

»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 »Geburtstags« 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, begannen 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.

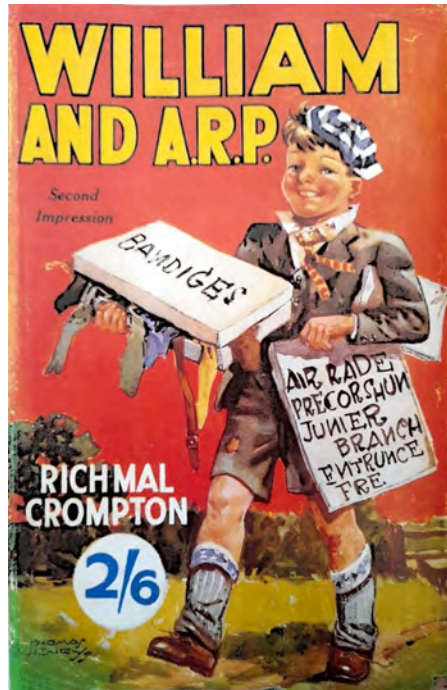


Abb. 1: William in Schuluniform. Umschlagillustration des 21. Bandes (1939) (in Mary Cadogan: *Just William through the Ages*. London 1994, S. 56).

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 boshaften 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 frönen. 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 Prozedere 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 Königs mantel. 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 statuarischer 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, Schneebeesen, 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 Oxforder Historiker William Whyte das allgemein- und kinderliterarische Œuvre von Richmal Crompton. Dass die Serie die Exzentrik 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 Exzentrik 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 verdammten 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 Mochtegern-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.independant.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 promenierte, 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.

