerin Katarzyna Kozyra gezeigt wird, verweist Petrowskaja darauf, dass sich Kozyra in einer Szene mit angeklebtem Bart und Männerpenis in die Männersauna einschleicht. Tarnung wird hier mit einer Art Betrug parallelisiert, da sich Kozyra den Männern sogar zugehörig fühlt:

Siegreich spazierte sie im Männerumkleideraum [...] bis sie plötzlich eines fallen lässt und man ihren angeklebten Penis sieht, ich schockiert, sie triumphierend.¹⁸

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 78.

15 Ebd., S. 80.

16 Ebd., S. 79.

17 Jüdisches Museum in Berlin: <https://www.jmberlin.de/thema-lgbtiq>.

18 Katja Petrowskaja: *Vielleicht Esther*, S. 116.

Petrowskaja greift die Verzahnung von Cross-Dressing und Maskerade in Anlehnung an Lehnert als eine Art schützende Tarnung in der Gesellschaft auf, was die Ich-Erzählerin jedoch an ihr Wunsch-Selbst näher heranführt.¹⁹ Beim Casting wird sie in ein Zimmer geführt mit »Dutzenden von Hüten, Sonnenbrillen und Make-up-Sets«²⁰ und räsoniert: »Ich starrte mich im Spiegel an, so hatte ich doch immer sein wollen, kühn und unerreichbar, sogar für mich selbst«.²¹ Damit etabliert Petrowskaja nicht nur eine langjährige Tradition eines »subject without nation«²² in der deutsch-jüdischen Literatur und der Depersonalisierung und Herauslösung eines Ich-Kerns im frühen 20. Jahrhundert, sondern überträgt diesen Ich-Verlust auch auf das durch die Kleidung inszenierte Ich in der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur. In der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts, wie etwa in Kafkas *Betrachtung* (1912) oder Brochs *Die Schlafwandler* (1930), geht es um eine Ich-Konstitution, die mit der kafkaesken Verschalung einer Matrjoshka-Puppe verglichen werden kann, sodass Hülle für Hülle tiefer gedacht werden darf, jedoch der letztendliche Ich-Kern der Puppe fehlt. In Anbindung an viele sowjet-russisch-deutsche Literatur:innen der Gegenwart, wie Martynova, Biller, Salzmann und Honigmann, etabliert die Autorin hier mittels der Textproduktion und des Cross-Dressing einen Dialog zur Literatur des frühen 20. Jahrhunderts. Dies geschieht jedoch, um die Intertextualität in der Literatur zu beleben und das scheinbar vergessene literarische Erbe in die deutsche Literatur zurückzuführen. Im Kontext der Ausstellung *Ausgerechnet Deutschland* im Jüdischen Museum in Frankfurt im Jahr 2010 nennt Dmitrij Belkin einen möglichen Grund, warum ausgerechnet Deutschland und die deutsche Literatur zum Migrationsziel für Juden und Jüdinnen nur 50 Jahre nach dem Holocaust wurden, und erklärt auch das literarische Erbe, das in den Werken dieser jüdischen Schriftsteller:innen mitschwingt: »Die Gesamtausgaben von Goethe und Heine, Thomas Manns Joseph-Trilogie,²³ die Werkausgabe Feuchtwangers, die Romane von Kafka und Hesse kamen als identitätsstiftende Faktoren für Hunderttausende sowjetischer Juden mit nach Deutschland« und räsoniert: »Nicht wenige sind gekommen, um ihre Sehnsucht nach Weltkultur (Formel des Dichters Osip Mandelscham [sic!]) zu stillen«²⁴. Diese Sehnsucht nach Weltkultur, parallelisiert mit der Kleidungsdarstellung in der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur, zeigt sich

19 Gertrud Lehnert: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München 1997, S. 43.

20 Katja Petrowskaja: Vielleicht Esther, S. 116.

21 Ebd.

22 Stefan Jonsson: Subject without Nation. Durham 1997, S. 12.

23 Siehe hierzu auch den Beitrag von Andreas Kraß in diesem Band.

24 Dmitrij Belkin: Mögliche Heimat: Deutsches Judentum zwei. In: Dmitrij Belkin und Raphael Gross (Hg.): Ausgerechnet Deutschland. Jüdische-russische Einwanderung in die Bundesrepublik, Jüdisches Museum in Frankfurt a.M. 2010, S. 25–9, hier S. 28.

auch bei Petrowskaja, wenn sie in Bezug auf das zuvor genannte Casting zusammenfasst: »[...] getarnt mit meiner deutschen Sprache, alle denken, ich gehöre dazu, dabei bin ich nicht von hier.«²⁵ Petrowskaja entwickelt diese kulturelle Auseinandersetzung zwischen Kleidung und Sprache erneut mit in *Vielleicht Esther* ihrer historischen Perspektive zum Textilwesen in Kalisz:

Überall wurde gewebt und genäht, die Stadt war voll mit kleinen und größeren Fabriken, denn Kalisz versorgte ganz Russland mit Spitzen, überall webten Frauen Spitzen, *koronka* auf Polnisch, *krushewo* auf Russisch, ich suchte nach meinen Krzewins, und auch sie waren aus einem Gewebe entstanden, aus diesem sprachlichen Ornament. Warum hat mein Urgroßvater Ozjel seinen Sohn Zygmunt in Polen gelassen, als er mit seiner Familie nach Kiew umsiedelte? Ich ging durch Sumpf und Spitzenschleier.²⁶

Dieses Zitat verbindet die osteuropäische Textilgeschichte mit der jüdischen Geschichte und wird untermalt von einer schwarz-weiß-Abbildung von Stickerinnen bei der Arbeit, deren Blicke viel mehr im Vordergrund stehen als die Stickerarbeiten selbst (vgl. Abb. 2) – nicht zuletzt schwingt hier die Idee der jüdischen Zwangsarbeit mit.

Dabei werden die jüdischen Frauen von Kalisz auch mit der für die *femme fragile* des 20. Jahrhunderts produzierten Spitze – der Spitze für die feinen Damen in Westeuropa – kontrastiert. Doch die jüdische Textilgeschichte ist auch eine Migrationsgeschichte und zeigt die verschiedenen historischen Facetten vor und nach dem Holocaust auf, sodass die Protagonistin in Petrowskajas Buch *Vielleicht Esther* glaubt, durch einen symbolischen, historischen »Sumpf und Spitzenschleier«²⁷ zu waten. Petrowskaja geht noch einen Schritt weiter und bringt die zuvor genannten Nuancen zum Cross-Dressing in Verbindung mit den Identitätsdiskursen der Gegenwartsliteratur. Kleidungsnormen sind nicht mehr so definiert wie in der Erinnerung, sondern werden aufgebrochen und integrieren dabei Facetten, wie man sie aus Sasha Marianna Salzmanns *Außer Sich* (2017), Lena Goreliks *Null bis unendlich* (2015) oder Olga Griasnowas *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) kennt. Damit versucht Petrowskaja den historischen Kleidungsdiskurs als Teil der jüdischen Geschichte von einer Randposition in der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur in einen diskursiven Mittelpunkt dieser Gegenwartsliteratur zu bringen.

25 Katja Petrowskaja: *Vielleicht Esther*, S. 116.

26 Ebd., S. 129.

27 Ebd.



Abb. 2: Sticker:innen 1925. Seifer Kalisz. Tel-Aviv. 1968, Bild aus: Katja Petrowskaja: *Vielleicht Esther*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2022.

3. Kleidung und Identität als Darstellung von kosmopolitischer Solidarität in Sasha Marianna Salzmanns *Außer Sich*

In *Außer Sich* konzentriert sich Salzmann auf Gender- und Migrationsidentitäten und schildert das Leben der Protagonistin Ali (Alissa), die von einer russisch-jüdischen Familie abstammt und als so genannter Kontingentflüchtling aus dem antisemitischen Moskau der 1990er-Jahre nach Deutschland kommt. Als Alis Zwillingbruder plötzlich verschwunden ist, erhält die Familie eine unbeschriebene Postkarte aus Istanbul. Daher macht sich Ali auf den Weg nach Istanbul, um dort nach ihrem Bruder zu suchen. Die Suche nach dem Bruder entpuppt sich als eine Suche nach dem Selbst und Alis Auseinandersetzung mit verschiedenen Persönlichkeitsanteilen – insbesondere ihrer Genderidentität, die ihre Biographie und auch Familiengeschichte offenlegt. In dieser Aufgabe und Suche durch Istanbul queere Subkultur interagiert Ali mit anderen queeren Figuren und beginnt den Prozess von einer jungen Frau zu einem jungen Mann, indem sie sich Testosteron spritzt und den Namen Anton, den Namen ihres Zwillingbruders, annimmt. Der Prozess, Anton zu werden, kann nicht mit binären Rastern festgehalten werden und wurde in

der Forschung als eine Form der Desintegration von Identitätssplittern²⁸ betrachtet, sodass in diesem Artikel von einer vielmehr fluiden Identität gesprochen wird, die sich durch Kleidung verschiedenartig inszeniert und für eine neue Form einer gegenwärtigen, kaleidoskopischen Solidarität plädiert.

Salzmann führt in ihrer Eingangsszene des Buches sofort in die Identitätsproblematik von Ali ein, welche nicht nur durch ihren russischen Migrationshintergrund und ihren jüdischen Glauben, sondern auch durch ihre zunehmende queere Genderidentität begründet ist, wenn sie mit dem konfrontiert ist, was Brecht als den »edelsten Teil des Menschen«²⁹ umreißt – seinen Pass:

[...] aber sie wusste, woran er [der Beamte] zweifelte. Ob sie sie war. Sie sah nicht mehr so aus wie auf dem Passfoto, die Haare waren ab, und auch sonst hatte sich einiges in ihrem Gesicht verändert. Das sagten alle, sogar ihre Mutter gab zu, sie auf Fotos nicht wiederzuerkennen, aber was hieß das schon. Der andere Beamte kam in die Kabine und stellte Ali die üblichen Fragen. [...]

»Gibt es ein Problem mit meinem Pass?«

»Die Frau auf dem Bild sieht Dir ähnlich.«³⁰

Die beiden Passbeamten vermuten, dass Ali eine »russische Nutte«³¹ sein könnte, lassen sie aber dennoch die Grenze passieren. In Salzmanns Buch geht es um die Identitätsgrenzen, insbesondere die Sphäre der Identität, die »außer sich« situiert ist, aber dennoch zur Identität gehört und durch Kleidung vermittelt werden kann. In einer Anspielung an Robert Musils in *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) thematisierten Geschwisterbeziehung von Agathe und Ulrich, schildert Salzmann die Interaktion zwischen den Geschwistern Ali und Anton, die in einer Cross-Dressing-Fashionshow »oder so etwas wie eine Show«³² mündet:

28 Vgl. Francesco Albé: Becoming Queer In/Human in Sasha Marianna Salzmann's *Außer sich* (2017). In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 58/3 (2022), S. 231–250, hier S. 232; Maria Roca Lizarazu: Renegotiating Postmemory: The Holocaust in Contemporary German-Language Jewish Literature. *Camden* 2020, hier S. 57; Maria Roca Lizarazu: Ec-static Existences: The Poetics and Politics of Non-Belonging in Sasha Marianna Salzmann's *Außer sich* (2017). In: *Modern Languages Open* 1/1 (2020), S. 1–19, hier S. 3; Annette Buehler-Dietrich: Relational Subjectivity: Sasha Marianna Salzmann's Novel *Außer sich*. In: *Modern Languages Open* 1/1 (2020), S. 1–17, hier S. 1–2, Stuart Taberner: Worldliness, Jewish Purpose, and the Non-Jewish Jewish Narrator in Olga Grjasnowa's *Der verlorene Sohn* (2020). In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 58:4 (2022), S. 424–445, hier S. 425.

29 Vgl. Bertolt Brecht: *Flüchtlingsgespräche, 1940/1941*. Berlin 2022, S. 12.

30 Sasha Marianna Salzmann: *Außer Sich*, S. 15–16.

31 Ebd., S. 15.

32 Ebd., S. 35.

Es [das Kleid] war komplett golden und hatte Puffärmel, Ali wollte lieber sterben als es anziehen, sie heulte, schrie, biss sogar, es war aber nicht zu verhindern, dass Fotos gemacht werden sollten, wofür sonst der ganze Aufwand, und es war erst Ruhe, als Anton in das Kleid kletterte, ganz ohne Aufforderung, sogar die Hände hob und mit den Hüften wackelte, als würde er darin tanzen. Das Foto hatte Ali noch vor Augen: ihr verheultes Gesicht, sie in Leggings und Unterhemd und Anton im goldenen Kleid.³³

Hier zeigt sich der Chiasmus von Anton und Alis Geschlechteridentität, ausgedrückt durch einen konflikthafte Moment des Cross-Dressing. Während Ali in Hose und Unterhemd bleibt, führt Anton in dem goldenen Kleid eine regelrechte Aufführung aus. Dabei spricht Salzmann eine Theaterphilosophie an, die sich nach der Migration der jüdischen Kontingentflüchtlinge auch im deutschen Theater bemerkbar machte. Seit den 1990er-Jahren stand nicht das Performative und die »Materialität des theatralen Zeichenkörpers«³⁴ im Vordergrund, vielmehr werden die Identitäten als Effekte im Sinne von Zeichenprozessen anstatt einer unmittelbaren Ding-Verkörperung dargestellt. Wie bei Frank Castorf, René Pollesch oder Falk Richter wird die offensichtliche Maskerade des Cross-Dressing als verfremdende Strategie im Sinne von Judith Butler mit einer Konstruiertheit von »overlapping divisions«³⁵ aufgeführt.³⁶ In diesem Kontext bedeutet das, dass die Inszenierung von Anton im Kleid eben nicht, wie man zuerst annimmt, als Ausdruck der inneren Wahrheit fungiert, sondern eine geschlechtliche Identität als Effekt hervorbringt oder, um es in Spivaks Worten zu skizzieren: »The body becomes formally legible«.³⁷ Die performativen Nuancen von Antons Vorführung im goldenen Kleid werden also herausgestellt, um auch den »performativen Charakter von Geschlecht«³⁸ hervorzuheben. Als deutsche Dramaturgin ist sich Sasha Marianna Salzmann bewusst, dass der Raum des Theaters die Möglichkeit bietet, Identitäten zu dekonstruieren, mit ihren Versatzstücken zu spielen und nicht-normative Geschlechterbilder hervorzubringen. Dies wird durch die ins Inzestuöse reichende Geschwisterbeziehung und durch diverse Geschlechtsidentitäten mittels der Kleidung untermalt. Dabei

33 Ebd., S. 36.

34 Miriam Dreysee: Cross-Dressing. Zur (De)Konstruktion von Geschlechtsidentität im zeitgenössischen Theater. In: Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst. Hamburg 2008, S. 25–52, S. 36.

35 Judith Butler: Critically Queer. In: GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, 1 (1999), S. 17–32, hier S. 20.

36 Vgl. Judith Butler: Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«. New York 2011, ix; Judith Butler: Gender Trouble. New York 1990, S. 84.

37 Gayatri Chakravorty Spivak, Ellen Rooney: In a Word. In: Interview. Differences 1/2 (1989), S. 124–156, hier S. 124.

38 Miriam Dreysee: Cross-Dressing. Zur (De)Konstruktion von Geschlechtsidentität im zeitgenössischen Theater, S. 36.

wird die Leserschaft gleich einer/einem Theaterzuschauenden in diese Performativität einbezogen. Majorie Garber betont in ihrer Studie, dass Cross-Dressing auch »the ways in which clothing constructs (and deconstructs) gender and gender differences [...] – as well as in the construction of culture itself«³⁹ meint, und sie bekräftigt weiter, dass eine Untersuchung von Cross-Dressing immer auch eine direkte Auseinandersetzung mit der »gay-identity«⁴⁰ umfasst, die hier in dieser kindlichen Geschwistersituation zwischen Anton und Ali ganz offensichtlich lesbar wird. Nicht der Körper steht im Vordergrund, sondern das Symbol als Prozess und damit auch (Ver-)Kleidung als Performanz von Ali und Anton. Dabei wird die kindliche Geschlechteridentität der Geschwister über diese Fashion-Show hinaus nicht mehr beschrieben; die Performance von beiden Seiten steht im Grunde für sich selbst. Die Trotzhaltung, sich nicht als Mädchen zu kleiden, wird bei Ali auch als junge Erwachsene deutlich und abermals durch eine Haltung zur femininen wandelbaren Kleidung geäußert, wenn ihr eine Frau in der Damentoilette begegnet:

Ali fragte, ob sie den Lippenstift borgen könne, nahm ihn und schrieb damit an die weißen Kacheln »Anton war hier«. Die Frau schrie los, etwas von »du hast meinen Lippenstift ruiniert, [...]«, Ali ging einen Schritt auf sie zu, griff ihr in den Nacken, zog ihr Gesicht zu sich heran, küsste sie auf den nachgezogenen Mund und ging an ihr vorbei.⁴¹

Das weiblich attribuierte Schminkutensil, wie der Lippenstift, wird wiederum mit einem Moment der Rebellion überein gebracht. Der ersehnte und gesuchte Bruder Anton, als Gegenpart eines geschwisterlichen Gespannes mit inzestuösem Beigeschmack, wird in dem Protestakt »Anton war hier«⁴² mit einem weiblichen Schminkutensil auf dem Spiegel verschriftlicht. Derselbe Spiegel dieser Toilette reflektiert eine Ali, die ihre Neigung zum gleichen Geschlecht durch einen Akt des Trotz-Küssens einer wildfremden Frau besiegelt, der männlich codiert ist. Dabei zeigt Salzmann in ihrer Verwendung von Kleidung, Make-up und Accessoires, dass diese Objekte geschichtlich auch dafür stehen, dass die Mode die Gewichtung der LGBTQ-community zwar unterdrückte, jedoch, wie es Valerie Steele im *Queer History of Fashion Symposium* im Jahr 2013 betont, gleichzeitig seit über 300 Jahren für ihre Weiterentwicklung, Wandlung und Innovationen maßgeblich verantwortlich ist.⁴³ Besonders deutlich wird dies, wenn die Erinnerung an den Bruder im

39 Majorie Garber: *Vested interests: Cross-dressing and cultural anxiety*. London: 2012, S. 3.

40 Ebd., S. 4.

41 Sasha Marianna Salzmann: *Außer Sich*, S. 38–39.

42 Ebd., S. 38.

43 Vgl. Valerie Steele: *A Queer History of Fashion, From the Closet to the Catwalk*, Museum at FIT, November 2013; vgl. Valerie Steele (Hg.), *A queer history of fashion: From the closet to the catwalk*. New Haven, CT 2013, S. 7.

goldenen Kleid durch den Auftritt einer Dragqueen abgelöst wird.⁴⁴ In diesem Sinne lässt Petrowskaja die queere Tänzerin Aglaja zwiespältig auftreten, indem sie als »Tänzerin [...] ihre Beine von sich [wirft], sie flogen wie weiße Zahnstocher um Alis Ohren, und die schwarze Synthetikperücke wuschelte um ihre Locken«,⁴⁵ oder aber ihre Arme bis »zum Ellenbogen in schwarze Fischschuppenhandschuhe gehüllt«⁴⁶ sind, sodass in ihrer äußeren Erscheinung ein gewisser Schrill und Kitsch mitschwingt:

Sie warf ihren Kopf zurück, als hätte man ihr Gesicht geschlagen, die rotgeschminkten Lippen verschlangen die gesamte Decke, ihre Zunge stach heraus wie ein Finger, der nach oben ragte. Ihre Stimme zitterte von der Kehle bis zu den Kristallen an der Decke und in Alis Eingeweide hinein, Ali blieb stehen wegen des heftigen Vibratos, dann sah sie Aglajas Gesicht.⁴⁷

Ali ist sich in dem Etablissement nicht mehr wirklich bewusst, welche queere weibliche Gestalt sie wahrnimmt, sodass sie nicht mehr zwischen der »Frau mit Glatze, in goldenen kurzen Hosen, ihren synthetischen Afro unter dem Arm«⁴⁸ und Aglaja unterscheiden kann. Salzmann geht jedoch weiter und lässt den letztendlichen sexuellen Akt zwischen der Tänzerin Katho/Katha und Ali nicht in einem der Räume des Nachtclubs, sondern bei Katho/Katha zu Hause beenden. In den Schilderungen zum Cross-Dressing wird bei Salzmann eine demokratische Haltung zum ästhetischen Cross-Dressing von Frauen und Männern deutlich, wie sie auch Oscar Wilde 1890 ausdrückte, kurz bevor er sich zu einem Dandy positionierte, den er als »dangerous and delightful distinction of being different«⁴⁹ zusammenfasste. Salzmann greift diesen von Oscar Wilde postulierten Habitus zum ästhetischen (Ver-)Kleiden als ein von der Geschlechtsidentität vorrangig unabhängiges Kleidungsgebaren auf, um diesen von Genderkonzepten des 20. Jahrhunderts zu lösen. Ein Dandy kann so mit vielen Geschlechtsidentitäten zugeschrieben werden.

4. Kosmopolitische Solidarität und Kleidung in der deutsch-jüdischen Literatur der Gegenwart

Majorie Garber betont gleichfalls, dass für die queere Kleidung nicht der Körper, sondern das Symbol im Vordergrund steht. Anders als für Garber besitzt der Trans-

44 Vgl. Sasha Marianna Salzmann: *Außer Sich*, S. 36.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 39.

48 Ebd., S. 40.

49 Oscar Wilde: *PEN, PENCIL, AND POISON: A STUDY*. *Fortnightly* 45.265 (1889), S. 41.

vestit jedoch für Salzmann keine die Gesellschaft strukturierende, normative Funktion, indem sie den männlichen und weiblichen Körper als Artefakt verdrängt und einen Eintritt in etwas vorrangig Repräsentatives markiert.⁵⁰ Das Queer-Sein unterliegt nach Salzmann also einem Findungsprozess. Allerdings verschwimmen die Identitätsgrenzen für den homosexuellen und binären Menschen des 21. Jahrhunderts immer mehr, sodass diese Konturen ausschließlich durch eine unvoreingenommene Empathie⁵¹ wahrgenommen werden können.

Um verwischte Grenzen und Empathie geht es auch vorrangig in der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur von ehemaligen jüdischen ›Kontingentflüchtlingen‹. Hier zeigt sich, dass der Korpus dieser Literatur Schlüsselthemen in ästhetische Strategien übersetzt, die eine diverse Perspektive von neu angekommenen und bereits etablierten jüdischen Bürger:innen in Deutschland fordert. Es muss bedacht werden, wie die jüdische Kleidungs-geschichte und das Kleidungs-motiv in den Werken dieser Schriftsteller:innen eine Wertschätzung der verschiedenen Lagen von Identitätskonstruktionen integriert, zum Beispiel wie sich Jüdischsein mit Gender- und Queer-Perspektiven sowie Minoritätserfahrungen in Deutschland überschneidet und verhält, und wie eine Varietät von jüdischen Geographien und Erinnerungen ein Spektrum an Möglichkeiten für das jüdische Leben offenbart. Dabei zeigt sich, dass das osteuropäische Judentum in der Textilwirtschaft auf dem europäischen Kontinent fest etabliert war. Man denke hier an das britische Mode- und Warenhaus *Marks & Spencer*, dessen Begründer Michael Marks ein polnisch-assyrischer Jude aus Slonim war, der 1882 dem multinationalen Russischen Reich angehörte.⁵² Es ist daher nicht verwunderlich, dass eine Schriftstellerin wie Petrowskaja für diese osteuropäische, teils auch sowjetische Kleidungs-geschichte sensibilisiert ist, sie in ihrem historischen Roman *Vielleicht Esther* aufgreift und diese für eine jüdische Identitätsfrage in der deutschsprachigen Gegenwart ummünzt. Bei Petrowskaja und bei Salzmann geschieht dies durch Szenen des Cross-Dressing, die jeweils an einen empathischen Impuls zu appellieren versuchen. Fragen zur Migration, zum Glauben, zum Geschlecht und zum Minoritätenrecht in Deutschland werden allgemein parallelisiert und intertextualisiert, und es wird eine kosmopolitische, empathische Solidarität eingefordert. Salzmann wirkt in diesem Punkt kafkaesk und adaptiert eine Haltung zur (Ver-)Kleidung, die den Subjektivitätsdiskurs zu Beginn des 20. Jahrhunderts reflektiert, aber sozusagen umschichtet. »Sie [Ali] trug

50 Vgl. Majorie Garber: *Vested Interests*, S. 92; 101.

51 Vgl. Agnes Mueller: Jüdische Mütter in narrativen Werken von Jenny Erbenbeck, Julia Franck und Adriana Altaras. In: *Colloquia Germanica* 50/2 (2020), S. 163–182, hier S. 164–165.

52 The M&S Archive: The M&S Story Timeline, Leeds: M&S Archive, Digital Archive: https://msheritage.access.preservica.com/uncategorized/IO_1d44c4fd-a070-46b8-ab34-932fd5003c0/ (letzter Zugriff 29.09.2024).

einen grauen Männerpullover über einem zu weiten, weißen Hemd, beides steckte in einer schwarzen Männerhose. Ihr Körper verschwand unter den Schichten«. ⁵³ Ist es bei Kafka eine Körper- und Kleidungsauffassung, die, wie zuvor beschrieben, dem Aufbau einer Matrjoschka-Puppe gleicht, versinkt Alis Körper in Identitäts- und Kleidungsschichten, sodass die Konturen ihres Selbst nicht mehr vorhanden sind und sich ein fluides Identitätskonzept ⁵⁴ etabliert. Alis Mutter versucht, der Identität ihrer Tochter eine visuelle, geschlechtliche Gestalt überzustülpen, indem sie Ali fragt: »Sollen wir Klamotten kaufen gehen? [...] Warum trägst du so was? [...] Weißt du, wenn du mit deinen Klamotten erreichen willst, dass dich keiner anschaut, dann hat das den gegenteiligen Effekt.« ⁵⁵ In diesem Punkt haben wir es mit einem radikalen und umfassenden queering – einem »verqueeren« ⁵⁶ – wie es Stuart Taberner betont – von verschiedenen Identitätsformen und damit auch von verschiedenen sozialen Normen zu tun, die Gender- und Sexualitätskonstruktionen miteinschließen und durch Kleidung nach außen getragen werden. Der Publizist und Lyriker Max Czollek, als Initiator der *Tage der Jüdisch-Muslimischen Leitkultur* ⁵⁷ fordert gerade in diesem Punkt auch ein »queering« der jüdischen Identität und ein diasporisches Bewusstsein, das nicht nur auf die traumatischen Erfahrungen im Holocaust zurückverweist, sondern darauf, dass Jüdischsein durch die Solidarität mit anderen Minoritäten ausgedrückt werden kann. ⁵⁸ Es folgt daraus, dass Kleidung als äußere Fassade dieses jüdischen Identitätsbewusstseins dient, das jedoch gleichermaßen jüdische und damit textile Geschichte in sich vereint. Diese kosmopolitische Solidarität ist auch eine Solidarität, die sich durch textile Fassaden ausdrückt und »postmigrantische, queere und jüdische Stimmen« ⁵⁹ und damit auch »kurdische, afrodeutsche, atheistische, jesidische« ⁶⁰ in einer Gegenwartsrealität, sozusagen als ein Spektrum an Gegenwartshüllen, zusammenflechtet.

53 Sasha Marianna Salzmann: *Außer Sich*, S. 92.

54 Vgl. Stuart Taberner: siehe AHRC Projekt, 2023; vgl. Stuart Taberner: The possibilities and pitfalls of a Jewish cosmopolitanism: reading Natan Sznajder through Russian-Jewish writer Olga Grjasnowa's German-language novel ›Der Russe ist einer, der Birken liebt‹. In: *European Review of History* 23/5-6 (2016), S. 912–30, hier S. 912–13.

55 Sasha Marianna Salzmann: *Außer Sich*, S. 93–94.

56 Stuart Taberner: AHRC Projekt, 2023, S. 9.

57 Max Czollek: *Tage der Jüdisch-Muslimischen Leitkultur* (2020), <https://www.gorki.de/de/tjdjml> (letzter Zugriff am 1.2.2024).

58 Vgl. Stuart Taberner: AHRC Projekt, 2023, S. 10.

59 Max Czollek: *Tage der Jüdisch-Muslimischen Leitkultur* (2020), <https://www.gorki.de/de/tjdjml> (letzter Zugriff am 1.2.2024).

60 Max Czollek: *Tage der Jüdisch-Muslimischen Leitkultur*, Jüdische Allgemeine, 2.10.2020, <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/tage-der-juedisch-muslimischen-leitkultur/> (letzter Zugriff am 1.2.2024).

5. »Desintegriert Euch« – Mode als Knotenpunkt des gegenwärtigen Identitätsdiskurses

Dass Mode somit den Bogen zwischen der jüdischen Textilindustrie im 20. Jahrhundert und ihrer Schilderung in der Gegenwartsliteratur ausmacht, zeigt Katja Petrowskaja in *Vielleicht Esther*. Sie begibt sich in einen Dialog mit gängigen Identitätsdebatten der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur, indem Mode »verqueert« wird. Sasha Marianna Salzmann verleiht diesen Verwischungen in dem durch (Ver-)Kleidung inszenierten Identitätsraster eine neue Herausforderung, denn Jüdischsein meint hier auch, der kosmopolitischen Solidarität eine jüdische Stimme zu geben. Durch ihre Historie scheinen Textilien damit den Träger für diese fluide und gegenwärtige Identitätskonstruktion in der Gesellschaft darzustellen, nicht zuletzt deshalb, weil gerade durch die Mode eine Verschränkung von Vergangenem und Gegenwärtigem in der deutsch-jüdischen Geschichte möglich gemacht wird.

Literaturverzeichnis

- Albé, Francesco: Becoming Queer In/Human in Sasha Marianna Salzmann's Außer sich (2017). In: Seminar: A Journal of Germanic Studies. 58/3 (2022), S. 231–250.
- Belkin, Dmitrij: Mögliche Heimat: Deutsches Judentum zwei. In: Dmitrij Belkin und Raphael Gross (Hg.): Ausgerechnet Deutschland. Jüdische-russische Einwanderung in die Bundesrepublik, Jüdisches Museum in Frankfurt a.M. 2010, S. 25–9.
- Brecht, Bertolt: Flüchtlingsgespräche, 1940/1941, Berlin 2022.
- Buehler-Dietrich, Annette: Relational Subjectivity: Sasha Marianna Salzmann's Novel Außer sich. In: Modern Languages Open, 1/1 (2020), S. 1–17.
- Butler, Judith: Critically Queer. In: GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, 1 (1999), S. 17–32.
- Butler, Judith: Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«, New York 2011.
- Butler, Judith: Gender Trouble, New York 1990.
- Czollek, Max: »Tage der Jüdisch-Muslimischen Leitkultur« (2020), Online: <https://www.gorki.de/de/tdjml>, (letzter Zugriff am 1.2.2024).
- Czollek, Max: »Tage der Jüdisch-Muslimischen Leitkultur«, Jüdische Allgemeine, 2.10.2020, Online: <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/tage-der-juedisch-muslimischen-leitkultur/> (letzter Zugriff am 1.2.2024).
- Dreysee, Miriam: Cross-Dressing. Zur (De)Konstruktion von Geschlechtsidentität im zeitgenössischen Theater. In: Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst, Hamburg 2008, S. 35–52.
- Garber, Majorie: Vested interests: Cross-dressing and cultural anxiety, London 2012.
- Garloff, Katja, Mueller, Agnes (Hg.): German Jewish Literature After 1990, Suffolk 2018.

- Heine, Heinrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hamburg Bd. 11 & Bd. 15, 1978.
- Jonsson, Stefan: *Subject without Nation*, Durham 1997.
- Kilcher, Andreas: Diasporakonzepte. In: Hans Otto Horch (Hg.): *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, Berlin 2016, S. 135–51.
- Lehnert, Gertrud: *Wenn Frauen Männerkleider tragen: Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*, München 1997.
- Lizarazu, Maria Roca: *Renegotiating Postmemory: The Holocaust in Contemporary German-Language Jewish Literature*, Stud: *Dialogue and Disjunction*, Rochester, New York 2020.
- Lizarazu, Maria Roca: *Ec-static Existences: The Poetics and Politics of Non-Belonging in Sasha Marianna Salzmann's Außer sich (2017)*. In: *Modern Languages Open*, 1/1 (2020), S. 1–19.
- Mueller, Agnes: *Jüdische Mütter in narrativen Werken von Jenny Erbenbeck, Julia Franck und Adriana Altaras*. In: *Colloquia Germanica*, 50/2 (2020), S. 163–182.
- Petrowskaja, Katja: *Vielleicht Esther*. 7. Aufl., Berlin, 2022.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Ellen Rooney; In a Word*. In: *Interview. Differences* 1/2 (1989); 124–156.
- Steele, Valerie (Ed.), *A queer history of fashion: From the closet to the catwalk*, New Haven, CT 2013.
- Steinschneider, Moritz: *Jüdische Literatur*. In: *Allgemeine Encyclopedie der Wissenschaften und Künste*. Bd. 27. Leipzig 1850.
- Taberner, Stuart: *Narrative and Empathy: The 2015 »Refugee Crisis« in Vladimir Vertlieb's Viktor hilft and Olga Grjasnowa's Gott ist nicht schüchtern*, In: *German Life and Letters*, 74 (2021), S. 246–62.
- Taberner, Stuart: *The possibilities and pitfalls of a Jewish cosmopolitanism: reading Natan Sznaider through Russian-Jewish writer Olga Grjasnowa's German-language novel »Der Russe ist einer, der Birken liebt«*. In: *European Review of History* 23/5–6 (2016), S. 912–30.
- Taberner, Stuart: *Worldliness, Jewish Purpose, and the Non-Jewish Jewish Narrator in Olga Grjasnowa's Der verlorene Sohn (2020)*. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 58:4 (2022), S. 424–45.
- The M&S Archive: *The M&S Story Timeline*, Leeds: M&S Archive, Digital Archive: https://msheritage.access.preservica.com/uncategorized/IO_1d44c4fd-a070-46b8-ab34-932fd5003c0/ (letzter Zugriff 29.09.2024).
- Volkman, Helga: *Purpurfäden und Zauberschiffchen: Spinnen und Weben in Märchen und Mythen*, Göttingen 2008.
- Wilde, Oscar: *Pen, Pencil and Poison: A Study*. In: *The Fortnightly Review* 45/265 (1889), S. 41–54.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Schmaté-Händler beim Verkauf bei einer Farmwirtschaft, Sammlung von Adam D. Mendelsohn, NYU University, 2015.

Abb. 2: Sticker:innen 1925. Seifer Kalisz. Tel-Aviv. 1968, Bild aus Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2022.

Kurzbiografien der Beitragenden

Dr. Anna Ananieva, Universität Tübingen: Akademische Mitarbeiterin am Institut für Osteuropäische Geschichte. Forschungsschwerpunkte: Kultur- und Literaturgeschichte des 18.–20. Jahrhunderts. Publikationen: Konversationsprosa der eleganten Welt. Formationen neuständischer Vergesellschaftung in dem gemeinsamen Erzählwerk von August und Emilie von Binzer (Pseudonym: A. T. Beer). In: Urte Stobbe und Claude D. Conter (Hg.): *Adel im Vormärz. Begegnungen mit einer umstrittenen Sozialformation*. Bielefeld 2023, S. 229–256; (als Hg.): *Amalie Berg, Erzählungen und Briefe. 1801–1818*. Hannover 2021.

Johanna Fehrlé, Humboldt-Universität zu Berlin: Studentin im Masterstudiengang »Europäische Literaturen«. Studentische Hilfskraft am Lehrstuhl für Methoden der Literaturwissenschaft bei Prof. Dr. Eva-Maria Konrad sowie an der Gastprofessur von Dr. Hendrik Blumentrath.

Dr. Christiane Holm, Germanistisches Institut an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg: Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Literatur und Materielle Kultur im 18. und 19. Jahrhundert, Poetik der Gebrauchstexte, Garten- und Innenräume, Geschlechterkonzeptionen. Publikationen: *Handarbeit (=Handliche Bibliothek der Romantik; 5)*. Berlin 2020; *Brautmyrten. Topfpflanzen bei Büchner und Brentano*. In: *Georg Büchner Jahrbuch 16 (2024)*, S. 89–114.

Dr. Kira Jürjens, Humboldt Universität zu Berlin: wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Literatur. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Wissensgeschichte, materielle Kultur, Geschlechterverhältnisse und -codierungen. Publikationen: *Der Stoff der Stoffe. Textile Innenräume in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Köln/Weimar 2021; *Ein weiteres Kleid: Häuslich-Textile Umwelten im 19. Jahrhundert*. In: *NTM Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin 29,1 (2021)*, S. 11–43.

Prof. Dr. Alexandra Karentzos, Technische Universität Darmstadt: Leiterin des Arbeitsbereichs Mode und Ästhetik. Forschungsschwerpunkte: Mode, Kunst und Globalisierung, Kunst des 19. bis 21. Jahrhunderts, Kulturtheorien (Visual Culture, Postcolonial, Gender Studies, Körper- und Identitätskonzepte). Sie leitet derzeit gemeinsam mit Miriam Oesterreich das DFG-Forschungsprojekt »A Critical Art History of International and World Expositions – Decentering Fashion and Modernities« (Teilprojekt: »Fashioning the World: Decentering Style and Modernity at World's Fairs«). Publikationen: *Weben und Verweben. Zur Ästhetik der Migration in Angela Melitopoulos' Video »Passing DRAMA«*. In: IMIS-Beiträge 46/2015, hg. von Melanie Ulz, S. 21–33, auch online verfügbar unter: https://www.imis.uni-osnabrueck.de/fileadmin/4_Publikationen/PDFs/imis46.pdf; *Von den Style-Hijabistas zur queeren »Revolution«*. Zur Modegeschichte der (Post-)Migration. (Mit Elke Gaegele). In: *Contemporary Muslim Fashion*, Ausst.-Kat. Museum Angewandte Kunst Frankfurt, Frankfurt a.M. 2019, S. 13–17; *The Paris World's Fairs – (Re-)Productions of Art and Fashion*. Paris: passage online Deutsches Forum für Kunstgeschichte, herausgegeben von Buket Altinoba, Alexandra Karentzos, Miriam Oesterreich (im Druck).

Prof. Dr. Kerstin Kraft, Universität Paderborn: Lehrstuhl für Kulturwissenschaft der Mode und des Textilen. Lehr- und Forschungsschwerpunkte: Materielle Kultur und objektbasierte Forschung, Historische und empirische Kleidungsforschung, Theorien und Methoden der Mode- und Textilwissenschaft, Textile Grundphänomene, Ausstellungspraxis und -analyse. Publikationen: Maren Härtel, Kerstin Kraft, Dorothee Linnemann, Regina Lösel (Hg.): *Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850*, Petersberg 2020; *A Short Introduction to the Film Glove and Touch Studies*, in: *Fashion Studies*, vol. 5, no. 1, 2024, pp. 1–11, <https://www.fashionstudies.ca/introduction-to-glove-and-touch-studies>.

Prof. Dr. Andreas Kraß, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur: Professur für deutsche Literatur des Hochmittelalters, Leiter der Forschungsstelle »Kulturgeschichte der Sexualität«, Mitglied des Zentrums für transdisziplinäre Geschlechterstudien. Publikationen: *Geschriebene Kleider: Höfische Identität als literarisches Spiel* (2006); *Metrosexualität*. In: Barbara Vinken (Hg.): *Die Blumen der Mode: Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode*. Stuttgart 2016, S. 413–437.

Dr. Oxane Leingang, Technische Universität Dortmund: wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fach Neuere Deutsche Literatur. Forschungsschwerpunkte: deutsch-russischer Kulturtransfer in der Kinderliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts, Märchen, Holocaust-Literatur, Populärkultur, Lou Andreas-Salomé und Rainer Maria Rilke. Aktuelle Herausgeberschaft zusammen mit Klaus Schenk: *Ost-westlicher*

Kulturtransfer in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen 2023; Lou Andreas-Salomé: Russland mit Rainer 1900, herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Oxane Leingang. Hannover 2024.

PD Dr. Julia Saviello, Justus-Liebig-Universität Gießen: Vertretungsprofessorin am Institut für Kunstgeschichte. Forschungsschwerpunkte: Haare und körperliche Schönheit, Requisiten, Schilde und bildtragende Objekte, Flöhe, Pflanzen und Majolika im Europa des 15. bis 18. Jahrhunderts. Publikationen: Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit. Emsdetten/Berlin 2017. Hg. mit Romana Sammern: Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt: Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya. Berlin 2019.

Dr. Iris Schäfer, Goethe Universität Frankfurt a.M.: wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Jugendbuchforschung. Forschungsschwerpunkte: Krankheit, Traum und Mode in Kinder- und Jugendmedien. Publikationen: Von Marken, Brandmarkungen und der Erhabenheit des Seins – Erzählte Mode als diskursive Formation im Sinne Foucaults in Jeff Zentners Jugendroman *Gemeinsam sind wir Helden* (2020). In: Wiener Digitale Revue, Nr. 6 (2025); Traum-Puppe: Ästhetik und Funktion der im Traum belebten Puppe in der Europäischen Kinderliteratur. In: Hannah Steurer und Joachim Rees (Hg.): Dinge Träumen. Paderborn 2024, S. 49–63.

Prof. Dr. Kiera Vaclavik, Queen Mary University of London, Professor of Children's Literature and Childhood Culture and Director of the Centre for Childhood Cultures. Her work brings children's literature studies into dialogue with other fields including classics and costume history, and regularly involves collaboration with high-profile organisations including the V&A and the London Symphony Orchestra. She is the author of *Fashioning Alice: The Career of Lewis Carroll's Icon, 1860–1901* (2019).

Prof. Dr. Martina Wernli, Humboldt-Universität zu Berlin: Institut für deutsche Literatur. Promotion zum Schreiben in der Psychiatrie, Habilitation mit einem Buch über die Geschichte des Gänsekiels als Schreibwerkzeug und Metapher. Forschungsschwerpunkte: Material Culture Studies, Werke der Romantikerinnen, Dingerzählungen oder in Fragen der Kanonisierung (#breiterkanon). Publikation: Quecksilber. Kurmittel, Gift, Erzählstoff. In: Vanessa Höving, Peter Risthaus (Hg.): *Ars Metabolica. Stoffwechsel und Digestion als kulturelle Prozesse*. Baden-Baden: Nomos 2023, S. 259–277.

Miriam Wray, PhD, absolvierte einen Master an der Columbia University und einen PhD an der Harvard University. Sie publizierte eine Monographie und verschiedene peer-reviewed Artikel über Mode in der modernen Literatur und arbeitete als Postdoktorandin zur Mode in der Märchenliteratur und jüdischen Literatur an der

Universität Antwerpen und der Universität Leeds. Derzeitig unterrichtet Sie an der Universität Gießen romantische und moderne Literatur und schreibt an ihrer Habilitation.