



## Annali. Sezione germanica

Rivista del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
Università di Napoli L'Orientale

---

34 (2024)

**Zur Mode im deutschen Kulturraum.  
Materialien, Textilien, Texte**

*germanica;*



UniorPress



**Direttrice:** Elda Morlicchio (Università di Napoli L'Orientale)

**Comitato Editoriale:** Αναστασία Αντονοπούλου / Anastasia Antonopoulou (Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / National and Kapodistrian University of Athens), Simonetta Battista (Københavns Universitet), Maria Grazia Cammarota (Università di Bergamo), Sabrina Corbellini (Rijksuniversiteit Groningen), Sergio Corrado (Università di Napoli L'Orientale), Claudia Di Sciacca (Università di Udine), Anne-Kathrin Gaertig-Bressan (Università di Trieste), Elisabeth Galvan (Università di Napoli L'Orientale), Elvira Glaser (Universität Zürich), Barbara Häußinger (Università di Napoli L'Orientale), Anne Larrory-Wunder (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Simona Leonardi (Università di Genova), Maria Cristina Lombardi (Università di Napoli L'Orientale), Oliver Lubrich (Universität Bern), Valeria Micillo (Università di Napoli L'Orientale), Silvia Palermo (Università di Napoli L'Orientale), Alessandro Palumbo (Universitetet i Oslo), Γιάννης Πάγκαλος / Jannis Pangalos (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης / Aristotle University of Thessaloniki), Jörg Robert (Eberhard Karls Universität Tübingen), Gabriella Sgambati (Università di Napoli L'Orientale), Eva-Maria Thüne (Università di Bologna)

**Comitato Scientifico:** Rolf H. Bremmer (Universiteit Leiden), Carmela Giordano (Università di Napoli L'Orientale), Wolfgang Haubrichs (Universität des Saarlandes), Alexander Honold (Universität Basel), Britta Hufeisen (Technische Universität Darmstadt), Ármann Jakobsson (Háskóli Íslands / University of Iceland), Daniel Sävborg (Tartu Ülikool / University of Tartu), Elmar Schafroth (Heinrich Heine Universität Düsseldorf), Michael Schulte (Universitetet i Agder), Arjen P. Versloot (Universiteit van Amsterdam), Burkhardt Wolf (Universität Wien), Evelyn Ziegler (Universität Duisburg-Essen)

**Redazione:** Angela Iuliano (Università di Napoli L'Orientale),  
Luigia Tessitore (Università di Napoli L'Orientale)

•  
;

## **Annali. Sezione germanica**

Direttrice responsabile: Elda Morlicchio

ISSN 1124-3724

Registrazione Tribunale di Napoli n. 1664 del 29.11.1963

UniorPress | Via Nuova Marina, 59 | 80133 Napoli



## Annali. Sezione germanica

Rivista del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
Università di Napoli L'Orientale

---

34 (2024)

### Zur Mode im deutschen Kulturraum. Materialien, Textilien, Texte

herausgegeben von

Kerstin Kraft; Birgit Haase; Sergio Corrado

*germanica;*



UniorPress

•  
;

La rivista opera sulla base di un sistema *double blind peer review* ed è classificata dall'ANVUR come rivista di Classe A per i Settori concorsuali dell'Area 10.  
La periodicità è di un numero per anno.

*germanica*;  
Università di Napoli L'Orientale  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati  
Via Duomo, 219 | 80138 Napoli  
[germanica@unior.it](mailto:germanica@unior.it)



This work is licensed under a Creative Commons  
Attribution 4.0 International License

edizione digitale in *open access*:  
[germanica.unior.it](http://germanica.unior.it)



**Zur Mode im deutschen Kulturraum.  
Materialien, Textilien, Texte**

**Kerstin Kraft; Birgit Haase**

Das Material der Mode.

Zur Einführung ..... 9

**Michaela Breil**

Eleganz und Revolution.

Das Wechselspiel zwischen technischen Neuerungen und Strumpfmode  
im Deutschland des 20. Jahrhunderts ..... 19

**Johannes Pietsch**

Der Samtrock des Feldherrn Tilly (1559-1632) ..... 49

**Birgit Haase**

„Sie formen am Stil unserer Zeit“.

Die Hamburger Meisterschule für Mode in den 1950/60er Jahren ..... 75

**Kerstin Kraft**

Das Literaturkostüm.

Literarische Kleiderbeschreibungen aus der Perspektive  
der Mode- und Textilwissenschaft ..... 103

**Julia Bertschik**

Oberflächen-Ekel.

Zur (Un-)Moral der Kleidermode  
bei Friedrich Theodor Vischer und Christian Kracht ..... 131

**Kira Jürjens**

Rauschende Kleider.

Zur Akustik der Mode bei Theodor Storm ..... 149

**Aliena Guggenberger**

Text, Textur, Textil.

Tragbare Reklame vom TET-Kleid zum *paper dress* ..... 171

**Fabiola Adamo**

Critica politica e fantasia di lusso.  
Le rubriche di moda di «Missy Magazine» ..... 191

**Charlotte Brachtendorf**

Zwischen Ästhetik und Funktion.  
Begriffstheoretische Perspektiven auf digitale Mode ..... 221

**altri saggi**

**Ciro Porcaro**

Deutsche Konversionen als konzeptuelle Metonymien.  
Ein Vergleich mit dem Englischen ..... 249

**Claudia Di Sciacca**

As if on soft wax.  
The reception of the *Apparitio in Monte Gargano* in pre-Conquest England ..... 269

**Marco Prandoni**

African and African European characters  
in Bredero's early 17<sup>th</sup>-century plays ..... 291

**recensioni**

Claudia Buffagni, Maria Paola Scialdone (Hg.)  
*Grenzüberschreitungen in Theodor Fontanes Werk.*  
*Sprache, Literatur, Medien*  
(*Lorenza Rega*) ..... 315

Margherita Cottone

*Eutopia.*  
*Giardini reali e immaginari tra Settecento e Novecento*  
(*Davide Di Maio*) ..... 321

**autori; autrici**

..... 325

;

**Zur Mode im deutschen Kulturraum.  
Materialien, Textilien, Texte**

herausgegeben von  
Kerstin Kraft; Birgit Haase; Sergio Corrado



**Kerstin Kraft; Birgit Haase**

Das Material der Mode.  
Zur Einführung

The material of fashion.  
An introduction

;

„Mode zieht an“ – das weit verbreitete Diktum spielt mit der Mehrdeutigkeit des Verbs *anziehen*, das ebenso *Kleidung anlegen* wie *attraktiv sein* bedeutet. Gleichsam in der Weiterführung dieser rhetorischen Figur erliegen auch wir der Anziehungskraft des Begriffs *Mode* und verzichten im Titel dieser Einführung auf die Termini *Kleidung* und *Textil*, die uns jedoch für die Semantik des Sich-Anziehens nicht weniger wichtig sind. Textilien und Kleidung, und in gewissem Maße auch Mode als vestimentär-performative Praxis, gehören zu den ältesten und bedeutendsten Kulturtechniken der Menschheit. Gleichwohl hat die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Themenkomplex im deutschen Kulturraum – und auf diesen fokussieren sich die folgenden Ausführungen – einen bis heute marginalen Status. Dazu sei angemerkt, dass die Situation im anglo-amerikanischen Kulturraum mit etablierten Fachzeitschriften (wie etwa «Fashion Theory. The Journal of Dress, Body & Culture», «Clothing Cultures», «The Journal of Dress History», «Textile. The Journal of Cloth and Culture») und Studiengängen der *fashion studies*, *textile studies* und *dress studies* eine andere ist. Die Allgegenwärtigkeit, ja Alltäglichkeit des Gegenstandes, ebenso wie sein inhaltlicher Facettenreichtum, scheinen jedoch auch dort eine substanzielle wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihm zu erschweren. So gilt das Gebiet bis heute als weitgehend undiszipliniert (Blümle *et al.* 2016), d.h. gemeinsam ist allen drei Begriffen, dass sie in der Regel nicht mit akademischen Diskursen oder gar einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin in Verbindung gebracht werden. Genau hierfür jedoch plädieren wir und möchten gemäß unserem transdisziplinären Verständnis der Eigenständigkeit einer Kulturwissenschaft der Mode, der Kleidung und des Textilen diverse akademische Zugänge aufzeigen.

Nimmt man die letzten rund 250 Jahre in den Blick, wird deutlich, dass verschiedene Wissenschaftsmoden (die heutigen *turns*) der Etablierung und Konturierung eines eigenen Faches, d.h. einer institutionell verankerten Mode-,

Kleidungs- und Textilwissenschaft, immer wieder Impulse gegeben haben. So befeuerte etwa die sogenannte Nationalstaatsdebatte spätestens seit der Französischen Revolution die kritische Auseinandersetzung mit der ideologischen Wirkung von Kleidung; während des 19. Jahrhunderts förderten historistische Tendenzen vor allem im Kontext von bildenden und darstellenden Künsten die Erforschung der Textil- und Kleidungs geschichte; die *Arts- and Crafts*-Bewegung und der Jugendstil ‚entdeckten‘ das materielle und künstlerische Potential von Textilien und Kleidung; ästhetische, soziologische, ökonomische, psychologische Zugänge eröffneten neue theoretische Perspektiven vor allem auf die Mode. Ein wachsendes Interesse am *Material* lässt sich an neueren methodischen Ansätzen wie dem *material turn* oder dem *linguistic turn* und an Forschungsgebieten wie den *cultural studies* ablesen; damit geht teilweise ein erweitertes Bewusstsein für das Modethema *Mode* einher.

In diesem Heft wird aus kulturwissenschaftlicher Perspektive eine – zweifelsohne auf nur einige Facetten begrenzte – Phänomenologie des Themengebiets *Mode, Kleidung, Textil* im deutschen Kulturraum präsentiert. Untersucht werden in diesem Rahmen neben der materiellen Beschaffenheit von Kleidungsstücken auch ihre symbolischen und ästhetischen Werte, die in unterschiedlichen, medialen Werbe- und Kommerzialisierungsstrategien zur Geltung kommen.

Dem transdisziplinären Grundgedanken dieses Heftes gemäß wird hier versucht, unterschiedlichen Ansätzen (dem objektbasierten, dem ikonografischen sowie dem medien-, kultur- und literaturwissenschaftlichen) in ihrer Spezifik, aber auch in ihren Verbindungen Raum zu geben. In diesem Konnex und mit Fokus auf den deutschen Kulturraum erweist sich das Gebiet *Mode, Kleidung, Textil* als interessantes Thema für eine germanistische Zeitschrift mit u.a. kulturwissenschaftlicher Ausrichtung wie *«germanica»* – was sich nicht zuletzt im intensiven und fruchtbaren Austausch zwischen uns als Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaftlerinnen und dem Mitherausgeber, dem Germanisten SERGIO CORRADO, bestätigte.

Aufgezeigt werden sollen die Anschlussfähigkeit und vor allem die Bandbreite des Gegenstandes wie auch die damit einhergehende Unmöglichkeit einer erschöpfenden Bestandsaufnahme bzw. Repräsentativität. Wie bereits erwähnt, sind unter dem Thema *Material der Mode* drei Gegenstandsbereiche – Mode, Kleidung und Textil – vereint. Es entspricht unserem Verständnis, die genannten Bereiche nicht zu trennen, sondern zusammen zu denken und klar zu definieren (ausführlich hierzu: Kraft/Haase – im Druck). Für einen solchen Zugang ist der Begriffskomplex des *Materials* bzw. der *Materialien*, des *Materiellen* und der *Materialität* von grundlegender Bedeutung.

Die Mode bildet ein immaterielles System, in dem das Materielle paradoxerweise eine entscheidende Rolle spielt, weil sich dieses System, innerhalb dessen symbolische Werte ausgehandelt werden, häufig in Objekten materialisiert, die sich wiederum in konkrete ökonomische Werte verwandeln lassen. Mit dieser doppelten Zugehörigkeit – zu einer materiellen und einer immateriellen Ordnung – und dem nicht zuletzt daraus resultierenden Charakteristikum des stetigen Wandels weckt die Mode fortwährend Bedürfnisse und wird zum Motor der Wirtschaft. Und zwar nicht in einer einzelnen Branche, denn Mode(n) kann (können) sich auf Gegenstände, auf Restaurants, Autos, Literatur, Ferenziele u.v.a.m. beziehen. Die *Kleidermode* ist nur eine, aber die präsenteste der verschiedenen Materialisierungen von Mode und das führt dazu, dass *Mode* fälschlicherweise immer wieder mit *Kleidung* gleichgesetzt wird.

Für eine genauere begriffliche Differenzierung spielt gerade das Materialhafte die entscheidende Rolle: Bei Mode geht es um einen gesellschaftlichen Aushandlungsprozess, der sich nicht notwendig auf Kleidung beschränkt – Textil und Kleidung hingegen sind (haptisch) greifbar. In einem weiteren Sinn wird unter Kleidung eine Hülle verstanden, die den menschlichen Körper schützt und schmückt, die sein Aussehen verändert und in der Lage ist, nonverbale Botschaften auszusenden. Das hierfür verwendete Material ist vorwiegend textil. Das Textile ist jedoch im eigentlichen Sinn kein Rohstoff, sondern ein begrifflicher Hybrid aus Material und Technik: Fasern und Fäden werden gesponnen und gezwirnt, daraus entstehen Gewebe, Gewirke und Vliese (um nur einige Techniken zu benennen). Die gemeinsame Sprachwurzel von *Text* und *Textil* bildet das ab: *texere* bedeutet *zusammenfügen*. Buchstaben werden zu Wörtern und Texten verbunden und ähnlich unerschöpflich erscheinen die Möglichkeiten, Fasern zu Fäden zu Flächen zu Kleidung zusammenzufügen. Vor dem Hintergrund solch ambivalenter Bedeutungsebenen gilt es, sowohl der materiellen Dimension des Gegenstandes Aufmerksamkeit zu zollen als auch die daraus häufig bemühten Metaphern und abgeleiteten Interpretationen zu prüfen.

Die theoretische Auseinandersetzung mit und das Nachdenken über Mode hat mittlerweile eine lange Tradition im deutschen Kulturraum. Ob deren Ergebnisse unbedingt als *Modetheorien* bezeichnet werden können, soll hier nicht diskutiert werden; vielmehr weisen wir darauf hin, dass der Begriff *Modetheorie* lexikalisch nicht indiziert ist. Die Mode als Gegenstand der Wissenschaft lässt sich ab dem 18. Jahrhundert nachweisen (Gaugele 2016: 183; König *et al.* 2015: 12) und es sind bis heute häufig Philosophen, Ästhetiker, Soziologen, Psychologen, Ökonomen, Anthropologen, Literaten und Literaturwissenschaftler, die

sich immer mal wieder, meist aus männlicher Sicht und eher randständig, mit dem verschiedentlich als ‚Frauenthema‘ diskreditierten Phänomen der Mode befassen. Eng mit dem Begriff *Modetheorie* verknüpft ist seit jeher die Modekritik, die sich beispielsweise an Kleider- und Luxusordnungen sowie an moralisierenden bzw. satirischen Schriften nachvollziehen lässt, aber vor allem in journalistischen und literarischen Texten zu finden ist. Die Modekritik wirkt gegenüber der Modetheorie niedrigschwelliger und existiert so lange wie die Mode selbst – was zu der Frage führen könnte, seit wann es denn Mode gibt. Die Existenz von Mode mit ihrem begrifflichen Auftreten gleichzusetzen, erscheint allerdings kaum sinnvoll. Sich zu kleiden lässt sich als ein anthropologisches Grundbedürfnis definieren und in diesem Zusammenhang wird deutlich, dass es dabei nicht nur um den Schutz des Körpers geht; vielmehr ist davon auszugehen, dass alle Gesellschaften im Zusammenleben Zeichensysteme ausgebildet haben, um die Rolle Einzelner in der Gruppe kenntlich zu machen, und dass dies vor allem durch Kleidung – bzw. Körperschmuck – erfolgte.

Die soziale Relevanz der Mode liegt auf der Hand. Weniger selbstverständlich ist die Erkenntnis, dass der soziopsychologische Charakter dieses Zeichensystems materiell bedingt ist, da er hauptsächlich von der textilen Beschaffenheit der Kleider abhängt. Ist der menschliche Körper im sozialen Raum ein Träger von Kommunikationsinstanzen, so spielen die ihn bedeckenden Materialien aufgrund der Wahrnehmungserlebnisse, die bei ihrem Kontakt mit der Haut entstehen, eine bedeutende Rolle z.B. für die Selbstwahrnehmung. Auf epistemologischer Ebene sichert dieser Zusammenhang von Körperlichkeit, Materialität, Ästhetik und Symbolik diskursive Querbindungen innerhalb der Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft. Phänomene wie die Gruppen- und Identitätsbildung sowie die Vergesellschaftung in ihren verschiedenen Formen stehen in engem kausalem Zusammenhang mit der Medialisierung von Kleidung und Mode sowie deren Instrumentalisierung für wirtschaftliche Zwecke. Einige der hier identifizierten grundlegenden Aspekte, die sich verschiedentlich in der Fachliteratur finden, sind geeignet als mögliche Ausgangspunkte für ein – noch zu formulierendes – zusammenhängendes Konzept im Sinne einer theoretischen Grundlegung der Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft.

Auf die zuvor genannten Mechanismen der Mode weist beispielsweise schon Christian Garve 1792 hin; daran schließen um 1900 u.a. Georg Simmels Ausführungen zu Distinktion und Nachahmung an, und Niklas Luhmann resp. Elena Esposito führen die soziologischen Überlegungen systemtheoretisch fort. Wie auch bei Pierre Bourdieus Habitus-Konzept stehen für die genannten Autor\_in-

nen gesellschaftstheoretische Aspekte im Vordergrund, wobei die Kleidermode letztlich als ein Beispiel unter vielen dient. Ein zusammenhängendes und synthetisierendes Konzept müsste gleichermaßen das Textile integrieren – gehören die textilen Techniken doch zu den ältesten der Menschheitsgeschichte –, um Mode, Kleidung und Textil nicht nur exemplarisch, sondern fundamental zu erfassen. Neuere Ansätze bietet beispielsweise eine im Englischen als *wardrobe studies* bezeichnete Forschungsrichtung, die es auch im deutschen Kulturraum gibt und die hier u.a. im Rahmen volkskundlicher Arbeiten eine lange Tradition, wengleich keine eigene Bezeichnung hat. Die heutige ethnografisch-kulturwissenschaftliche Kleidungsforschung führt empirische Studien zum Kleidungsverhalten, zum Umgang mit Textilien, zu Konsummustern u.v.a.m. durch (Mentges 2005). Hierbei wird sehr viel stärker die einzelne Person als Käufer\_in, Besitzer\_in und Träger\_in von Kleidung in den Blick genommen – und dies nicht nur unter ökonomischen Vorzeichen oder im Sinne von Nutzer\_innenstudien. Auch Interviews und teilnehmende Beobachtungen dienen als Methoden dazu, das individuelle Verhalten und Empfinden zu erforschen und im Rahmen gesellschaftlicher Kontexte auszuwerten, anstatt deskriptiv bei einer Bestandsaufnahme zu verharren.

Bei gesellschaftlichen Themen wie Nachhaltigkeit, Gender, Inklusion, Dekolonisation, Appropriation u.Ä. wird deutlich, wie Mode, Kleidung und Textil zu Kristallisationspunkten werden können, wie sich anhand eines Textils (z.B. der Baumwollkonsum im Kontext von Demokratisierung bzw. Kolonialisierung; synthetische Materialien als Chance auf Teilhabe oder ‚ökologischer Fluch‘) oder Kleidungsstücks (wie die Krawatte, die im Verschwinden begriffen ist; der Minirock, der nur vordergründig befreiend war etc.) Diskurse aufzeigen und analysieren lassen.

Die hier angemahnte grundlegende Integration des Textilen im Sinn eines synthetisierenden Forschungskonzepts bleibt trotz verschiedener interessanter Ansätze bislang ein Desiderat. Hiermit ist eine Leerstelle markiert, die auch in diesem Themenheft nicht gefüllt, sondern nur benannt werden kann. Will man versuchen, das *Material der Mode* trotz seines Facettenreichtums in einem Heft wie diesem anhand einiger thematischer Orientierungspunkte zumindest ansatzweise zu erörtern, so muss man bereit sein, die Grenzen unterschiedlicher Disziplinen zu überschreiten – gemäß der Idee einer transdisziplinär ausgerichteten und dennoch eigenständigen Kulturwissenschaft der Mode, der Kleidung und des Textilen.

Das vorliegende Heft *Zur Mode im deutschen Kulturraum* ist im Sinn einer Momentaufnahme konzipiert, die bewusst unterschiedliche *Materialien, Textilien,*

*Texte* berücksichtigt, dabei jedoch notwendigerweise ausschnittshaft und unvollständig bleibt. So befassen sich die Beiträge mit Mode, Kleidung und Textilien und deren Geschichte, suchen ihre Präsenz in der deutschsprachigen Literatur auf und reflektieren ihre Medialität bzw. verbale/visuelle Verbreitung. Die für die Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft kennzeichnende Multiperspektivität und ihre grundsätzlich methoden- und quellenpluralistische Vorgehensweise kommen in den Mikrostudien dieses Themenheftes zum Ausdruck, die sich sowohl materiellen als auch immateriellen Phänomenen widmen.

Die Textilhistorikerin MICHAELA BREIL beschäftigt sich aus historischer Sicht mit den technischen Innovationen eines Kleidungsstücks, das als modisches Beiwerk ein meist eher randständiges Dasein führt: dem Strumpf. Anhand ihrer Mikroanalysen zeigt die Autorin, wie bedeutsam technische Produktgestaltung ist. Die Geschichte eines Accessoires kann zum Anzeiger von Moden, Schönheitsidealen, Frauenbildern werden und verweist somit darauf, wie Technologien, Materialien, Gestaltung und Gesellschaft zusammenwirken.

Als Konservierungswissenschaftler und Kurator verbindet JOHANNES PIETSCH in seinem Beitrag exemplarisch klassische Ereignisgeschichte mit objektbasierter, textiltechnologischer Bekleidungsforschung und demonstriert am historischen Beispiel nicht nur die Vielfalt möglicher Quellen, sondern auch die Besonderheit des von ihm gewählten methodischen Zugangs. Die genaue Untersuchung des als Primärquelle im Fokus stehenden überlieferten Kleidungsstücks erlaubt zum einen Aufschlüsse über vestimentäre Praktiken der Vergangenheit und fügt sich darüber hinaus unter Berücksichtigung ergänzenden Materials zu einem sozio-kulturellen Gesamtbild.

Die Kultur- und Kleidungshistorikerin BIRGIT HAASE vertritt einen quellen- und methodenpluralistischen Forschungsansatz, d.h. sie nutzt bewusst diverse Quellengattungen und hinterfragt deren Aussagekraft in Bezug auf u.a. mode- und frauengeschichtliche Themen. Im Rahmen ihrer regionalhistorisch angelegten Mikrostudie zur weiblichen Berufsausbildung im Modesektor in Hamburg kontextualisiert sie heterogenes Archivmaterial (neben vestimentären Sachzeugnissen vor allem verschiedenartige Bild- und Textquellen), um Bedeutungen von Mode, Kleidung und Textilien in der Vergangenheit aus gegenwärtiger Perspektive nachvollziehbar zu machen und zu interpretieren.

Generell gibt es in Bezug auf die Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft eine fast unüberschaubare Vielzahl von Quellen – beginnend bei einer einzelnen Faser, über historische Lexika bis hin zu Instagram-Accounts. Quellenkritisch ist hierbei die jeweilige mediale Vermittlung zu berücksichtigen und beispielsweise

Gemälde von Fotografien oder Modebeschreibungen in Privatkorrespondenzen von journalistischen Beiträgen deutlich zu differenzieren. Entsprechend gilt es, literarische Beschreibungen und ihre jeweilige Funktion einzuordnen. Damit wird – neben der materiellen und ikonographischen – eine weitere Dimension des wissenschaftlichen Diskurses wahrnehmbar: die textuelle. Bekannterweise ist der Terminus *Text* ein metaphorischer, da er seine Bedeutung der Semantik des Textilen entnimmt. Einige der hier versammelten Beiträge widmen sich jedoch einem wörtlichen Aspekt der Textualität der Mode, und zwar ihrem spezifisch literarischen – nicht nur im Sinn ihrer Thematisierung, sondern auch bezüglich der Rolle, die Mode, Kleidung und Textilien bei der Darstellung fiktiver Personen in literarischen Texten spielen. Die Kultur- und Textilwissenschaftlerin KERSTIN KRAFT führt hierzu grundlegend ein, indem sie unter Verwendung des von ihr geprägten Begriffs *Literaturkostüm* die literarische Beschreibung fiktionaler Kleidung einer multiperspektivischen Revision unterzieht. Die quellenkritisch angelegte Untersuchung demonstriert anhand bewusst heterogen ausgewählter Beispiele eine dezidiert textilwissenschaftliche Lektüre verschiedener Formate und zeigt auf, inwiefern Interpretationen der vestimentären Ausstattung fiktionaler Texte generell der Kontextualisierung und textilwissenschaftlichen Einordnung bedürfen.

Die Literaturwissenschaftlerin JULIA BERTSCHIK untersucht die Verbindungen des Unmoralischen und Oberflächlichen mit der Mode aus literaturwissenschaftlicher Sicht durch die vergleichende Lektüre zweier zu unterschiedlichen Zeiten und in differenten Genres entstandener Texte deutscher Autoren: Friedrich Theodor Vischer und Christian Kracht. Ausgehend von den der Mode vielfach unterstellten negativen Eigenschaften wird deutlich, in welcher Weise sich in den Ausführungen der analysierten Autoren Oberfläche und Tiefe, Modeobjekt und (Un-)Moral miteinander verbinden.

Die Germanistin KIRA JÜRJENS beschäftigt sich mit der akustischen Dimension von Kleidung (am Beispiel Theodor Storms) – einem bisher in kleidungs- und modewissenschaftlicher Hinsicht vielfach vernachlässigten Aspekt. Im Rauschen der Kleider, vermittelt durch exemplarisch analysierte literarische Beschreibungen, identifiziert sie ein Raum-Zeit-Phänomen, das als solches sowohl die Materialität (Kleidung) – Stoffe, die rauschen können – als auch das Vergängliche (Mode) – das verklingende Geräusch – aufgreift.

Bei der medialen Vermittlung steht neben der Information und der Evokation von Gefühlen vor allem die Kommerzialisierung im Vordergrund. Die Wechselwirkungen von Mode und Werbung untersucht die Kunsthistorikerin

ALIENA GUGGENBERGER, ebenfalls anhand eines ausgewählten Beispiels. Anspielend auf die etymologische Verbindung von Textil und Text wählt sie das temporäre Werbemedium des Papierkleides, um moderne Kommunikations- bzw. Reklamestrategien und Konsumpraktiken in der Frauenmode zu beleuchten.

Der Beitrag der Modeforscherin FABIOLA ADAMO beschäftigt sich mit einer deutschen Zeitschrift, dem «Missy Magazine», das zur alternativen Medienszene gehört. In ihrer Analyse arbeitet die Autorin heraus, dass in einigen Hefen – trotz feministischer Kritik an traditionellen Modellen des Weiblichen und kommerziellen Modetendenzen – eine unkritische, konsumorientierte Sprache verwendet wird, allerdings mit der Intention, die *incorrectness* des Mainstream-Imaginären ironisch zu dekonstruieren. In dieser kritischen Operation wird gemäß Adamo jedoch zugleich eine gewisse Lust am Konsum wahrnehmbar, womit sich die Problematik der Legitimierung des Luxus stellt – ein interessantes Beispiel der konstitutiven Polysemie und auch Widersprüchlichkeit des Modediskurses.

Im Beitrag der Mode- und Medienwissenschaftlerin CHARLOTTE BRACHTENDORF findet eine intensive Auseinandersetzung mit den Begriffen und Konzepten von Mode, Kleidung und Textil statt. Mit ihren Ausführungen führt sie die Leser\_innen in theoretische Ansätze der Mode- und Kleidungsforschung ein, wobei sie zwischen der gängigen (und attraktiveren) Bezeichnung *digitale Mode* und dem differenziert, was eigentlich *digitale Kleidung* heißen müsste. Dies geschieht am Beispiel konkreter digitaler Entwürfe und anhand der zentralen Begriffe *Funktion* und *Ästhetik*.

Mit diesem letzten Beitrag, der in gewisser Weise ein Ankommen in der Gegenwart resp. der Zukunft markiert, wird deutlich, wie sinnvoll und notwendig kritische Lektüren sowie fragengeleitete Zusammenführungen sind. Die Bezugswissenschaften sind heterogen: Sie reichen von der Anthropologie über die Kulturgeschichte bis hin zur Textiltechnologie und schließen noch viele andere Bereiche ein. Alle Beiträge im hier vorliegenden Themenheft unterstreichen zudem in je exemplarischer Weise wie auch in ihrer Zusammenschau die umfassende Bedeutung und Ubiquität des Gegenstandes, in dessen Fokus immer das *Material der Mode* steht.

## Bibliographie

- Blümle *et al.* (2016) = Blümle, Claudia/Castor, Markus A./Drews, Ann-Cathrin/Gibhardt, Boris Roman/Gispert, Marie/Grave, Johannes/Ramos, Julie/Van Vliet, Muriel (Hg.), *Dossier Mode*. «Regards croisés. Deutsch-französisches Rezensionjournal zur Kunstgeschichte und Ästhetik» 6
- Böth, Gitta/Mentges, Gaby (Hg.) (1989), *Sich kleiden*, Marburg: Jonas («Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung» 25 – N.F.)
- Bovenschen, Silvia (Hg.) (1986), *Die Listen der Mode*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Esposito, Elena (2004), *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Garve, Christian (1987), *Über die Moden*, hrsg. v. Th. Pittrof, Frankfurt a.M.: Insel [Breslau 1792]
- Gaugele, Elke (2016), *Modetheorien und Fashion Studies*. In E. Gaugele/J. Kastner (Hg.), *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*, Wiesbaden: Springer, 183-207
- König *et al.* (2015) = König, Gudrun M./Mentges, Gabriele/Müller, Michael R. (Hg.), *Die Wissenschaften der Mode*, Bielefeld: transcript
- Kraft, Kerstin/Haase, Birgit (im Druck), *Mode Kleidung Textil. Kulturwissenschaftliche Grundlegung und Methode*, Berlin: de Gruyter
- Lehnert, Gertrud/Kühl, Alicia/Weise, Katja (Hg.) (2014), *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*, Bielefeld: transcript
- Mentges, Gabriele (Hg.) (2005), *Kulturanthropologie des Textilen*, Berlin: ebersbach (Sonderband: *Textil – Körper – Mode*. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen)
- Nixdorff, Heide (Hg.) (1999), *Das textile Medium als Phänomen der Grenze – Begrenzung – Entgrenzung*, Berlin: Reimer (Reihe „Historische Anthropologie“. Hrsg. v. Interdisziplinärem Zentrum für Historische Anthropologie der Freien Universität Berlin, Bd. XXX)
- Simmel, Georg (1911), *Die Mode*. In G. Simmel, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Leipzig: Klinkhardt, 29-64



**Michaela Breil**

Eleganz und Revolution.  
Das Wechselspiel zwischen technischen Neuerungen und Strumpfmode  
im Deutschland des 20. Jahrhunderts

Stockings often receive attention from research only at a late stage when examining the materiality of fashion. However, the study of these objects presents various avenues for exploration: the material and technical processing define the product as such, while consumption aspects refer to advertising promises and the use of stockings in fashion (and everyday wear). The interplay of technical and fashion-historical aspects renders stockings a compelling subject for clothing research. The State Textile and Industrial Museum in Augsburg houses an extensive collection from the legacy of the German fine hosiery industry of the 20<sup>th</sup> century. This object-focused investigation presents historical stocking artifacts from various decades, exemplifying the development of stocking fashion and its interplay with clothing trends. The starting point is the specific material and the technical production of the stockings, along with their implications for the appearance and marketing of the product. Key objects of the study include a natural silk stocking and a synthetic silk stocking from the early decades of the 20<sup>th</sup> century, a heavily repaired stocking from the 1940s, one of the first nylon stockings from the experimental production of the Elbeo company, a pair of stockings made from Chinchilla fabric, and a luxury pantyhose by Yves Saint Laurent.

Elegance and revolution.

The interplay between technical innovations and hosiery fashion  
in Germany in the 20<sup>th</sup> century

[hosiery fashion; hosiery industry; stockings; tights; materiality of fashion]

•  
;

„Der Strumpf – für die einen nur ein funktionales Kleidungsstück, für die anderen jedoch der Inbegriff des sinnlich Begehrenswerten“ (Murr/Breil 2014: 6) – gerät bei der Beschäftigung mit der Materialität der Mode erst spät in den Blick der Forschung. Dabei postulierte schon der Modeschöpfer Christian Dior, dass Mode bei den Haarspitzen anfangen und bei den Fußspitzen aufhören (Reich 2007: 182). In der Auseinandersetzung mit Strümpfen bieten sich vielfältige Facetten der Textil- und der Modegeschichte dar: Material und technische Verarbeitung definieren das

Produkt als solches, Werbeversprechen verweisen auf Aspekte des Konsums und die Verwendung des Beinkleides in der Mode (und Alltagskleidung).

Dieser Beitrag richtet sein Augenmerk auf technische Innovationen bei Produktionsmaschinen und Garnen sowie deren Auswirkungen auf die Gestaltung von Strümpfen. Beides schuf die Voraussetzungen für die modische Entwicklung des Beinkleides, die wiederum von Trends der Kleidermode angeregt und entscheidend beeinflusst wurde. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf Damenstrümpfen, insbesondere den sogenannten Feinstrümpfen. Sie setzten seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts und im gesamten 20. Jahrhundert die modischen Akzente, während Wollstrümpfe, Socken oder Herren- und Kinderstrümpfe eher beiläufig behandelt wurden, obwohl sie einen nicht unwesentlichen Teil der Alltagskleidung darstellten. Ausgangspunkt der objektbasierten Untersuchung sind Damenstrümpfe aus der umfangreichen Sammlung des Staatlichen Textil- und Industriemuseums Augsburg (tim). Die Sammlung umfasst Muster- und Werbearchive der deutschen Strumpfindustrie des 20. Jahrhunderts, insbesondere das Musterarchiv der Firma Elbeo, das bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht.

Als erstes wird anhand eines feinen roten Seidenstrumpfes aus den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts die Herstellungstechnik von Damenfeinstrümpfen erläutert, bevor auf die technischen und materiellen Entwicklungen sowie deren Wechselwirkungen mit der Mode eingegangen wird.

## 1. Große Maschinen, feinste Strümpfe

Der Strumpfunternehmer Louis Bahner startete 1890 im sächsischen Oberlungwitz sein Unternehmen Elbeo mit einem Maschinenpark, der aus sogenannten Flachkulierstühlen – auch als Flachwirkmaschinen bekannt – bestand. Der Unterschied zwischen Wirken und heute bekannterem Stricken besteht in der Art wie das Garn technisch verarbeitet wird. Während sich beim Stricken, ob per Hand oder maschinell, Masche für Masche bildet, entsteht beim Wirken eine ganze Maschenreihe auf einmal. Rundstrickmaschinen produzieren Schläuche, Wirkmaschinen textile Flächen. Der Vorteil der Wirkmaschinen besteht darin, dass die Form der entstehenden textilen Fläche für einen Damenstrumpf – einem Schnittmuster ähnlich – an die Gestalt des Beines angepasst werden kann. Eine gute Passform und eine feine Materialität gelangen Ende des 19. Jahrhunderts nur mit den Wirkmaschinen. Die grobe Unterscheidung zwischen Feinstrumpf- und Strickstrumpfproduktion prägte das Selbstverständnis der Strumpfindustrie entscheidend, insbesondere das

der Feinstrumpfhersteller, die ihren Anspruch an Qualität nicht nur in der Bewerbung ihrer Strumpfprodukte herausstellten, sondern auch an Größe und Perfektion ihres Maschinenparks festmachten<sup>1</sup>.

Produktionsmaschinen für Damenstrümpfe waren seit Mitte des 19. Jahrhunderts der mit Wasser oder Dampfkraft betriebene Paget-Stuhl, 1857 erfunden von Arthur Paget (1832-1895) aus Loughborough und dessen Weiterentwicklung von 1868, die sogenannte Cottonmaschine, benannt nach ihrem Erfinder William Cotton (1817-1887). Beide setzten sich als Herstellungsmaschinen für lange Damenstrümpfe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch. Sie sollten erst Ende der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts von Rundstrickmaschinen abgelöst werden. Der Vorteil der Cottonmaschine gegenüber allen anderen bereits existierenden Wirkmaschinen und auch gegenüber den Strickmaschinen, war, dass gleichzeitig zunächst acht, dann zwölf und später bis zu 40 Strümpfe passformgerecht hergestellt werden konnten. Diese Maschine war daher für die Massenproduktion gut geeignet, benötigte andererseits jedoch große Räumlichkeiten, um Platz zu finden (Abb. 1).



Abb. 1: Moderne Cottonmaschinen der Strumpffabrik Gläser, Heidelberg, 1953

<sup>1</sup> Vgl. *Chronik der Firma Elbeo* (1939) und *Firmenchronik „125 Jahre Gläser-Strümpfe“ 1813-1938* (1938).

Die feinen und hochwertigen Damenstrümpfe entstanden somit in großen Betrieben, die einer entsprechenden Wirtschaftskraft für die ständige Erneuerung und Weiterentwicklung des gewaltigen Maschinenparks bedurften<sup>2</sup>. Im Gegensatz dazu produzierten Strickstrumpfhersteller oft in kleinen und kleinsten Betrieben Socken und Strümpfe aus Wolle und Baumwolle größerer Art auf kleinen Rundstrickmaschinen. Der Vorteil einer Cottonmaschine gegenüber einer Rundstrickmaschine, die damals lediglich gerade Schläuche, wenn auch in dehnbaren Rippenmustern produzieren konnte, war, dass Erstere passformgerecht Maschinen abnehmen (mindern) und so jede gewünschte Form und Größe herstellen konnte. Das Schließen der Strumpflänge und des Fußteils erfolgte zuerst über eine Handnaht und später maschinell (Bamann 1990: 40; Noble 1931; Eley 1953). Die Naht entwickelte sich bis weit in das 20. Jahrhundert hinein zum bestimmenden Merkmal eines qualitativ hochwertigen Damenstrumpfes.

Ein Paar dunkelroter Seidenstrümpfe (Abb. 2) aus dem Archiv der Firma Elbeo zeigt die Charakteristika, die beispielhaft auf die Herstellungstechnik von Damenstrümpfen bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts verweisen.



Abb. 2: Paar dunkelroter Naturseidenstrümpfe, Elbeo, 1920er-Jahre

<sup>2</sup> Kurz nach der Patentierung erwarb der Chemnitzer Maschinenfabrikant Hermann Stärker die für den ganzen europäischen Kontinent geltenden Lizenzrechte an der Erfindung der Cottonmaschine. Er legte den Grundstein dafür, dass sich nur zwölf Jahre nach dem Erlöschen der Patente 1888 fünf Maschinenfabriken in Chemnitz, Oberlungwitz und Hohenstein-Ernsttal 75% der Weltproduktion teilten. Vgl. Schödel (2009: Kapitel 4. „Zur Geschichte des mechanischen Flachkullierstuhls“). Zur Geschichte der Strumpfindustrie in Sachsen vgl. Schäfer (2007).

Beginnend mit dem Doppelrand entstand zunächst die Strumpflänge mit allen nötigen Minderungen. Letztere sind durch eine Reihe von zusammengefassten (abgedeckten) Maschen im Wadenbereich zu sehen. Der Doppelrand ist ausschließlich aus dunkelrotem Seidengarn gewirkt und macht den Abschnitt des Strumpfes stabiler für die Befestigung des Strumpfhalters. Zwei Maschenreihen aus grüner Seide verweisen auf den Beginn der Strumpflänge. Bei sehr genauer Betrachtung fällt auf, dass kleinste grüne Einsprengsel im weiteren Verlauf im roten Maschenbild aufscheinen. Dreht man den Strumpf auf die Innenseite, so ist der Grund für den grünen Schimmer augenscheinlich: Er ist plattiert, d.h. ein roter und ein grüner Faden wurden im Produktionsvorgang passgenau übereinandergelegt verarbeitet, sodass das rote Garn ausschließlich auf der Außenseite und das grüne ausschließlich auf der Innenseite zu sehen ist. Deutlich sichtbar verstärkt gearbeitet sind Ferse, Sohle und Spitze des Strumpfes, um diese vor Beschädigungen zu schützen, während der Strumpf und die Seiten des Fußes mit einer Handnaht aus grünem Seidengarn geschlossen sind. Am Doppelrand sind zwei eingewirkte Punkte zu erkennen, sogenannte Größenzeichen. Die zwei Punkte verweisen auf die Schuhgröße 37/38 und die damalige Strumpfgöße 9 (Noble 1931: 262). Bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein unterschied man sechs Damenstrumpfgößen von Größe 8, entsprechend der Schuhgröße 33/34, über 8½ bis zu Größe 10½ entsprechend der Schuhgröße 43/44 (*ebd.*). Das letzte Merkmal des roten Strumpfes ist eine handgestickte Verzierung, die seitlich an der Wade bis zum Fuß hinunter reicht, ein sogenannter Zwickel. Diese Stickerei hat eine rein schmückende Funktion und verweist auf die modische Gestaltung des Strumpfes. Die schmalen hohen Zwickel hatten die Funktion, die Beine und die Fesseln des Fußes schlanker erscheinen zu lassen. Eine Eigenschaft, die an Bedeutung gewann, je kürzer die Röcke und je sichtbarer die Strümpfe wurden. Die Ausgestaltung mit Hilfe eines gestickten Zwickels stellte eine Verzierung dar, die mehr als zweihundert Jahre eine der Ziervarianten feiner Damenstrümpfe war. Alternativ fanden auch Stickereien in Form von Blümchen oder anderen Formen über den ganzen Strumpf verteilt Verwendung.

Ein regelrechter Wettlauf um Patente zur Verbesserung der Maschinen und für Variationsmöglichkeiten der Strumpfgestaltung fand nicht nur bei den englischen, französischen und sächsischen Maschinenbauern, sondern auch bei den Strumpfproduzenten selbst statt. Die roten Seidenstrümpfe markieren lediglich einen Zwischenschritt im Ringen um Qualität und Feinheit des verarbeiteten Garns. Während das Wirkprinzip seit der Erfindung des Paget-Stuhls immer gleich blieb, ermöglichten Zusatzapparate zahlreiche Mustermöglichkeiten, die

von der Strumpfmode begierig aufgenommen wurden. Bereits die Erweiterung der Fadenführer-Anlage 1874 ermöglichte die Herstellung von vielfarbigen Ringelstrümpfen, zwei Jahre später konnten spitzenartige Durchbruchmuster, *Petinetmuster* genannt, maschinell erzeugt werden. Die Erfindung des sogenannten Schottenapparats fügte den Ringeln beliebig breite Streifen hinzu, was Schottenkaros oder Tartans<sup>3</sup> als Muster hervorbrachte (Abb. 3).



Abb. 3: Damenstrümpfe mit Schottenmuster, Elbeo, 1895

Für die Herstellung des Tartanmusters war es notwendig, zwei verschiedenfarbige Fäden miteinander zu plattieren. Das Muster entstand durch die ineinandergreifenden Ringmuster, in diesem Fall aus Wolle, die auf der Vorderseite mit breiten Längsstreifen aus feiner Seide verziert wurden, wodurch die verschie-

<sup>3</sup> In Großbritannien waren Strümpfe in Tartanmustern schon lange bekannt. Sie mussten jedoch aus Tartangeweben zugeschnitten und zusammengenäht werden. Die neue Maschinenteknik führte zu einer neuen Modewelle und einem regelrechten Farbausbruch in der Strumpfmode. Vgl. Farrell (1992: 66).

denen Schottenmuster entstanden. Ringel- und Schottenmuster betonten einen sportlichen Charakter und so verwundert es nicht, dass sie nach englischem Vorbild zunächst von Damen getragen wurden, die sich im Bogenschießen oder beim Kricketspiel betätigten (Meyer-Schneidewind/Sauerbier 1992: 36).

Andere Strümpfe wurden um 1900 bedruckt oder mit der von den Web- auf die Wirkmaschinen übertragenen Jacquardtechnik farbig gemustert. Die Erfindung des Joseph-Marie Jacquard (1752-1834) ermöglichte die Steuerung der einzelnen Kettfäden, und setzte damit der Variation an Farbe und Musterung keine Grenze mehr. Dennoch dominierten um 1900 schwarze oder weiße Strümpfe, diese waren aber mit auffälligen spitzenartigen Durchbruchmustern versehen, für die ebenfalls die Steuerungstechnik der Jacquardmaschine am Wirkstuhl die Voraussetzung schuf. Die feinsten Naturseidenstrümpfe der Firma Elbeo versah das Unternehmen zusätzlich mit Brüsseler Spitzen, deren Einnähen per Hand ein hohes Geschick erforderte (Abb. 4). Ein Paar solcher Strümpfe konnten sich die wenigsten Damen leisten, denn sie kosteten zwischen 25 und 40 Reichsmark. Das entsprach dem Monatslohn eines Fabrikarbeiters<sup>4</sup>.



Abb. 4: Naturseidener Damenstrumpf mit Brüsseler Spitze, Elbeo, 1914

<sup>4</sup> Vgl. *Chronik der Firma Elbeo* (1939: II, 77-85); Farell (1992: 60-63).

Die Vielfalt an Mustern, Materialien und Qualitäten in den vier Jahrzehnten um die Jahrhundertwende mag verwundern, waren die Strümpfe der öffentlichen Wahrnehmung doch fast völlig entzogen. Sie zeigten sich lediglich im Übergang zwischen Schuh und Rocksaum, da der Rock bis in die beginnenden zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein noch das ganze Bein verdeckte. Dennoch wechselten die Strumpfmoden so häufig wie die Kleidermoden. Allerdings gab es nahezu keine bildliche Werbung für Damenstrümpfe in den Modezeitschriften der Zeit und wenn doch dann als schwarzweiße Zeichnung ohne Bezug zu einem Damenbein. Das sollte sich nach dem Ersten Weltkrieg ändern. In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts griff das neue Medium Film die Präsentation der Strumpfmode bereits auf<sup>5</sup>.

## 2. Vom Luxusartikel zur Massenware: der kunstseidene Strumpf

In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts machte sich ein grundlegender Wandel der Frauenrolle durch die Reform- und Frauenrechtsbewegung bemerkbar. Die Frauen, die im Ersten Weltkrieg notgedrungen Männerberufe auszufüllen hatten, errangen erstmals eine gesetzliche Gleichstellung mit dem Mann, dessen klassische Führungsrolle allmählich verblasste. Das neue Rollenverständnis zeigte die mit Bubikopf ausgestatteten Frauen knabenhaft, sachlich, unsentimental, selbstständig und selbstbewusst. Mit dem Gewinn der politischen Freiheit ging eine physische Befreiung der Frau einher. Öffentlich trug sie nun so viel Körper zur Schau wie nie zuvor. Schlanke Beine unter kurzen Röcken, entblößte Arme und großzügige Brust- und Rückenausschnitte ließen sichtbar werden, was bis dahin als tabu galt. Die kürzer werdenden Röcke wiesen der Beinkleidung eine neue Rolle zu. Der Strumpf trat modisch in den Blick der gesamten Erscheinung. „Er wurde zum Vermittler zwischen Kleid und Schuh und passte sich dem Charakter der Kleidung weitgehend an“, wie es in einer Firmenchronik von 1939 heißt (*Chronik der Firma Elbeo* 1939: II, 86). Glänzende Stoffe kombinierte man mit glänzenden Strümpfen, matte Stoffe mit matten, sportliche Wolltweeds forderten den melierten Strumpf. Generell verschwanden die auffallenden Musterrungen. Die Strümpfe wurden einfarbig, lediglich der Zwickel, als Durchbrucharbeit maschinell gestaltet oder von Hand gestickt, blieb erhalten (*ebd.*).

Das typische Körperbild der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts, das die Beine der Frau nun zur Hälfte sichtbar machte, verhalf der Strumpfmode zu einem nie gekannten Aufschwung. Anzeigen und Plakate warben öffentlich mit

<sup>5</sup> Vgl. <<https://www.britishpathe.com/asset/56570/>>.

den schlanken Beinen. Gleichzeitig wirkte sich die neue Kunstseide<sup>6</sup> umwälzend auf die Mode aus. Die Frau sah sich in die Lage versetzt, Wollstrümpfe oder teure Naturseidenstrümpfe durch elegante, feingewirkte Kunstseidenstrümpfe zu ersetzen, und zwar zu erschwinglichen Preisen. Erstmals geriet das Material der Strümpfe in den Fokus der Werbung und somit der Käuferin. Kunstseidene Strümpfe wurden zum Verkaufserfolg und verdrängten wollene oder baumwollene Ware. *Kunstseiden* entwickelte sich zu einem Qualitätsbegriff, der nicht nur auf Strümpfe angewendet wurde – er fand z.B. im 1932 erschienenen Roman *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun Eingang in die Literatur (Bertschik 2022). Alle Strumpfhersteller integrierten das neue Material in ihre Kollektionen, manche schnell, andere erst nach einer Weile. Elbeo zögerte, baute aber ob des Erfolgs des neuen Materials ein eigenes Werk nur für die Herstellung der Kunstseidenstrümpfe. Der Qualitätsspruch des Unternehmens blieb. Der hier abgebildete ‚biscuitfarbene‘ Kunstseidenstrumpf aus dem neuen Werk weist alle Merkmale eines auf einer Cottonmaschine gewirkten Strumpfes auf (Abb. 5):



Abb. 5: Kunstseidenstrumpf mit gesticktem Zwickel, Elbeo, 1930er-Jahre

<sup>6</sup> Die Geschichte der Kunstseide ist gut erforscht und vielbeschrieben. Vgl. Haase (2022).

Die Naht ist nicht mehr per Hand, sondern maschinell geschlossen und verläuft vom Bein über die Ferse an der Sohle entlang. Spitze, Sohle und Hochferse sind verstärkt. Die Form der weit hochgezogenen Fersenverstärkung findet am unteren Ende des Wadenbereichs einen glatten Abschluss. Die ausgestalteten Hochfersen (Eley 1953: 115-120) zogen den Blick automatisch in Richtung der Fesseln, also auf den erotisch konnotierten Übergang zwischen Wade und Knöchel. Sowohl der Doppelrand als auch die Verstärkung des Fußteils bestehen aus Baumwolle. Der aus nuss- und eierschalenfarbenen Garnen gestickte Zwickel ist nur noch auf der Außenseite des Strumpfes zu finden, was Kosten sparte. Neue Merkmale gegenüber dem beschriebenen roten Seidenstrumpf sind die eingewirkte Artikelbezeichnung X und auf der inneren Seite des Doppelrandes die Buchstaben LBO. Das Warenzeichen LBO für Louis Bahner Oberlungwitz, das der Firmeninhaber bereits 1910 registrieren ließ, kennzeichnete so ab 1920 alle Strumpfprodukte (*Chronik der Firma Elbeo* 1939: II, 102) und generierte einen der ersten Markennamen der Strumpfindustrie. Als Oberlungwitzer Konkurrenten wie die Firma Rogo das Prinzip kopierten, ging Bahner konsequent zu der phonetischen Schreibung des Markennamens über, es entstand der Firmen- und Markenname ELBEO (Breil 2022a: 142-143).

Während Bahner an allen Materialien und Varianten der Strumpfherstellung festhielt und in seiner Unternehmensphilosophie Qualität in den Mittelpunkt stellte (*ebd.*: 142), setzte Julius Kunert sen. (1871-1950) in seinem erst 1924 gegründeten Unternehmen im böhmischen Warnsdorf auf Kunstseide als günstigere Alternative zur teureren Naturseide. Neben der Nutzung neuester Produktionsmaschinen investierte er in eine eigene Zwirnerie, um aus den gelieferten Fasern der Firmen Breda aus Italien oder J.P. Bemberg aus Wuppertal-Oberbarmen das Garn seiner Vorstellung zu erzeugen. Im Sortiment beschränkte sich Kunert auf wenige ausgereifte Artikel. Der Strumpf *Elite* aus Kunstseide, in drei Größen und sechs Farben erhältlich, bildete den Kern des Sortiments (Länderdienst A.G. 1938: 18).

Der Name *Bemberg*, hinter dem sich die von der J.P. Bemberg A.G. in Wuppertal-Oberbarmen hergestellte Kupfer-Kunstseide verbarg, generierte bei allen Strumpfproduzenten Verkaufsschlager<sup>7</sup>. Die Materialbezeichnung fand Eingang nicht nur in Werbeanzeigen und auf Verpackungen, sondern auch auf Strümpfen selbst, wie an einem braunen Kunstseidenstrumpf zu sehen ist (Abb. 6). *Bemberg* befindet sich unterhalb des Doppelrandes aufgestempelt. Die Größenbezeichnung 9½ ist über ein aufgeklebtes kleines Etikett an der Fußspitze abzulesen. Derartig angebrachte Bezeichnungen verschwanden, sobald der Strumpf getragen und gewaschen wurde. Der Strumpf weist lediglich eine verstärkte Ferse

<sup>7</sup> Zur Entwicklung der verschiedenen Kunstseiden vgl. Haase (2022).

und Spitze auf. Die Naht, die bei diesem Strumpf im Fußbereich an der Fußsohle und nicht seitlich verläuft, wurde mit einer Nähmaschine geschlossen. Verzierungen fehlen völlig. Die dickere Maschinennaht, die fehlenden eingewirkten Größenkennzeichnungen und Herstellerangaben verweisen auf einen Kunstseidenstrumpf, der preiswerter hergestellt worden ist als vergleichbare Produkte von Herstellern, die sich der höchsten Qualität ihrer Strümpfe verschrieben hatten. Aber die geringen Kosten überzeugten die Verbraucherinnen, die auf preiswerte Produkte angewiesen waren. Verzierungen konnten im Grunde eingespart werden, denn der Strumpf sollte die natürliche Form des Beines unterstreichen (Meyer-Schneidewind/Sauerbier 1992: 40).



Abb. 6: Kunstseidenstrumpf eines unbekanntnen Herstellers, gewirkt mit Kunstseide von Bemberg, 1930er-Jahre

Diese Strümpfe zeigten jedoch auch Nachteile. Kunstseidengewirke hielten nicht so lange und Laufmaschen entstanden schneller. Die Kunstseide war zunächst

dicker als Naturseide und unelastisch. Die Passform am Bein wies daher Mängel auf und die Strümpfe spannten oder warfen Falten. Gegen hässliche Wasserflecke, die sich bei Regen an den Beinen bildeten, erfanden die Produzenten einen wasserabweisenden Strumpf (*ebd.*: 41), und schließlich wurden die Garne immer feiner. Der kunstseidene Strumpf konnte sich als modisches Accessoire auf dem Markt durchsetzen. Kunert produzierte im Jahr 1939 mit 5.000 Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen 100.000 Paar Kunstseidenstrümpfe pro Tag (Jetschgo 2001: 236-237). Das Warnsdorfer Unternehmen war zum größten Strumpfhersteller Europas geworden. Bei Elbeo machte die Kunstseide im gleichen Jahr zwei Drittel der Gesamtproduktion aus<sup>8</sup>.

Dennoch blieb der Naturseidenstrumpf bei begüterten Kundinnen begehrt und Firmen wie Elbeo oder Arwa aus Auerbach im Erzgebirge erfüllten diese Wünsche. Erklärtes Ziel dieser Firmen war, einen Strumpf herzustellen, der sowohl unglaublich dünn als auch qualitativ herausragend sein sollte. Jede Änderung der Feinheit des Garns und damit des Strumpfes erforderte jedoch eine neue Wirkmaschine, da die Nadelbetten nicht einfach ausgetauscht werden konnten. Ergänzt mit neuen Färbetechniken brachte Elbeo 1933 schattierte Naturseidenstrümpfe auf den Markt und nannten diese Art von Schattierung *ombriert*. Die Rückseite dieser Produkte hatte eine dunklere Farbe als die Vorderseite. Auf diese Weise sollte das Bein schlanker wirken, ein Werbeversprechen, dem die Kundinnen erlagen. Die schattierten Strümpfe entwickelten sich bald zu einem kommerziellen Erfolg (*Chronik der Firma Elbeo* 1939: II, 95-96). Auf den Weltausstellungen 1929 in Barcelona und 1937 in Paris erhielt Elbeo für seine Produkte die höchsten Auszeichnungen, die die besonders hohe Qualität des sächsischen Unternehmens würdigten. Dabei war die Einladung zur Teilnahme an der Pariser Ausstellung 1937 sogar so kurzfristig erfolgt, dass Elbeo keinen neuen Strumpf dafür entwickeln konnte. Stattdessen präsentierte man Strümpfe aus der laufenden Produktion, den damals feinsten Seidenstrumpf *Ultra* sowie den schattierten Seidenstrumpf *Plastic*, und schaffte es, als einzige Strumpffirma den Grand Prix zu gewinnen (Abb. 7)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Vgl. *Chronik der Firma Elbeo* (1939: II, 147). Der Einfluss des Spinnstoffgesetzes der Nationalsozialisten aus dem Jahr 1935 beförderte die Verwendung der im Deutschen Reich hergestellten Kunstseide. Zur Bedeutung des Einflusses der Nationalsozialisten auf die Textilwirtschaft und insbesondere die Strumpfindustrie vgl. Syré (o.J. und 2022).

<sup>9</sup> Vgl. *Album der Firma Elbeo mit dem Schriftverkehr zur Teilnahme an der Weltausstellung in Paris* (tim-Archiv, Sammlung Schödel).



Abb. 7: Schattierte Damenstrümpfe aus Naturseide, Elbeo, 1937

### 3. Geflickt oder gemalt – Strümpfe in der Zeit des Mangels

Der Zweite Weltkrieg und die Nachkriegszeit setzten dem Ringen um Qualität und Vielfalt der Strumpfmode in Deutschland ein vorläufiges Ende. Der Konsum von Kleidung wurde mit Kriegsbeginn rationiert. Der Kauf von Strümpfen kostete nicht nur Geld, sondern auch Punkte und Bezugsnachweise, die auf der seit 1939 ausgegebenen Reichskleiderkarte verzeichnet und rationiert waren<sup>10</sup>. Seit 1941 waren hochwertige Seidenstrümpfe nicht mehr im Handel (Loschek 2001: 142), wollene und baumwollene Strümpfe, aber auch kunstseidene Strümpfe wurden rationiert. Der Erhalt der vorhandenen Strümpfe egal welcher Materialität und Qualität durch gute Pflege, ständiges Stopfen und Flickern erwies sich als notwendig und verlängerte die Tragedauer (Syré o.J.: 271). Laufmaschen gefährdete Stellen wurden mit Paraffin bestrichen (Loschek 2001: 142). Werbeanzeigen verwiesen auf die richtige Pflege, um die Strümpfe bestmöglich zu schonen (Syré o.J.: 271).

Selbst preiswerteste Damenstrümpfe, die auf Rundstrickmaschinen oder als sogenannte Schnittstrümpfe hergestellt wurden und in Qualität und Passform den

<sup>10</sup> Dazu ausführlich Syré (o.J. und 2022).

auf Cottonmaschinen gewirkten Strümpfen in keiner Weise entsprachen, erfuhren alle erdenklichen Reparaturen. Ein seltenes<sup>11</sup> Beispiel zeigt dies deutlich: Das kunstseidene Strumpfpaar (Abb. 8), das innen mit Baumwolle plattiert ist, weist alle Merkmale preiswert produzierter Strümpfe auf. Diese wurden auf einer Rundstrickmaschine als Schlauch hergestellt. Die Anpassung an die Form eines Beines erfuhr das Strumpfpaar über die Strumpfnabt. Ob der Strumpfschlauch zuerst aufgeschnitten und dann in Form genäht oder ob die Naht über das Gestrick gesetzt wurde, ist nicht erkennbar. Deutlich sind die Maschenreihen auszumachen, die in die Strumpfnabt hineinlaufen und nicht parallel der Naht entlanggeführt sind. Technisch wäre die Naht nicht notwendig gewesen, denn der Schlauch war in sich geschlossen. Die Passform konnte jedoch über diese verbessert werden und das Erscheinungsbild des Strumpfes am Bein entsprach mit Naht den modischen Vorgaben – ein nahtloser Strumpf erschien den Konsumentinnen undenkbar. Die kleinen eingestrickten ‚Löcher‘ simulieren zudem optisch die Minderungen eines auf einer Cottonmaschine gewirkten, hochwertigen Strumpfes. Sie haben nur eine Funktion – die Betrachter\_innen sollen aus der Ferne keinen Unterschied zu einem in der Werbung der Zeit vielgepriesenen, flachgewirkten Strumpf erkennen.



Abb. 8: Geflickter Kunstseidenstrumpf (mit Detail), hergestellt auf einer Rundstrickmaschine, 1940er-Jahre

<sup>11</sup> Beschädigte und geflickte Strümpfe aus den zwanziger bis fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts sind nur in musealen Sammlungen erhalten geblieben, die sich auch mit Alltagskleidung auseinandersetzen. Das LVR-Industriemuseum hat derartige Bestände in seiner textilen Sammlung bisher als einziges Museum intensiver untersucht. Vgl. Syré (o.J. und 2002).

Die Feinstrumpfindustrie, die ausschließlich flachgewirkte Strümpfe produzierte, ignorierte in ihrer Werbung, in der internen wie externen Kommunikation durch Firmenchroniken, Zeitungsartikel u.ä. diese Art von preiswert hergestellten Alltagsstrümpfen. Die in ihren Augen minderwertigeren Strickstrümpfe stellten viele kleinere Betriebe her, die keine der hochtechnisierten großen Cottonmaschinen aufstellen konnten. In der Fachliteratur zu Herstellungstechnik und Qualitätsprüfung wird jedoch durchaus auf die rundgestrickten Feinstrümpfe und deren Bedeutung für den Umsatz der Strumpfgeschäfte hingewiesen (Eley 1953: 110). Die Naht und der Fußteil des hier untersuchten Strumpfes (Abb. 8) zeigen Spuren einer mehrfachen Änderung. Die Stopfstellen sind grob mit dickeren Baumwollgarnen ausgefüllt. Eine bei hochwertigen Strümpfen mitgelieferte kleine Menge an Stopfgarn für den jeweiligen Strumpf stand der Nutzerin offensichtlich nicht oder nicht mehr zur Verfügung.

Wie wichtig Strümpfe und die Strumpfnaht für das gepflegte und modische Erscheinungsbild einer Frau waren, zeigt ein Produkt der österreichischen Firma Palmers. Als Ersatz für die fehlenden Strümpfe entwickelte Palmers 1942 den „Strumpfzauber“, eine Flüssigkeit mit der die Beine geschminkt werden konnten. Konkurrenzprodukte wurden als „Bein-Braun-Creme“ oder als „Farbstrumpf Coloral Sonnenbraun“ angeboten (Stiftung Haus d. Gesch. d. BRD 1999: 49). Die Naht konnte mit einem Augenbrauenstift auf das Bein aufgetragen werden (*ebd.*).

Nach dem Krieg herrschte in Deutschland Mangel an jeglicher Bekleidung. Die Kriegsfolgen brachten die Strumpferstellung völlig zum Erliegen und es sollte fast fünf Jahre dauern, bis die ersten in Deutschland produzierten Feinstrümpfe aus Nylon oder Perlon auf den Markt kamen und den Wunsch nach modischen Feinstrümpfen sättigen konnten<sup>12</sup>. Die Lücke füllten – wenn überhaupt erreichbar – amerikanische „Nylons“: Letztere avancierten in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg zum begehrten Produkt und zum Zahlungsmittel auf dem Schwarzmarkt (*ebd.*: 50-53).

#### 4. Nylon & Perlon – die Strumpfmode nach dem Zweiten Weltkrieg

Ein „Perlontraum aus Heidelberg“<sup>13</sup>, „Perlmatter Glanz“, „zarte Transparenz“ und „kostbaren Perlen gleich“<sup>14</sup> – so bewarb die neu entstandene Damenfeinstrumpfindustrie in Westdeutschland seit Beginn der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts ihre Produkte.

<sup>12</sup> Zur Situation der deutschen Strumpfindustrie nach dem Zweiten Weltkrieg siehe Breil (2021).

<sup>13</sup> Werbeslogan der Strumpffabrik Gläser aus Heidelberg.

<sup>14</sup> Anzeige der Firma Ergee in «Burda», Heft 9 (1957), tim, Slg. Schödel, Anzeigenausschnittsammlung.

Schon vor dem Zweiten Weltkrieg hatte die Chemieindustrie ein neues Material entwickelt – Polyamide, die unter den Markennamen Nylon und Perlon berühmt werden sollten. Deren Entstehungsgeschichte im Jahr 1937/1938 ist hinlänglich bekannt<sup>15</sup>. Nylon – die Erfindung des amerikanischen Unternehmens DuPont – entstand zur gleichen Zeit wie die Kunstfaser Perlon des deutschen Konzerns IG Farben. Im Sommer 1938 einigten sich beide Firmen über den Austausch der Polyamid-Patente und die Abgrenzung der Weltabsatzmärkte (Haase 2022: 79-80). Der Zweite Weltkrieg beeinflusste die Produktentwicklung jedoch nachhaltig. Während in den USA Nylon in die Produktion gehen konnte, der Strumpfindustrie zur Verfügung stand und am 15. Mai 1940 den berühmten Run auf die neuen Strümpfe auslöste, erklärte das Regime der Nationalsozialisten in Deutschland Perlon sofort zum kriegswichtigen Material und verbot eine zivile Nutzung. Dennoch konnte Elbeo bereits 1938 erste Erfahrungen bei der Produktion von Perlonstrümpfen sammeln und erarbeitete „in wiederholten Zusammenkünften mit dem IG-Chemiker Paul Schlack die Produktionsreife des neuen Perlon für die Damenstrumpfherstellung“ (Vogenauer 1963: 59; Breil 2021: 68). Fünf Jahre später begann Elbeo neben der Herstellung von Fallschirmseilen aus Perlon eine Versuchsproduktion für Damenstrümpfe aus dem neuen Rohstoff und sammelte wertvolle Erkenntnisse, die jedoch erst ab 1950 zur Anwendung kommen sollten<sup>16</sup>. Ein Paar dieser Versuchsstrümpfe weist alle technischen Herstellungsmerkmale eines gewirkten Damenfeinstrumpfs auf (Abb. 9).



Abb. 9: Perlonstrumpf aus der Versuchsproduktion von Elbeo, 1943

<sup>15</sup> Vgl. Haase (2022: 79-84); Hofmann (2017); Stiftung Haus d. Gesch. d. BRD (1999).

<sup>16</sup> Vgl. das Kapitel „Die ersten Kriegsjahre“ in Böhme (1970-1972: 5); vgl. *Handakte Johannes Böhme*, „Planung für die Zeit nach dem Kriege bestimmt für L. Bahner“ (tm, Sammlung Deutsches Strumpfmuseum, Dokumentation Elbeo).

Das angeheftete Etikett besagt, dass der Strumpf, dessen Farbe im Produktionsprozess noch weiß ist, zusätzlich geformt und gefärbt wurde. Gut zu sehen ist, dass bereits in den Versuchen der Anspruch, einen möglichst feinen und durchsichtigen Strumpf herzustellen, verfolgt wurde. Der erste Produzent dieser neuen Strümpfe sollte jedoch Werner Uhlmann sein. Der Unternehmer brachte 1950 unter dem Firmennamen Uhli den ersten deutschen Perlonstrumpf auf den Markt. Mit dem schwer erhältlichen Nylon aus amerikanischer Produktion hatte er bereits erfolgreich gearbeitet.

Die Kundinnen zeigten sich überzeugt. Die ab 1950 produzierten Strümpfe aus Perlon erzeugten einen rasanten Aufstieg der neu entstandenen westdeutschen Strumpfindustrie. Für die Frauen galt es „in jeder Lebenslage adrett, feminin und damenhaft zu erscheinen. Von Modepresse, Etikette-Ratgebern und Werbung wurde in diesem Zusammenhang unermüdlich betont, dass elegante Strümpfe unabdingbar zum Auftritt der schönen und verführerischen Frau mit ‚verwöhnten Ansprüchen‘ gehörten“ (Haase 2022: 80). Die Strümpfe zeichneten sich idealerweise durch folgende Eigenschaften aus: hauchdünn, federleicht, passgenau und dezent coloriert (*ebd.*: 83). Nach der Zeit des Mangels hüteten die Frauen die begehrten Strümpfe. Sie achteten auf Risse in den Fingernägeln oder nutzen Handschuhe beim Anziehen der Strümpfe, um die empfindlichen Accessoires nicht zu beschädigen<sup>17</sup>. Denn die Strümpfe hatten ihren Preis: Sie kosteten etwa 12 DM (Deutsche Mark), während ein Arbeiter etwa 120 DM im Monat verdiente. Insgesamt kamen 1949 bereits 3,7 Millionen Paar feine Strümpfe in den Handel, ein Jahr später waren es bereits 9,3 Millionen. 1951 konnten die Hersteller den Bedarf an Strümpfen decken und die Konkurrenz um Marktanteile wuchs<sup>18</sup>. Die Unternehmen vervielfachten ihre Werbeetats, warben für Tages- und Abendstrümpfe, priesen die Feinheit ihrer Produkte und erzeugten in ihren Anzeigen den Traum vom perfekt aussehenden Bein. Sie richteten Wettbewerbe zur ‚Deutschen Beinkönigin‘<sup>19</sup> oder zur Kürung der ‚Miss Germany‘<sup>20</sup> aus. Sie diversifizierten die Verkaufsorte, die vom Strumpfautomaten bis hin zum Verkauf in Lebensmittelläden reichten (Breil 2022a: 149-154). Zu einem neuen Marketingelement sollte sich

<sup>17</sup> So eine Erzählung von Eva Reineke zu den Strumpftaschen und Handschuhen ihrer Mutter, die sie dem Staatlichen Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim) überließ.

<sup>18</sup> Vgl. Cromm (1995: 12); Breil (2022a: 149-150); *Statistik über Produktion, Import, Export und Marktversorgung* (Falke 2015, Anhang unpaginert).

<sup>19</sup> So Hans Thierfelder, der Besitzer der ARWA-Strumpffabriken. Vgl. Krause (2022).

<sup>20</sup> 1953/1954 erwarben die Inhaber der Opal-Strumpfwerke die Rechte an den Miss-Wahlen. Vgl. Didczuneit (2000).

die Farbe des Strumpfes entwickeln, die zweimal jährlich zunächst mit einer „Modefarbe“ für die deutsche Strumpfindustrie und dann auch mit der „Eurocolorfarbe“ der europäischen Strumpfhersteller definiert wurde (Abb. 10). Sie nahmen damit ein schon immer bestehendes modisches Kriterium neu in den Blick, denn die saisonalen Wechsel von Farben und Mustern gab es bei dem Accessoire *Strumpf* schon viel länger, auffallend jedoch seit der Hochindustrialisierung zum Ende des 19. Jahrhunderts.

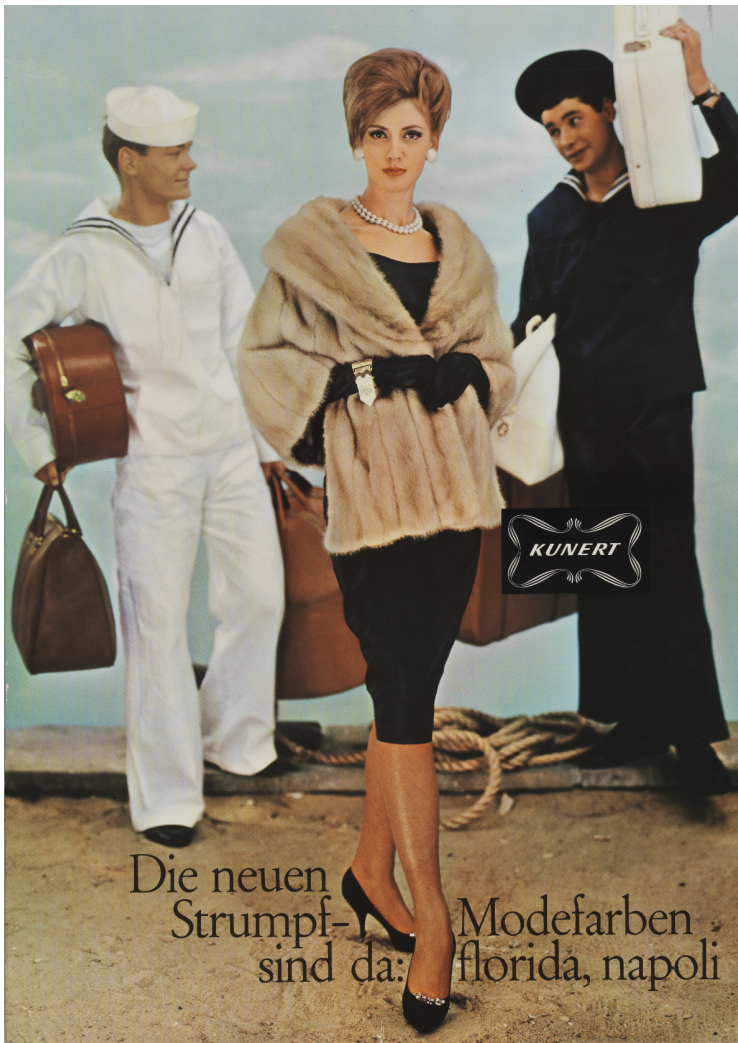


Abb. 10: Werbeauftragsteller für Feinstrümpfe in den Modefarben *florida* und *napoli*, Kunert, Immenstadt 1961

### 5. Mit *Helanca* und *Chincillan* – vom nahtlosen Strumpf zur Strumpfhose

„Wer das Garn beherrscht, beherrscht den Markt“ (Kunert AG 1988: 5). Das war das Motto des Strumpfunternehmers Julius Kunert jun., der nach der Flucht aus seiner Heimat Warnsdorf in der Tschechoslowakei nach dem Krieg 1946 in Bayern erneut eine Strumpffabrik aufbaute. Er war jedoch nicht der Einzige, der sich mit Strumpfgarnen intensiv auseinandersetzte. Der „versierte Techniker“ (Reich 2007: 184) Werner Uhlmann entwickelte in seinen Laboratorien der Uhli-Strumpfwerke aus den geraden und unelastischen Perlonfäden ein neues Garn. Er „war auf die Idee gekommen, gazeartig gestrickte Ballen zunächst aufzuribbeln“ (*ebd.*), das leicht gekräuselte Garn unter Dampf zu erhitzen und so zu fixieren. Dieses Garn – neu zu einem Strumpf verarbeitet – gab diesem eine bis dahin unerreichte Elastizität, die sich Uhlmann mit seinem Strumpf *Uhli-Traum* patentieren ließ. Seine Erfindung war so überzeugend, dass diese den französischen Modeschöpfer Christian Dior begeisterte und Uhlmann 1953 die Lizenz für die Produktion der exklusiven Dior-Strümpfe erhielt (*ebd.*) (Abb. 11).



Abb. 11: Nahtstrümpfe aus Nylon, Christian Dior, Mitte 1950er-Jahre, in Lizenz produziert von den Uhli-Feinstrumpfwerken, Lippstadt

Das Prinzip der Texturierung, also der thermoplastischen Veränderung (Bauschung) des Garns sollte die Strumpfmode nachhaltig verändern. Uhlmanns Verfahren eignete sich allerdings nicht für die großindustrielle Herstellung, erst eine weitere Entwicklung sollte das möglich machen.

Die Firma Heberlein in Wattwil in der Schweiz übertrug ein Verfahren, Kunstseide aufzubauschen, auf die Chemiefasern und nannte das neue Garn *Helanca*. Es dauerte jedoch fast zehn Jahre, bis die Strumpfindustrie dieses neue Garn verarbeiten konnte, denn es war zu dehnbar für die fein abgestimmten Maschinen. Erst 1955 eröffnete Heberlein im schweizerischen Toggenburg eine erste Produktionsanlage, in der Chemiefasern das dreistufige Verfahren der Kräuselung durchliefen (Widmer/Bosshart 2004: 49). Heberlein nutzte eine Eigenschaft, die alle chemischen Fasern besaßen. Diese waren thermoplastisch und konnten durch Hitze beliebig und dauerhaft verformt werden. Durch Zwirnen und Drehen entstand aus multifilen Polyamidfäden ein hochelastisches Garn<sup>21</sup>. Dieses texturierte Garn revolutionierte den gesamten Strumpfmarkt. Die daraus hergestellten Strumpfwaren konnten viel brillanter und leuchtender gefärbt werden. Strümpfe und Socken wurden farbenfroher, faltenlos im Sitz und pflegeleicht. Ein großer Vorteil für die Hersteller war, dass aufgrund der hohen Elastizität weniger Strumpfgrößen hergestellt werden mussten (Breil 2022b: 38).

Die Plastifizierbarkeit ermöglichte zugleich die Herstellung von Feinstrümpfen ohne Naht auf Rundstrickmaschinen. Hersteller und Händler blieben erhalten, da sie den Naht-Strümpfen einen gewissen Sexappeal zuschrieben, der den nahtlosen Strümpfen ihrer Meinung nach fehlte (Meyer-Schneidewind/Sauerbier 1992: 49). Sie glaubten nicht an den Siegeszug der Nahtlosen, stellten weiterhin Strümpfe mit Naht her und schafften mit Hilfe von Krediten weitere Cottonmaschinen an<sup>22</sup>. Der nahtlose Strumpf sollte jedoch eine Krise auf dem deutschen Strumpfmarkt auslösen. Das Maschinenbauunternehmen Scott & Williams in den USA und mit einiger Verzögerung Bentley in England entwickelten ihre vorhandenen Maschinen weiter und stellten sie auf das elastische Garn ein. Mit einem Mal – die Legende besagt ‚über Nacht‘ – wurde die Cottonmaschine als Produktionsmaschine unattraktiv. Rundstrickmaschinen produzierten Strümpfe sehr viel schneller und waren in der Anschaffung nicht so teuer wie die riesigen unflexiblen Cottonmaschinen. Schließlich waren auch führende Firmen gezwungen, zur Produktion von nahtlosen Strümpfen überzugehen (Buck 1996: 35). 1958 hatten die fast neuen Cottonmaschinen

<sup>21</sup> Zur anschaulichen Erläuterung der Texturierung vgl. Markert (1967: 94-97).

<sup>22</sup> Die Anschaffung neuer Rundstrickmaschinen erschien zu teuer. Vgl. Buck (1996: 34 ff).

nur noch Schrottwert und ein Großteil davon wurde Ende der 1950er Jahre außer Betrieb gesetzt<sup>23</sup>.

Gekräuselte Garne wie *Helanca* sollten aber nicht nur die Maschinenteknik und Passform von Strümpfen revolutionieren, sondern auch die Produktwelt komplett verwandeln, denn mit diesem Garn ließen sich nicht nur nahtlose Strümpfe, sondern auch Strumpfhosen herstellen (Meyer-Schneidewind/Sauerbier 1992: 49). Dazu war es lediglich nötig, die Strümpfe sehr viel länger zu stricken und sie im oberen Teil zusammen zu nähen. Unterschiedliche Größen für die so geschaffenen Höschen glich man mit einem eingesetzten Zwickel aus. Die längeren Produktionszeiten für die Beine der Strumpfhosen mussten mit der Erweiterung der Kapazitäten ausgeglichen werden. Dies brachte die amerikanischen und englischen Maschinenbauer so an den Rand ihrer Kapazitäten, dass sich italienische Firmen, wie der heutige Weltmarktführer für Strickmaschinen, Lonati, auf dem Markt etablieren konnten. Die ersten rundgestrickten Strumpfhosen aus dickem und relativ undurchsichtigem *Helanca*, das von anderen Herstellern aufgrund der Markenrechte *Kräuselkrepp* genannt werden musste, galten zunächst noch als unelegant. Die Hersteller vermarkteten Strumpfhosen in erster Linie als bequem und praktisch. Besonders von männlicher Seite erfuhren die Strumpfhosen eine vehemente Ablehnung, denn sie bezeichneten sie als „mittelalterliche Rüstung, geschmacklose Panzer, grausinge Schlotterlinge, abstoßende Scheußlichkeiten, ungeeignet für jegliche Art von Annäherungsversuchen“<sup>24</sup>. Strümpfe aus *Helanca* entsprachen somit nicht den Vorstellungen von einem feinen eleganten Strumpf.

Die Verbreitung des Minirockes und die gesellschaftlichen Umwälzungen im Zeichen der Studentenrevolte 1968 beförderten jedoch den Siegeszug der Strumpfhose. Es etablierte sich ein neues Körperideal und Frauen zeigten mehr vom Körper. Das ungemein schlanke Erscheinungsbild einer Twiggy löste das Schönheitsideal des ‚wohl proportionierten‘ Frauentyps der Nachkriegszeit ab. Vor allem der Minirock veränderte die Strumpfmode grundlegend. An die Stelle der Strümpfe ließ er die Strumpfhose treten. Die Akzeptanz bei den Verbraucherinnen stieg Ende der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts sprunghaft an. Sie war bequemer, die vielfach als lästig empfundenen Strumpfhalter fielen weg (Buck 1996: 36). Die Verfeinerung der gekräuselten Garne seitens der Hersteller trug einiges zum Erfolg bei. Der erwähnte Julius Kunert sicherte sich als erster deutscher Strumpfunternehmer eine Lizenz zur Herstellung von Garnen aus *Helanca* in der werkseigenen Zwirnerie für die Strumpfhoseproduktion. Kunert entwickelte ein eigenes Garn, *Chinchillan* (Kunert

<sup>23</sup> Vgl. Schödel (2009) und Meyer-Schneidewind/Sauerbier (1992: 48-49); vgl. auch Falke (2015: 56).

<sup>24</sup> So eine Umfrage der Zeitschrift «Donna», zitiert nach Meyer-Schneidewind/Sauerbier (1992: 51).

1997: 20). Den Namen leitete der Unternehmer vom Chinchilla-Pelz, dem Inbegriff von Luxus in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts, ab (Abb. 12). *Chinchillan* erlangte eine solche Berühmtheit, dass es nahezu immer in einem Atemzug mit Kunert genannt wurde. Das neue Garn verband die Eigenschaften von Perlon oder Nylon mit denen von *Helanca*. Es war viel dünner, nicht ganz so elastisch und für die Herstellung von Damenfeinstrümpfen in sehr feinen Qualitäten hervorragend geeignet<sup>25</sup>. Strümpfe und Strumpfhosen aus *Chinchillan* überzeugten die Konsumentinnen, die im mittleren Preissegment einkaufen wollten.



Abb. 12: Werbe- und Verpackungsmotiv für Strümpfe aus *Chinchillan* von Kunert, 1967

<sup>25</sup> Vgl. den Informationsprospekt *Chinchillan* der Firma Kunert für den Fachhandel (1969) (tim-Archiv).

## 6. Elasthan und Luxusstrümpfe

Mit der Durchsetzung der Strumpfhose Mitte der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts fanden die wichtigsten Innovationen in der Maschinenteknik und der Form der Strumpfprodukte ein vorläufiges Ende. Die Produktionsmaschinen wurden zwar weiter automatisiert und verbessert, das Grundprinzip in der Herstellung eines rundgestrickten Strumpfes, ob als Strumpf, Strumpfhose oder Leggings, veränderte sich jedoch nicht. Umso entscheidender waren die Innovationen im Bereich der Garne. Seit Mitte der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts ersetzten die Strumpfhersteller die gekräuselten Polyamide durch Materialkombinationen mit Elasthan. Es besitzt eine Dauerelastizität, lässt sich auf das Siebenfache dehnen, springt immer in seine Ausgangslage zurück und ist sehr, sehr fein. Elasthan wird niemals allein verarbeitet, sondern immer in Kombination mit anderen Materialien. Das ermöglicht eine Vielfalt an Garnvarianten und entsprechend unterschiedlichen Produkten. So kann ‚nacktes‘ Elasthan in jeder zweiten, dritten oder vierten Maschenreihe mit verstrickt werden, was die Passform der Strumpfhose erhöht und dennoch preiswert ist. Das elastische Garn, unter dem Markennamen *Lycra* bekannt, wird mit Polyamiden unterschiedlichster Querschnitte umwunden, versponnen oder umwirbelt<sup>26</sup>. Die doppelte Umwindung sorgt für Weichheit, Haltbarkeit und elegantes Aussehen. Ist der Faserquerschnitt des Polyamids rund, erscheint die Oberfläche matt, haben die Fasern einen dreieckigen Querschnitt, zeigt sich ein Satin-Schimmer. Den Materialkombinationen sind keine Grenzen gesetzt. Das wirkt sich auf die unterschiedlichsten Arten von Damenfeinstrümpfen und -strumpfhosen aus und ermöglicht ein sehr breites Spektrum an Bekleidung.

Die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts brachten eine deutliche Veränderung des Frauenbildes mit sich. Designer- und Markenkleidung bestimmten nun zunehmend das Straßenbild. In der Arbeitswelt begannen immer mehr Frauen, sich in Führungsetagen zu etablieren. Ihr charakteristisches Outfit war das Business-Kostüm oder der Hosenanzug. Vor allem die zunehmende Verbreitung der Hose in der Damenmode ließ den Strumpfkonsument beträchtlich schrumpfen. Einige Strumpfhersteller mussten ihre Firmen schließen<sup>27</sup>. Der Slogan *Dress for Success* zeigte sich auch in der Strumpfmode bis in die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein.

<sup>26</sup> Vgl. *Handbuch für Strumpfwaren, Ringordner der Firma Dupont zur Verkaufsschulung* (o.J.) (tim-Archiv); vgl. auch Schuch (1998: 24).

<sup>27</sup> Die Anzahl der Strumpfhersteller sank von 55 Unternehmen im Jahr 1980 auf 17 im Jahr 2009. 1970 waren es noch 95 Hersteller. Vgl. die Auswertung der Anzahl der Unternehmen in der Strumpfindustrie im Anhang der Dokumentation von Falke (2015).

Die StrumpfhHersteller fügten der Vielfalt an Beinbekleidung luxuriöse Strumpfhosen hinzu. Zwischen 1984 und 1995 produzierte Kunert in Lizenz Strümpfe und Strumpfhosen für das Pariser Modehaus Yves Saint Laurent. Applikationen und aufwändige Musterungen ließen den Luxus augenscheinlich werden. Die Strumpfhose *Diamant* ist mit etwa 800 Strasssteinen besetzt, und aufgrund ihres hohen Anteils an Elasthan sehr weich und dehnbar (Abb. 13).



Abb. 13: Strumpfhose *Diamant* von Yves Saint Laurent, 1992, in Lizenz produziert von der Kunert AG, Immenstadt

Die Strasssteine verteilen sich über das gesamte Bein vom oberen Oberschenkel bis zum Rist des Fußes. Die Steine sind unregelmäßig aufgeklebt und erschei-

nen entsprechend der Beinform ebenfalls in unterschiedlichen Abständen. Der Klebstoff ist nicht sichtbar, was eine große Herausforderung in der Produktion darstellte<sup>28</sup>. Die Dehnbarkeit der Strumpfhose durch den hohen Elasthananteil war die Voraussetzung dafür, dass die Steine auf dem Gestrick beim Anziehen der Strumpfhose nicht absprangen. Die Strumpfhose kam 1992 zum stolzen Preis von 290 DM in den Handel.

## 7. Fazit

Am Grundprinzip des Rundstrickens hat sich seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts nicht viel verändert. Die großen technischen Veränderungen geschahen im Bereich der Automatisierung, Computersteuerung und weiteren Differenzierungen bei der Herstellung von Strümpfen. So können heute Strumpfprodukte mit verschiedenen Zonen von Verstärkung und Kompression hergestellt werden. Dies wird vor allem im Sportstrumpfbereich genutzt. Die Funktion eines medizinischen Kompressionsstrumpfes fand über den Trend des *body forming* Eingang in die Strumpfmode. Die Kundinnen von heute haben eine große Auswahl an unterschiedlichsten Feinstrumpfhosen und Feinstrümpfen in allen Qualitäten. Die wichtige Rolle, die Feinstrumpfprodukte in der Mode und den Etikette-Ratgebern der fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts noch hatten, haben Strumpfhose und Co. jedoch verloren. Viele der heutigen Verbraucherinnen tragen nur noch selten Feinstrümpfe. Der durchschnittliche Verbrauch ist weltweit zurückgegangen.

;

<sup>28</sup> Zu den Schwierigkeiten mit Klebstoffen bei Strumpfhosen, vgl. das Zeitzeugeninterview der Autorin mit dem Strumpfdesigner Helge Belbe, München, am 24.06.2013 (tim-Archiv)

## Bibliographie

### *Primärliteratur:*

- Böhme, Johannes (1970-1972), *Chronik Elbeo 1939-1952*. Maschinenschriftliches Manuskript in Einzelkapiteln (unvollendet), Augsburg (Staatliches Textil und Industriemuseum Augsburg [im Folgenden: tim], Sammlung Schödel)
- Chronik der Firma Elbeo* (1939). Handschriftliche, vervielfältigte und gebundene Ausgabe in 2 Bänden, Oberlungwitz (Archiv des Staatlichen Textil- und Industriemuseums Augsburg [im Folgenden: tim-Archiv])
- Cromm, Lothar (1995), *Die Strumpfindustrie und ihr Markt nach 1945*, Schmallenberg, Falke-Unternehmensarchiv 0-59-20 GPR/FFR
- Falke, Franz-Otto (2015), *Falke-Gruppe*. In *Die Entwicklung der deutschen Feinstrumpfindustrie*. Dokumentation Franz-Otto Falke, maschinenschriftliches Manuskript, Schmallenberg (tim-Archiv), 54-68
- Firmenchronik „125 Jahre Gläser-Strümpfe“ 1813-1938* (1938), hrsg. v. Gläser-Strumpffabriken (tim-Archiv)
- Kunert AG (1988), *Kunert. Portrait eines Unternehmens*. Unternehmensbroschüre der Kunert AG anlässlich des Börsengangs 1988 (tim-Archiv)
- Kunert (1997), *50 Jahre Kunert in Immenstadt*. Festschrift, limitierte Auflage anlässlich der Jubiläumsfeier am 19. September 1997 (Bayerisches Wirtschaftsarchiv München)
- Länderdienst A.G. (Hg.) (1938), *Kunert. Europas größte Strumpffabriken. Die Entwicklungsgeschichte der Weltfirma J. Kunert & Söhne, Warnsdorf – History of the largest hosiery mills of Europe J. Kunert & Sons, Warnsdorf*, Warnsdorf: Kommissions-Verlag Ambr. Opitz (Internationale Industriebibliothek, Bd. LXXVIII – Musterbetriebe aller Länder)
- Schödel, Michael (2009). Aufzeichnungen Michael Schödels auf der nicht mehr existierenden Website des Projekts *Deutsches Strumpfmuseum*, abgeschaltet nach seinem Tod im Jahr 2015, Ausdruck (tim-Archiv)
- Stiftung Haus d. Gesch. d. BRD (1999) = Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Künstliche Versuchung. Nylon – Perlon – Dederon*. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bonn, 23.04.-22.08.1999, Köln: Wienand

*Sekundärliteratur:*

- Bamann, Anna (1990), *Begehrte Maschen*. In Münchner Stadtmuseum (Hg.), *Beinnabe. Strümpfe, Schuhe, Unterbosen aus vier Jahrhunderten*. Katalog zur Ausstellung im Münchner Stadtmuseum – 4. Mai-29. Juli 1990, München: Münchner Stadtmuseum, 3-53
- Bertschik, Julia (2022), *Die Sprache der Strümpfe – Mode für die Beine in der Literatur. Eine Oberflächen-Betrachtung*. In Breil/Murr (2022), 182-191
- Breil, Michaela (2021), *Das Strumpfunternehmen Elbeo 1945-1950. Demontage, Flucht und Wiederaufbau*. «nmt 2021. Jahrbuch netzwerk mode textil e.V.», <[https://netzwerk-mode-textil.de/images/stories/Jahrbuch\\_nmt\\_2021/nmt-21\\_6-Breil.pdf](https://netzwerk-mode-textil.de/images/stories/Jahrbuch_nmt_2021/nmt-21_6-Breil.pdf)> [02.03.2024]
- Breil, Michaela (2022a), *Vom Fachhandel zum Internetshop. Der Vertrieb von Feinstrümpfen im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. In Breil/Murr (2022), 140-163
- Breil, Michaela (2022b), *Verführerischer Blickfang. Feine Strümpfe für elegante Frauenbeine: ein bislang wenig beachtetes Kapitel der Konsumgeschichte*. «Unser Bayern» 71 (1/2), 34-39
- Breil, Michaela/Murr, Karl Borromäus (Hg.) (2022), *Verführerisch. Studien zur Konsumgeschichte des Strumpfes in Deutschland*, Regensburg: Friedrich Pustet
- Buck, Susanne (1996), *Gewirkte Wunder, hauchzarte Träume. Von Frauenbeinen und Perlonstrümpfen*, Marburg: Jonas
- Didczuneit, Veit (2000), *Miss Germany. Eine schöne Geschichte*, Bonn: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland
- Eley, A.[rthur] W.[ilfred] (1953), *Stockings. Silk, Cotton, Rayon, Nylon*, Leicester: Hosiery Trade Journal LTD
- Farell, Jeremy (1992), *Socks & Stockings*, London: B.T. Batsford Limited
- Haase, Birgit (2022), *Mythen der Moderne. Vom Kunstseidenstrumpf zur Feinstrumpfhose*. In Breil/Murr (2022), 75-89
- Hofmann, Viola (2017), „Hallo hier Perlon!“: Über die Bewährungsproben eines neuen Textilfaserstoffes in den 1950er- und 1960er-Jahren. In «Ferrum. Nachrichten aus der Eisenbibliothek» 89, 90-97, <<https://doi.org/10.5169/seals-685419>> [06.04.2024]
- Jetschgo, Johannes (2001), *Skoda, Gablonz, Budweiser & Co. Neuer Glanz auf alten Marken – Österreichs industrielle Nachbarschaft*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau
- Krause, Heike (2022), „Beinkönigin“ versus „Miss Germany“. Marketingstrategien der Strumpffirmen Arwa und Opal. In: Breil/Murr (2022), 113-124
- Loschek, Ingrid (2001), *Fashion of the Century. Chronik der Mode von 1900 bis heute*. Augsburg: Battenberg

- Markert, Dietrich (1967), *Maschen ABC*, Frankfurt a.M.: Deutscher Fachverlag
- Meyer-Schneidewind, Mechthild/Sauerbier, Ilona (1992), *Strümpfe. Mode, Markt und Marketing*, Frankfurt a.M.: Deutscher Fachverlag
- Murr, Karl Borromäus/Breil, Michaela (2014), *Deutsche Strumpfdynastien. Maschen – Mode – Macher*. Überlegungen zum Konzept der Sonderausstellung im Staatlichen Textil- und Industriemuseum Augsburg 2014. «Augsburger Volkskundliche Nachrichten» 38 (1), 6-34
- Noble, E.[mile] (1931), *Die Cottonmaschine*, autorisierte Übers. v. H. Meiner, Apolda: Rob. Birkner
- Reich, Brigitte (2007), *Hauchzartes aus dem Nachkriegs-Deutschland. Dior-Strümpfe von Werner Uhlmann in Lippstadt*. In A. Rasche/Ch. Thomson (Hg.), *Christian Dior und Deutschland 1947 bis 1957*, Stuttgart: Arnoldsche, 180-189
- Schäfer, Michael (2007), *Familienunternehmen und Unternehmerfamilien. Zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der sächsischen Unternehmer 1850-1940*, München: C.H. Beck
- Schuch, Monika (1998), *Feinste Beinarbeit. Die Faszination des Feinstrumpfes*, Landsberg am Lech: Verl. Moderne Industrie
- Syré, Christiane (o.J.) [2018], *Strümpfe auf Reichskleiderkarte*. In LVR-Industriemuseum/Textilfabrik Cromford (Hg.), *Glanz und Grauen. Kulturhistorische Untersuchungen zur Mode und Bekleidung in der Zeit des Nationalsozialismus*, Ratingen: LVR-Industriemuseum, 264-275
- Syré, Christiane (2022), *Kann ein Strumpf politisch sein? Eine kleine Geschichte zum Strumpf im Nationalsozialismus*. In Breil/Murr (2022), 90-112
- Vogenauer, George (1963), *Die Hermann Babner-Story*. «textil-report + TWM» (02.02.1963), 59
- Widmer, Martin/Bosshart, David (2004), *Sieben x Seide. Die Zürcher Seidenindustrie 1954-2003*, hrsg. v. der Zürcherischen Seidenindustrie-Gesellschaft zum 150-jährigen Bestehen am 26. Februar 2004, Baden: Hier und Jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte

*Abbildungsnachweise:*

Alle Abb.: Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim)

Abb. 1: Inv. Nr. F295-005

Abb. 2: Inv. Nr. Slg S ELD-000055-01-02, Fotograf: Andreas Brücklmair

Abb. 3: Musterarchiv Elbeo, Fotograf: Maik Kern

Abb. 4: Musterarchiv Elbeo, Fotograf: Andreas Brücklmair

Abb. 5: Inv. Nr. Slg S ELD-000055-01-02, Fotograf: Andreas Brücklmair

Abb. 6: Inv. Nr. 008844-01-02, Fotograf: Andreas Brücklmair

Abb. 7: Inv. Nr. Slg S ELD-000047 und Slg S ELD-000050, Fotograf: Andreas Brücklmair

Abb. 8: Inv. Nr. Slg S SMS-000202-01-02, Fotograf: Andreas Brücklmair

Abb. 9: Inv. Nr. Slg S SMS-000001, Fotograf: Andreas Brücklmair

Abb. 10: Inv. Nr. Slg S KU-004131, Fotograf: Andreas Brücklmair

Abb. 11: Inv. Nr. Slg S SMS-000200-01-06, Fotograf: Andreas Brücklmair

Abb. 12: Inv. Nr. DSM-KU-004131

Abb. 13: Inv. Nr. DSM KU-000123, Fotograf: Andreas Brücklmair



## Johannes Pietsch

### Der Samtrock des Feldherrn Tilly (1559-1632)

Johann Tserclaes Count of Tilly was the most successful military leader during the Thirty Years' War. He became major general in the army of Duke Maximilian I of Bavaria in 1610, then, in 1630 equally field marshal under Emperor Ferdinand II. One year later Tilly was made responsible for the devastating sack of Magdeburg. Finally, in 1632 he was wounded in the battle at Rain am Lech and died in Ingolstadt two weeks afterwards. Tilly's cassock made of dark violet velvet and decorated with passementerie braid is one of the most prominent objects in the famous textile and dress collection of the Bayerisches Nationalmuseum in Munich. The thorough examination of the garment consisted in analysing its cut as well as all the materials and tailoring techniques used. Comparing the extant dress item with pictorial and archival sources have made it possible to classify it as a typically Western cassock of typically Western cut made in the then popular Hungarian style and to date its fabrication more precisely.

The velvet cassock of General Tilly (1559-1632)

[Tilly; Thirty Years' War; cassock; pattern diagram; tailoring]

•  
;

#### 1. Einleitung

Originale Gewänder aus dem 17. Jahrhundert sind heute nur in wenigen Museen und Sammlungen anzutreffen. Das Bayerische Nationalmuseum in München bewahrt allerdings einen ganz besonderen Schatz: den Rock des Feldherrn Tilly aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges (Abb. 1). Er ist eines der prominentesten Stücke im international bedeutenden Bestand an historischen Textilien und Kleidungsstücken. Bereits seit der Gründung des Hauses im Jahr 1855 wurden Objekte dieser Sammlungsbereiche erworben und ausgestellt. Die an dem erhaltenen Samtrock vorgenommenen und im Folgenden vorgestellten, objektbasierten Untersuchungen, die anschließend mit Bild- und Schriftquellen verknüpft wurden, führten zu einer Reihe neuer Erkenntnisse über Männerkleidung im 17. Jahrhundert. Dabei war das Ziel die genauere Datierung des Rocks und seine Einordnung als spezifischen Gewandtyp.



Abb. 1: Der Samtrock des Grafen Tilly, wohl Süddeutschland, um 1630

## 2. Zur Person Tillys

Johann Tserclaes Baron de Tilly et Marbais wurde 1559 in den Spanischen Niederlanden geboren, entweder in Brüssel oder auf Burg Tilly, dem Brabanter Stammsitz der Familie (Junkelmann 2011: 14, 110). Seine Muttersprache war Französisch, daher nannte er sich selbst Jean. Auch seine Soldaten und deren Familien, die er fürsorglich behandelte, bezeichneten ihn als „Vater Jean“ (Kaiser 1999: 39, 148; Junkelmann 2007: 16-17). Der flämische Familienname lautete eigentlich *T'Serclaes*. Jedoch war schon zu Lebzeiten des Feldherrn die verbreitetste Schreibweise *Tserclaes* und ist daher bis heute in der Literatur üblich (*ebd.*: 41, Anm. 2). Johanns Vater, Martin Tserclaes von Tilly, wurde 1568 von Don Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (1507-1582), Herzog von Alba, der ihn als Rebellen ansah, in die Verbannung geschickt. Zudem wurden seine Güter konfisziert. So brachte Martins aus Deutschland stammende Gemahlin Dorothea von Schierstedt (1530-1597) ihre beiden Söhne um 1570 bis 1575 in den Jesuitenschulen von Châtelet bei Lüttich sowie Köln unter. Inzwischen war 1574 der Vater nach der Leistung eines Treueeides rehabilitiert worden. Spätestens 1578 trat Johann in die spanische Armee ein und diente zeitweise auch anderen katholischen Herren. Ab 1598 stand er schließlich in kaiserlich-habsburgischen Diensten und kämpfte bis 1606 im sogenannten ‚Langen Türkenkrieg‘. Auf den ungarischen Kriegsschauplätzen wurde er immer wieder befördert, 1604 schließlich zum Feldmarschall (*ebd.*: 10; Junkelmann 2011: 14, 110).

1610 stieg Johann Tserclaes von Tilly zum Generalleutnant in der Armee des Herzogs Maximilian I. von Bayern (1573-1651) auf, welcher seit 1609 Bundesoberst der Liga der katholischen Reichsfürsten war und 1623 die Kurfürstenerwürde erlangte. Somit war Maximilian der höchstrangige Kriegsherr der Katholischen Liga, und Tilly fungierte als sein militärischer Stellvertreter (*ebd.*: 19). Beide verband ihr tiefer Glaube und eine große gegenseitige Achtung (*ebd.*). 1622 wurde Tilly in den Grafenstand erhoben. Darüber hinaus erhielt er nach und nach von Herzog Maximilian I. einige Besitzungen in der Oberpfalz als Belohnung (*ebd.*: 25). Die ihm zweimal – 1623 und 1627 – angebotene Erhöhung zum Reichsfürsten lehnte er jedoch ab (Kaiser 1999: 30, Anm. 88).

Indes war 1618 der Dreißigjährige Krieg losgebrochen. In der Schlacht am Weißen Berg im Jahr 1620 errang Tilly den ersten einer ganzen Serie glänzender Siege gegen die protestantischen Gegner (Junkelmann 2011: 31, 36). Tatsächlich war er der erfolgreichste Feldherr dieses Krieges (Junkelmann 2007: 6). Ein Porträt in ganzer Figur (Abb. 2)<sup>1</sup>, der vornehmsten Bildnisgattung, zeigt ihn etwa zwischen 1625 und 1630 auf der Höhe seiner militärischen Karriere.



Abb. 2: Johann Tserclaes Graf von Tilly, unbekannter Künstler, um 1625-1630

<sup>1</sup> München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 399.

Damals war er bereits um die 70 Jahre alt, durch seine „maßvolle Lebensweise“ galt er jedoch als ungemein rüstig (Kaiser 1999: 54-55). Er trägt einen geschwärtzten Harnisch über einer dunkelgrauen Kniehose. Seine Beine stecken in engen, hohen Reitstiefeln. Das Degengehänge samt Degen hat er sich um die Taille geschnallt. In der Linken hält er den Kommandostab. Seine Rechte ruht auf dem Visierhelm, den er auf einem Tisch mit roter Seidendecke abgelegt hat. Als modisches Accessoire trägt Tilly eine weißleinen Halskrause in einer Form, wie sie in den 1620er Jahren Mode war. Um seine herausgehobene Stellung noch besonders zu betonen, steht er vor einem wallenden roten Vorhang.

Im Jahr 1630 wurde Johann Tserclaes als Nachfolger Albrecht von Wallensteins (1583-1634) nun auch Generalleutnant des Kaisers Ferdinand II. (1578-1637) (Junkelmann 2011: 39). Somit unterstand er zwei Kriegsherren, die oft unterschiedliche Interessen verfolgten (Junkelmann 2007: 13). Ebenfalls 1630 griff der schwedische König Gustav II. Adolf (1594-1632) auf protestantischer Seite in das Kriegsgeschehen ein. Die Stadt Magdeburg verbündete sich mit dem Schwedenkönig. Und die wenig ruhmreiche Belagerung dieser Stadt im Jahr 1631 sollte zum persönlichen ‚Sündenfall‘ Tillys geraten. Nachdem Magdeburg alle Kapitulationsverhandlungen abgelehnt hatte, ließ der Feldherr die Stadt erstürmen. Dabei brach eine verheerende Feuersbrunst los, deren Ursache rätselhaft bleibt. Aus heutiger Sicht ist auszuschließen, dass Tilly das Feuer absichtlich hatte legen lassen. Doch kamen bei der Eroberung und Zerstörung Magdeburgs mindestens 20.000 Menschen grausam zu Tode. Und so gilt dieses Ereignis als der „Inbegriff der Schrecken des Dreißigjährigen Krieges“ (Junkelmann 2011: 39-42). Als Reaktion darauf verbreitete die Protestantische Union verschiedene Flugblätter, die Tilly als den Hauptschuldigen der Katastrophe darstellten (*ebd.*: 43-46). Die militärische Rache für diese Bluttat folgte im September 1631 in der größten Schlacht des Krieges bei Breitenfeld nördlich von Leipzig. Tilly und seine Truppen wurden dort von der schwedischen Armee mit Beteiligung der Sachsen unter Kurfürst Johann Georg I. (1585-1656) vernichtend geschlagen (Junkelmann 2007: 35-37 und 2011: 47). Nach dieser Niederlage brachte man noch mehr Flugschriften in Umlauf, die alle gegen den Feldherrn Tilly gerichtet waren. Denn den Kaiser wagte man nicht direkt anzugreifen (*ebd.*: 47-52). Eines der Blätter trägt den Titel *Sächsisch Confect* (Abb. 3)<sup>2</sup>. Dort balanciert Tilly auf zwei Kugeln, die mit *Fraus* (Hinterlist) und *Invidia* (Missgunst) bezeichnet sind und greift nach der Konfekttafel mit ideellen und religiösen Werten. Links steht Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen sicher auf zwei Blöcken namens *Bona causa* (gute Sache) und *Spes*

<sup>2</sup> Halle (Saale), Kulturstiftung Sachsen-Anhalt – Kunstmuseum Moritzburg, Inv.-Nr. MOIIF00037.

*infallibilis* (untrügliche Hoffnung) und schlägt dem Feldherrn auf die Finger, während König Gustav II. Adolf mit der Rechten ausholt und dem Gegner mit einer Konfektschale einen Hieb versetzen will.



Abb. 3: *Sächsisch Confect*, Flugblatt (Detail), unbekannter Hersteller, 1631

Tillys letzte Schlacht war jene bei Rain am Lech im Frühjahr 1632, wieder gegen den Schwedenkönig. Dem Feldherrn der Liga wurde am 15. April von einer Gewehrkugel der rechte Oberschenkel zerschmettert. Kurfürst Maximilian befahl den geordneten Rückzug der katholischen Armee nach Ingolstadt in der darauffolgenden Nacht (*ebd.*: 53-54). Der tödlich verwundete Generalleutnant Tilly wurde dort im Haus des Professors Arnold Rath (1599-1671) von Maximilians Leibarzt und einem Chirurgen versorgt. Allerdings brach eine Knochenmarkentzündung aus, und Johann Tserclaes Graf von Tilly starb am 30. April 1632. Sein Leichnam wurde drei Tage aufgebahrt und dann in die Ingolstädter Hl.-Kreuz-Kirche verbracht, wo man den Sarg zunächst beisetzte (*ebd.*: 56-58). Eigentlich hatte Tilly verfügt, in der Gnadenkapelle des bedeutenden Wallfahrtsortes Altötting seine letzte Ruhe zu finden. Dort erfolgte 1633 jedoch ein generelles Bestattungsverbot (Moesmann 1913: 1-2). So wurde nur das Herz Tillys

1637 unter dem Fußboden der heiligen Kapelle begraben (Junkelmann 2011: 58). Erst 1652 überführte man Tillys Leichnam von Ingolstadt nach Altötting und bestattete ihn zusammen mit seinem in diesem Jahr verstorbenen Neffen Werner sowie zwei von dessen Kindern unter der Peterskapelle der Stiftspfarrkirche St. Philippus und Jakobus – heute Tilly-Kapelle (Moesmann 1913: 4-5).

Im 19. Jahrhundert wurde die Tilly-Gruft zu einer touristischen Attraktion, die nicht nur im volkstümlichen Wallfahrtswesen eine Rolle spielte. Denn auch vonseiten des Staates wurde der Feldherr als identitätsstiftende historische Persönlichkeit erkannt und eingesetzt. König Ludwig I. (1786-1868) ließ von 1841 bis 1844 in München die Feldherrnhalle zwischen der königlichen Residenz und der Theatinerkirche errichten und dort zwei Standbilder aufstellen, die den Ruhm des bayerischen Heeres verkörpern sollten: Neben Johann Tserclaes Graf von Tilly, dem Feldherrn des Dreißigjährigen Krieges, steht dort bis heute Fürst Karl Philipp von Wrede (1767-1838) als Heerführer in den napoleonischen Kriegen (Junkelmann 2007: 39).

### 3. Der Samtrock

#### *3.1 Geschichte des Kleidungsstücks*

Der heute im Bayerischen Nationalmuseum verwahrte Samtrock soll 1632 nach dem Tod Tillys in Ingolstadt zurückgelassen worden sein (Mayer 1932: 188). Von den Nachfahren des Feldherrn wurde er aufbewahrt und kam später mit der Tillyschen Erbschaft an die Familie von Gumpfenberg. König Ludwig I. erhielt das Gewand im Jahr 1826 von dem Regensburger Domherrn Karl Freiherr von Gumpfenberg (1774-1836) (Gumpfenberg 1856: 468) als Geschenk. 1855 wurde der Samtrock dem Direktor der Vereinigten Sammlungen übergeben. Von dort gelangte er schließlich 1865 ins Bayerische Nationalmuseum<sup>3</sup>. Im ersten, nur spärlich bebilderten Führer von 1868 wurde er bereits als Stich abgebildet (Aretin 1868: 267). Spätere Publikationen zeigten fotografische Reproduktionen<sup>4</sup>. Allerdings erfuhr er bisher nie eine wissenschaftliche Bearbeitung und Würdigung.

Restauratorisch wurde das fragile Kleidungsstück jedoch umfassend behandelt, um es ausstellen zu können: Die zahlreichen Längs- und Querschlitze im Samt wurden großflächig mit Baumwollsatın unterlegt und mit Überfangstichen befestigt. Die Vorgehensweise und die Materialien entsprechen denen, die im Bayerischen Nationalmuseum an den Gewändern aus der Lauinger Fürstengruft

<sup>3</sup> München, Bayerisches Nationalmuseum, Dokumentation, Erwerbungsakten ER1272.

<sup>4</sup> Hefner-Alteneck (1872-1886: IV, Bl. 208); Mützel (1921: 128); Mayer (1932: 188); Junkelmann (2007: 148, Abb. 52).

zu finden sind. Dabei handelt es sich ebenfalls um Kleidungsstücke aus dem 17. Jahrhundert (Stolleis 1977), die 1913 restauriert und danach wieder ausgestellt wurden – und zwar im selben Raum wie der Rock Tillys. Dessen Restaurierung könnte demnach zur gleichen Zeit erfolgt sein. Von 1900 bis zum Zweiten Weltkrieg war der Samtrock ein Exponat im Kleinen Kostümsaal (Saal 64, heute Saal 68). Zuletzt wurde er von 1956 bis 1977 in Saal 31 präsentiert und dann aus konservatorischen Gründen aus der Dauerausstellung entfernt.

### 3.2 Schnittform

Kaftanartige Kleidungsstücke mit Knopf- und Schlaufenbesätzen aus Bändern oder Litzen wurden im Osmanischen Reich, Persien, Russland, Ungarn oder Polen getragen. Daher erscheint der Rock mit seinen überweiten Schößen und aufwendigen Verschlüssen auf den ersten Blick ‚orientalisch‘ (Abb. 4-6) und zeigt große Ähnlichkeit mit einem ungarischen Gewand, dem *Dolman*.



Abb. 4-6: Vorderseite, linke Seite, Rückseite des Samtrockes. Aufnahmen 1990

Bereits vor über einhundert Jahren sah Hans Mützel den Tillyrock ebenso als originär ungarisch an und ordnete ihn unter die Rubrik „Die historischen Nationaltrachten in Osteuropa“ ein, wobei die Bildunterschrift mit dem Zusatz „anscheinend ungarischer Herkunft“ versehen wurde (Mützel 1921: 128, 131). Dass diese Verortung nicht den Fakten entspricht, wird die objektbasierte Analyse darlegen.

Hervorgegangen war die ungarische Nationalkleidung aus unterschiedlichen Gewandungen des Osmanischen Reiches, verdankte ihren körperbetonten Schnitt jedoch westeuropäischer Tradition (Turnau 1991: 16). Im 16. und frühen

17. Jahrhundert bestand sie neben Hemd und Hose aus *Dolman* als Ober- und *Mente* als Überbekleidungsstück. Der oberschenkel- bis knielange *Dolman* basierte schnitttechnisch mehr oder weniger auf einem Hochrechteck und wurde ab der Taille nach unten mit angesetzten Keilen erweitert, welche oben abgerundet oder mit einem kurzen senkrechten Abnäher versehen waren. So stand der Stoff dort nach außen ab, und der oberhalb getragene Gürtel konnte nicht herunterrutschen. Beim Schließen des Rocks überlappte die rechte Seite die linke. Der *Dolman* wurde mit an Litzenverzierungen angebrachten Knöpfen und Schlaufen verschlossen und meist mit einem kleinen Stehkragen ausgestattet, der während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer höher wurde. Zur gleichen Zeit waren die schmalen Ärmel überlang und endeten in sogenannten ‚Hundeohren‘ – rundlichen Ausbuchtungen, die die Hände bedeckten. Durch die Schlitzse seitlich und hinten in den Schößen war das Kleidungsstück ideal zum Reiten. Ein aus schwarzem Samt gefertigter *Dolman* aus der Zeit um 1640 (Abb. 7) stammt aus der Garderobe des Grafen István Esterházy de Galántha (1616-1641) und befindet sich heute zusammen mit weiteren Gewändern aus der Kunstkammer der Fürsten von Esterházy im Ungarischen Museum für Kunstgewerbe in Budapest<sup>5</sup>.



Abb. 7: *Dolman* aus gemustertem Samt von Graf István Esterházy de Galántha, um 1640. Aufnahme vor dem Zweiten Weltkrieg

<sup>5</sup> Pásztor (2013: 90-92). Budapest, Iparművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 52.2767. Die Schnittübersicht dieses Gewandes ist abgebildet bei Varjú-Ember (1965: 82).

Das Übergewand, die weiter geschnittene *Mente*, besaß zu dieser Zeit einen Stehkragen und unterschiedliche Arten von Ärmeln: überlang, halblang oder ganz kurz. Das Vorderteil war an der Brust mit breiten Borten und großen Knöpfen besetzt. Auch hiervon existiert ein sehr schönes Beispiel aus grünem Samt mit reichem Posamentendekor von Graf István Esterházy (Abb. 8), datiert gleichfalls um 1640<sup>6</sup>. Für den Winter war die *Mente* pelzgefüttert<sup>7</sup>.



Abb. 8: *Mente* aus ungemustertem Samt von Graf István Esterházy de Galántha, um 1640. Aufnahme 1894

Die ungarische Männerkleidung diente nicht nur als Vorbild etwa für die Tracht in Polen (*ebd.*: 14), sondern spielte im 16. und 17. Jahrhundert allgemein eine große Rolle in Mitteleuropa. Im Nachlassinventar des Octavianus Secundus Fugger (1549-1600) aus dem Jahr 1601 werden viele solcher Kleidungsstücke

<sup>6</sup> Pásztor (2013: 112-114). Budapest, Iparművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 52.2369. Den Schnitt des Kleidungsstückes zeigt Varjú-Ember (1965: 88).

<sup>7</sup> *Ebd.*: 82, 86-88; Turnau (1991: 17, 19); Pásztor (2013: 16, 18).

mit Pelz- oder Seidenfutter aufgeführt. Ebenso erscheint die „manten“ zweimal (Stolleis 1981: 121, 123-124). Ein kolorierter Kupferstich aus einem Buch mit Fuggerschen Familienporträts (Abb. 9)<sup>8</sup> zeigt Octavianus Secundus in einer *Mente* aus schwarzem, gemustertem Samt mit Litzenverschluss.



Abb. 9: Octavianus Secundus Fugger  
Dominicus Custos, *Fuggerorum et Fuggerarum [...] Imagines*, Augsburg, nach 1593

Das auf Deutsch verfasste Schnittbuch der Schneiderzunft aus der südböhmischen Stadt Budweis (heute České Budějovice), das ab dem Jahr 1610 angelegt wurde, bildet den Schnitt für einen „Ungarischen Mons Rock“ ab, der einem echten ungarischen *Dolman* entspricht (Šimša 2013: 193). Dort sieht man den nahezu kurvenlosen Verlauf des Armausschnitts sowie der Armkugel; auch der Stehkragen ist ohne Biegung zugeschnitten, wie sonst zu dieser Zeit in der westlichen Kleidung üblich.

<sup>8</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.icon. 380.

Die Ärmel sind ebenfalls ganz gerade. Zwei Radierungen des lothringischen Künstlers Jacques Callot (1592-1635) zeigen in doppelter Ausführung einen Soldaten in einem ungarischen Rock im Dreißigjährigen Krieg, einmal in Vorder-, einmal in Rückansicht (Abb. 10-11)<sup>9</sup>. Die Art, wie sich die Ärmel an der Schulter stauchen, ist ein Anhaltspunkt dafür, dass das Armloch gerade und nicht in einer Rundung verläuft. Dies und das Fehlen der Rückennaht – die anderen Nähte sind deutlich abgebildet – legen nahe, dass es sich hier jeweils um einen *Dolman* handelt.



Abb. 10-11: Zweimal derselbe Soldat mit erhobenem Arm (in Vorder- und Rückansicht) Jacques Callot, 1612-1624

Ein Hauptmerkmal traditioneller osteuropäischer Gewänder ist tatsächlich der Zuschnitt aus geraden, geometrischen Formen und damit des Rückenteils in einem Stück ohne senkrechte Naht (Johansen 2000: 62). Das Resultat ist ein recht flaches Gewand. Der Schnitt des Samtrockes (Abb. 12)<sup>10</sup> folgt hingegen der den menschlichen Körper nachzeichnenden Vorgehensweise im westlichen Europa mit Rundungen und dreidimensionalen Ausformungen (Orsi Landini 1998). Damit einher geht die Verwendung einer Rückenmittellaht (Johansen 2000: 55-58, 62-63). Diese bewirkt in diesem Fall, dass das Oberteil eng am Körper anliegt. Denselben Zweck erfüllen die waagrecht

<sup>9</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-20.991, RP-P-OB-20.978.

<sup>10</sup> Die Schnittübersicht basiert auf den exakten Zeichnungen der einzelnen Schnittteile, die Hanne Eichler im Jahr 1990 im Bayerischen Nationalmuseum angefertigt hat.

eingesetzten Formzwickel im seitlichen Tailenbereich der Vorder- und Rückenteile. So können die Schöße sowohl an den Seiten als auch in der hinteren Mitte weit ausgestellt werden. Zusätzlich gibt es weitere Charakteristika der europäischen Schnitttechnik. Die Schulternähte sind abfallend gestaltet. Und der Ärmel entspricht mit seinen am geräumigen Oberarm nahezu gerade und parallel verlaufenden Längsnähten einem westlichen Wams oder kurzen Rock ab der Zeit um 1630<sup>11</sup>.

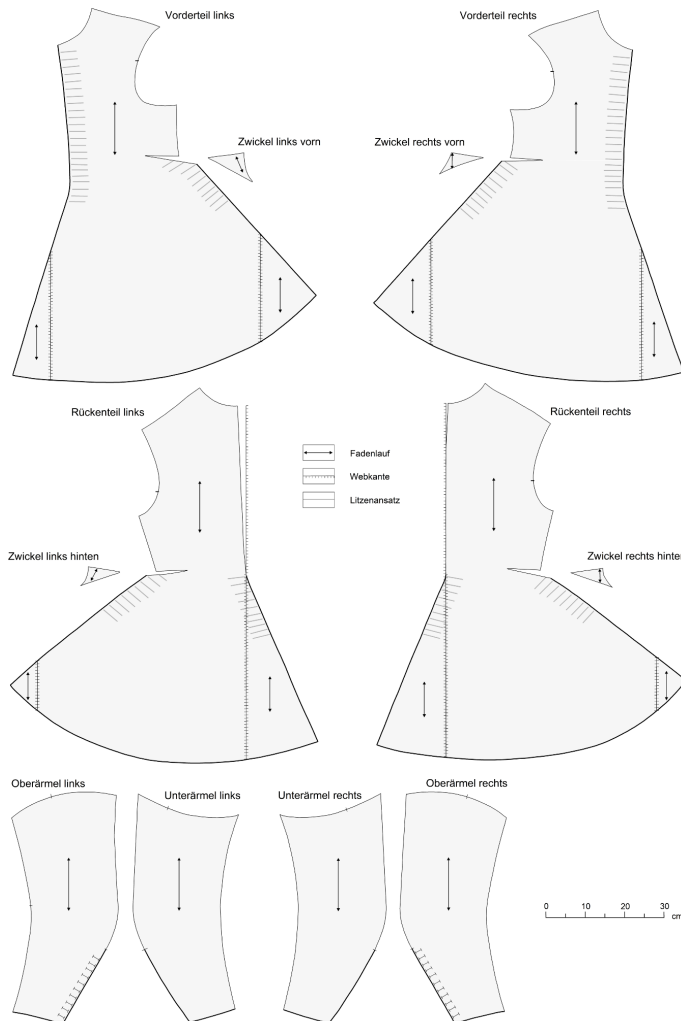


Abb. 12: Schnittübersicht des Samtrocks

<sup>11</sup> Vgl. Schnittzeichnungen bei Pietsch/Stolleis (2008: 271, 273); Aneer (2009: 427, 433).

Das Musterbuch des Handwerks der Schneider von Enns aus dem Jahr 1590 enthält einen Schnitt, der dem von Tillys Gewand ähnelt: Hier wird der Schnitt für einen „Ungerischen Rock“ mit runden Armlöchern gezeigt. Allerdings ist die damals aktuelle Form mit der Gestaltung der Vorderkanten als „Gansbauch“ dargestellt. Gleichermäßen sind die Ärmel einteilig, wie zu dieser Zeit üblich (Barich/McNealy 2015: 204-205). Auch die beiden Schnitte einer „mande“ (*Mente*) mit kurzen, angesetzten Ärmeln sowie einer solchen mit angeschnittenen Ärmeln erscheinen dort eindeutig, doch ebenfalls mit europäischen Ärmeln und Armausschnitten (*ebd.*: 208-211).

Die Schnittübersicht als flache Darstellung des kompletten dreidimensionalen Gewandes ist also ein wichtiger Teil der Analyse. Sie zeigt deutlich den Aufbau des Rocks in der Tradition der westeuropäischen Schneiderkunst mit Rückenmitelnaht, abfallenden Schultern- und bogig taillierten Seitennähten, runden Armlöchern sowie Ärmeln mit geschwungenem oberem Abschluss und einem Ellbogenknick. Doch auch an der Verarbeitung erkennt man typisch westeuropäische Details, etwa den Besatz von Kanten und Nähten mit schmalen Borten (Johansen 2000: 63) und die leichte Überweite der Ärmel im Bereich der Armkugel.

### 3.3 Verarbeitung

Angesichts der Maße des Kleidungsstücks ist davon auszugehen, dass sein Träger von mittlerer Größe und eher schlanker Statur war<sup>12</sup>, was mit der Darstellung Tillys in dem Porträt übereinstimmt (Abb. 2). Als Oberstoff des Rocks dient ungemusterter Seidensamt (Abb. 1), dessen Grundkette und Schuss schwarzbraun sind, während die Florkette in Bordeauxrot gehalten ist<sup>13</sup>. Aufgrund seiner Webbreite von 53 cm und seiner gelb-rosafarbenen Webkante in Köperbindung könnte das Gewebe in Genua produziert worden sein (Orsi Landini 2017: 54-55). Italienische Luxusstoffe waren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

<sup>12</sup> Maße des Samtrockes: Vorderlänge 84 cm; Rückenlänge 92 cm; Ärmellänge 58 cm; Schulterbreite 17 cm; Taillenumfang ca. 111 cm; Brustumfang ca. 113 cm.

<sup>13</sup> Ungemusterter, aufgeschnittener Samt. Kette: 2 Kettssysteme; Verhältnis 3 Grundkettfäden: 1 Polkettfaden; Grundkette: Organzineseide, schwarzbraun; Polkette: Organzineseide, *violet jaspé à ourdissage*; Dichte: 90 Grundkettfäden: 30-31 Polkettfäden/cm. Schuss: 1 Schusssystem; Verhältnis 3 Grundschüsse: 1 Schneiderute; Seide, schwarzbraun; Dichte: 17 Ruten/cm. Bindung: Grundbindung in Kreuzköper 3/1, doppelt, wobei der 1. und 6. Kettfaden wie der 4. Kettfaden binden; der Eintrag des Grundschusses vor und nach der Rute ist im selben Fach. Webkante: Breite: 1,3 cm; Organzineseide, Farbfolge von außen nach innen: 20 Fäden lachsfarben, 20 Fäden gelb, 8 Fäden orange, 20 Fäden gelb. Bindung: Spitzgratköper, 16 Fäden /, 14 Fäden \. Die Gewebeanalyse verdanke ich Dagmar Drinkler (Bayerisches Nationalmuseum).

hochbegehrt, Samte gehörten dabei zur obersten Kategorie. Auch die Posamentenbesätze aus Seiden- und Metallfäden waren kostbar. Da zu ihrer Herstellung eine relativ simple Technik notwendig war, hätten sie überall gefertigt werden können, der genaue Ort ist in diesem Fall also nicht zu ermitteln.

Nachdem alle Teile aus dem Stoff herausgeschnitten worden waren, erfolgte das Zusammennähen, jedoch in anderer Reihenfolge, als heutzutage üblich; zudem mit teils ungewöhnlichen Nähten. Nur jahrelange Erfahrung in technologischen Untersuchungen an vielen historischen Gewändern ermöglichen eine solche Erkenntnis. Um diese pauschale Aussage jedoch in Details zu erläutern, werden nun die Einzelschritte der schneidertechnischen Verarbeitung erklärt.

Der erste Schritt war das Ansetzen der seitlichen Keile in den unteren Bereichen der Vorder- und Rückseiten, die zur Vervollständigung der Schnittteile dienen. Dazu legte man jeweils die rechten Stoffseiten aufeinander und verband sie mit Vorstichen; die Nahtzugaben wurden auseinandergebügelt. Dabei wurden die Nähte entlang der Webkanten platziert, wie es damals üblich war. Auf diese Weise erzielt man eine vollständig glatte Naht, die kaum auffällt. Zum Einsetzen der formenden Zwickel an der oberen Partie wurden die Vorder- und Rückteile jeweils eingeschnitten. Dann nähte der Schneider die Keile rechts auf rechts ein, wohl mit Vorstichen, und schnitt die Nahtzugaben zurück.

Nun begann das Zusammensetzen der Rückenteile: An den später offenen Kanten der Seitenschlitze und Säume wurde von innen jeweils ein schmaler, grober Leinenschrägstreifen angeheftet<sup>14</sup>; im oberen Bereich des Rückenmittelschlitzes dient dagegen jeweils ein breites, feines Leinenstück als Unterlage für die Litzenbesätze<sup>15</sup>. Solche im 17. Jahrhundert üblichen Einlagegewebe hießen *Schetter* (Pietsch/Stolleis 2008: 364, 367). Einen schriftlichen Beleg für die Praxis, bestimmte Partien mit Steifleinen zu verstärken, liefert das „Kaufmanns-Lexicon“ des Leipziger Philosophen und Bibliothekars Carl Günther Ludovici (1707-1778) 1767 unter dem Stichwort *Leinwand*: „Geleimte steife Leinwand, Starrleinwand und Schetter [...] nennt man diejenige Leinwand, welcher vermittelst Gummi oder Leims ein gewisser Grad Steife gegeben worden. [...] Die ganz starre und grobe, welche eigentlich Starrleinwand, oder Schetter [...] heißt, [...] wird in die Kleider unter die Knöpfe und Knopflöcher, Aermel, etc. gelegt,

<sup>14</sup> Leinwandbindung. Kette: Leinen oder Hanf, Z-Drehung; Dichte: 28 Fäden/cm. Schuss: Leinen oder Hanf, Z-Drehung; Dichte: 24 Fäden/cm. Das Gewebe wurde nachträglich beschichtet.

<sup>15</sup> Leinwandbindung. Kette: Leinen oder Hanf, Z-Drehung; Dichte: 28 Fäden/cm. Schuss: Leinen oder Hanf, Z-Drehung; Dichte: 24 Fäden/cm. Das Gewebe wurde nachträglich beschichtet, die Oberfläche zusätzlich geglättet.

um denselben eine Haltung zu geben“ (Ludovici 1767-1768, III: Sp. 47). Am linken Rückenteil des Rocks wurde ab dem Taillenpunkt der hinteren Mitte um die Schlitzkanten und den Saum bis zum seitlichen Taillenpunkt die Einfassborte aus weinroter Seide mit eingearbeiteten Silberfäden aufgenäht (Abb. 13)<sup>16</sup>.



Abb. 13: Die rechte Seitennaht des Samtrockes mit Bortenbesatz, darunter die Verschlussbesätze des rechten Seitenschlitzes

Am rechten Rückenteil dagegen führte der Schneider die Einfassborte in die entgegengesetzte Richtung: ausgehend vom seitlichen Taillenpunkt um den Saum bis zum Taillenpunkt der Mittennaht. Letztere schloss er von der Taille bis zum Halsausschnitt rechts auf rechts mit Vorstichen, die Nahtzugaben (beide Male eine Webkante) bügelte er auseinander. Danach konnte die Einfassborte des rechten Rückenteils weiter über der Mittennaht bis nach oben zum Halsloch aufgenäht werden.

<sup>16</sup> Posamentenborte. Grund Leinwandbindung, Muster Gros de Tours aus Seiden- und Metallfäden und dem Schuss. Kette 1: Seide, 2-fädig, leichte S-Drehung, weinrot; Kette 2: Metallahn Umwicklung S um weiße Seidenseele. Schuss: Seide, weinrot.

Nun wurden die Kanten und Säume an den Vorderteilen fertiggestellt, indem sie von innen einen Besatz aus angehefteten Schrägstreifen erhielten, wobei an den Vorderkanten ab der Taille nach oben breite feine Leinenstreifen als Unterlage für die späteren Litzenbesätze dienen. Hier wurde auch der Verschluss aus Metallhaken und -ösen angenäht. Sieben Haken und sieben Ösen sind alternierend an jeder Vorderkante befestigt. Deren Abfolge beginnt am linken Vorderteil oben mit einer Öse. Diese Verschlussart findet sich sonst kaum an Männerkleidungsstücken des 17. Jahrhunderts. Ein seltenes weiteres Beispiel ist der Kasack vom dreiteiligen Anzug des Erwählten Prinzen Christian von Dänemark (1603-1647), der um 1625 datiert wird und mit Metallhaken und Fadenösen zu schließen ist (Johansen 2022: 80-82). Normalerweise wurden Hakenverschlüsse für enganliegende Frauengewänder wie Mieder und Wämser benutzt. Männerwämser und -röcke schloss man dagegen mit Knöpfen und Knopflöchern bzw. Fadenschlingen. Es könnte sein, dass im Fall des Samtrocks Haken und Ösen gewählt wurden, um die darüber angebrachten dekorativen Posamentenverschlüsse nicht zu strapazieren.

Die Schulternähte wurden mit ihren Schnittkanten Stoß an Stoß zusammengeätzt und mit Borte besetzt. Dies stellt ein eher ungewöhnliches Vorgehen dar. Es könnte allerdings dadurch erklärt werden, dass die Näharbeiten flach auf einem Tisch ausgeführt werden konnten. Zudem sorgte diese Konstruktion für einen glatten Sitz ohne störende Nahtzugaben.

Das Schließen der Seitennähte geschah dagegen rechts auf rechts mit Überwendlichstichen bei eingeschlagenen Nahtzugaben. Von außen wurde dort jeweils die Zierborte aufgenäht und später als Einfassung der Schnittkanten weitergeführt. Auf diese Weise stellte man zunächst das linke Teil fertig und brachte die Einfassborte an der Seitenkante entlang nach unten um den Saum und an der Vorderkante nach oben bis zum Halspunkt an. Dann folgte entsprechend das Benähen der rechten Seitennaht und das Fortführen als Einfassborte um Seitenschlitz (Abb. 13), Saum und Vorderkante bis zum Halspunkt und um das Halsloch herum bis zum linken Halspunkt. Dabei wurden die Haken an den Vorderkanten von innen durch die Borten gestochen.

Es stellt sich die Frage, warum nicht die beiden Vorderteile und die Rückenpartie zunächst getrennt voneinander mit Einlagestreifen unterlegt und mit Borten eingefasst wurden, bevor man alles zusammensetzte. Vermutlich ist es ein Qualitätsmerkmal, dass die Borten in einem Zuge aufgenäht wurden und es somit keine unschönen Anstückelungen gibt. Doch es machte auch Sinn, die Schulternähte so früh wie möglich zu schließen: So konnte man den Rock an-

probieren und ihn dem Träger durch Anpassen der Seitennähte buchstäblich auf den Leib schneiden. Zudem war das Werkstück bei noch offenen Seitennähten so beschaffen, dass zwei Personen bequem daran arbeiten konnten, ohne sich gegenseitig zu behindern. In einer Werkstatt arbeiteten ja üblicherweise unter dem Meister mindestens ein Geselle und ein Lehrjunge (Pietsch/Stolleis 2008: 60-61). Das lässt sich auch beim Annähen der Borten nachvollziehen: Ein Schneider nähte von der linken Taillennaht nach unten und dann hoch bis zum Halspunkt, der andere vom rechten Taillenpunkt zum anderen Halspunkt und dann noch um das Halsloch.

Zur Fertigung der Ärmel wurde zunächst die vordere Längsnaht rechts auf rechts mit Überwendlichstichen und ganz knappen Nahtzugaben geschlossen, wobei letztere zuvor mit Wachs gesichert worden waren. Die Borte, die diese Naht verdeckt, wurde am Unterärmel rechts auf rechts mit Vorstichen angehängt, dann gewendet und mit Saumstichen auf dem Oberärmel befestigt. Vermutlich waren die Schulternähte in entsprechender Weise ausgeführt worden; ihre Rückseite ist jedoch heute von Restaurierungsgewebe verdeckt und deshalb nicht zugänglich.

Die Schnittkanten der Schlitze und des Saums erhielten eine Borteneinfassung; dabei wurde an der Knopflochleiste ein Einlagestreifen mitgefasst. Nur wenig von der Unterkante entfernt wurden die beiden Schichten jeweils durch Heftstiche miteinander verbunden. Nun erhielten beide Ärmel jeweils einen einteiligen inneren Beleg aus Samt, der ringsum mit Saumstichen angenäht wurde. Er endet oberhalb der späteren Knopfleisten. So ein Beleg wurde normalerweise aus glattem Stoff gearbeitet, um gut mit den Händen hineinschlüpfen zu können. Vermutlich waren die Ärmelenden dazu gedacht, auch nach außen umgeschlagen werden zu können. Es gibt jedoch keine Spuren, die darauf hinweisen. Also scheint der Rock nie auf diese Weise getragen worden zu sein.

In den linken Oberärmel arbeitete man zehn Knopflöcher ein und nähte entsprechend am Unterärmel zehn Knöpfe entlang der Kante an (Abb. 1). An der rechten Seite sind es sogar elf Knopfverschlüsse. Zum Fertigen der Knöpfe wurde jeweils eine Perle, vermutlich aus Holz, mit mittiger Bohrung vollständig mit weinroten Seidenfäden umstochen. Anschließend wurden Silberfäden in einer Art Doppelkörperbindung eingezogen. Dadurch ergibt sich ein silbernes Spiralmuster auf rotem Grund. Schließlich bekam jeder Knopf oben mittig als Verzierung einen kleinen Steg aus einem Silberfaden mit Silberfadenumwicklung<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Posamentenknöpfe. Faden 1: Seide, 2-fädig, leichte S-Drehung, weinrot; Faden 2: Metallahn Umwicklung S um weiße Seidenseele.

Die Ärmel wurden rechts auf rechts mit Vorstichen in die Armlöcher eingenäht, wobei die leichte Überweite an der Armkugel eingehalten wurde. Die Nahtzugaben schlug man zum Kleidungsstück hin um und nähte sie mit Schrägstichen an. Von außen wurde die Naht jeweils mit Borte benäht und dabei von innen ein beschichteter Leinenschrägstreifen mitgefasst.

Es folgte das Aufnähen der Litzen und Knöpfe an Vorder- und Rückenteilen. Zur Herstellung einer Litze wurden alle Fäden zusammen als flaches Band verflochten, dann geteilt. Eine Hälfte der Fäden wurde als Flechtschlaufe gearbeitet und anschließend mit den restlichen Fäden zusammengeführt, wobei letztere im Werkstück vernäht wurden<sup>18</sup>. Die Litzen für die Knöpfe bestehen aus einem einfachen Flechtband, wobei der Anfang an den kurzen abstehenden Fadenenden zu erkennen ist; am anderen Ende wurden die Fäden sauber in der Litze vernäht. Die Zierbesätze brachte man im oberen Vorderbereich des Rocks folgendermaßen an: links die 23 Schlaufen, rechts entsprechend die Litzen mit großen Knöpfen entlang der Vorderkante. Dabei wurde jeweils am hinteren Ende jeder Litze ein kleiner Knopf aufgesetzt, der in seiner Größe denjenigen an den Ärmeln entspricht (Abb. 14).



Abb. 14: Halsausschnitt und vorderer Verschlussbesatz des Samtrock

<sup>18</sup> Geflecht aus Seiden- und Silberfäden. Faden 1: Seide, 2-fädig, leichte S-Drehung, weinrot; Faden 2: Metalllahn S um weiße Seidenseele.

Die anderen Litzenbesätze nähte man genauso auf: Am linken Seitenschlitz sitzen die zehn Knöpfe vorn, die zehn Schlaufen hinten, an der rechten Seite (Abb. 13) sind es nur jeweils neun Besätze. Am rückwärtigen Schlitz wurden die zehn Knöpfe rechts, die Schlaufen links angenäht. Wie bei den Ärmeln finden sich also links und rechts unterschiedlich viele Verschlussbesätze. Es könnte daran liegen, dass zwei Schneider an dem Stück gearbeitet haben: vielleicht links der Meister und rechts ein Geselle respektive Lehrjunge. Oder aber der Schneider hat sich verzählt und aus Versehen rechts ein Knopfloch zu viel eingeschnitten oder -gestanzt. Es wieder zuzunähen, hätte eine unschöne Stelle hinterlassen.

An allen offenen Kanten und am Saum wurde an der Innenseite ein Schrägstreifen aus roséfarbenem Seidengewebe<sup>19</sup> vorn mit Saumstichen an der Borte befestigt und hinten am Schetterstreifen angeheftet (Abb. 15). Der Halsauschnitt wurde auf gleiche Weise mit einem schmalen Futterstreifen ausgestattet, den man am Oberstoff anheftete. Erst danach erfolgte das Einnähen des Stehkragens. Von ihm zeugen nur noch kleine Reste, denn er wurde später wieder herausgeschnitten (Abb. 14).



Abb. 15: Innenseite des Samtrockes mit zwei Webkanten an der Ansatznaht eines Keils sowie seidenen Futterstreifen an den Kanten

<sup>19</sup> Leinwandbindung (Taft). Kette: Seide, 2-fädig, leichte S-Drehung, hell roséfarben; Dichte: ca. 84 Fäden/cm. Schuss: Seide, mehrfädig, ohne erkennbare Drehung, hell roséfarben; Dichte: ca. 36 Fäden/cm.

Das heute nicht mehr vorhandene Futter wurde an den Kanten und am Saum mit Saumstichen eingenäht; die Stichlöcher sind noch deutlich erkennbar (Abb. 15). Vermutlich waren die Futterärmel vor dem Einnähen schon angebracht worden, denn es finden sich jeweils am Unterärmel aus Samt Fadenreste von wenigen Heftstichen, mit denen wohl das Futter befestigt war. Auch an anderen Partien des Rocks gibt es solche Spuren vom Annähen des Futters (Abb. 15). Dass es sich dabei um Pelz handelte, ist angesichts des körpernahen Schnitts mit engen Ärmeln eher unwahrscheinlich. Es könnte aber Plüsch, ein langfloriges Samtgewebe aus Wolle, verwendet worden sein<sup>20</sup>. Dies lässt sich daraus folgern, dass die Kanten und Säume mit Seidengewebe verblendet sind. Dies stellt eine übliche Vorgehensweise dar, um abstehende Härchen eines Futters zu verbergen. Es gab aber auch ungefütterte ungarische Röcke, wie das Nachlassinventar des Octavian Secundus Fugger belegt<sup>21</sup>.

Der Samtrock wurde beinahe vollständig mit nur einer Fadensorte genäht, nämlich einem weinroten Seidenzwirn<sup>22</sup>. Dies ist ungewöhnlich, denn normalerweise wurden damals Nähte, die stark beansprucht wurden – etwa an den Seiten oder am Armausschnitt – mit Leinenfaden ausgeführt. Durch die besondere Verarbeitungstechnik des Benähens der Nähte, Kanten und Säume mit dichten, kräftigen Seidenborten war dies hier jedoch nicht nötig. Einzig die Haken und Ösen wurden mit einem naturfarbenen Leinen- oder Hanffaden<sup>23</sup> angenäht – ein weiteres Indiz dafür, dass es sich hier um den eigentlichen Verschluss handelt, während die Knöpfe und Schlingen eher Zierrat sind.

Die genaue Analyse der einzelnen Arbeitsschritte hat Vorgehensweisen aufgezeigt, die mit anderen Männerkleidungsstücken jener Zeit in Mittel- und Westeuropa vergleichbar sind (Pietsch/Stolleis 2008; Aneer 2009; Pietsch 2012; Braun *et al.* 2016). Darüber gibt es sonst keine Quellen. Die vorhandenen schriftlichen Unterlagen zur Schneidertechnik geben nur Auskunft über Schnittmuster, nicht aber über die Verarbeitung von Kleidungsstücken. Letztere scheint als Werkstattgeheimnis nur mündlich weitergegeben worden zu sein. Je mehr historische Gewänder jedoch in der beschriebenen Art untersucht und miteinander verglichen werden, desto detailliertere Erkenntnisse über die Entwicklung der Nähetechnologie und die Charakteristika einzelner Gewandformen werden in Zukunft möglich sein.

<sup>20</sup> Vgl. Ludovici (1767-1768: IV, Sp. 802).

<sup>21</sup> Stolleis (1981: 123-124). Ein Beispiel daraus: „Ein Schwarzer Ungarischer rockh von Burato vornen und unden herumb mit doppeltaffat gefüettert, auch geschling vornen herab“.

<sup>22</sup> Zwirn S aus 2 Fäden leichte Z-Drehung.

<sup>23</sup> Zwirn S aus 2 Fäden leichte Z-Drehung.

## 4. Fazit

Durch die technologischen Untersuchungen sowie den Vergleich mit zeitgenössischen Bild- und Archivquellen lässt sich das Gewand eindeutig als Rock der westlichen Mode nach ungarischem Vorbild einordnen.

Ein Porträt im schwedischen Schloss Skokloster in der Nähe von Uppsala präsentiert ausgerechnet König Gustav II. Adolf, Tillys Erzfeind, im Jahr 1632 in einem roten Ungarischen Rock bzw. einer *Mente* mit aufgesetzten Litzenverschlüssen, deren Knöpfe in Spiralverarbeitung sehr an den Samtrock im Bayerischen Nationalmuseum erinnern<sup>24</sup>. Auf einem Bildnis des niederländischen Dichters und Historikers Pieter Cornelisz Hooft (1581-1647) von Michiel Jansz van Mierevelt (1567-1641) aus dem Jahr 1638 scheinen ebenfalls ähnliche Knöpfe dargestellt zu sein<sup>25</sup>. Offenbar war diese Gestaltung zur damaligen Zeit besonders beliebt. Dies ist ein weiterer Anhaltspunkt für die Datierung des Samtrockes um 1630-1632.

Es ist plausibel, dass der Feldherr ihn getragen hat, als er starb. Denn ein solch bequemes Gewand ohne großflächige Versteifungen (wie dies etwa bei einem Wams der Fall wäre) war als Hauskleidung geeignet. Dies entspricht der mündlichen Überlieferung, zumal im selben Zusammenhang auch Tillys Degen und die Gewehrkugel, die ihm das Bein zerschmetterte, erwähnt werden (Goethals 1852: 796). Das Kleidungsstück scheint jedoch nicht im Kampf benutzt worden zu sein, sonst wäre der Oberstoff an bestimmten Stellen deutlich abgenutzt. Zu dieser Zeit trugen Offiziere in einer Schlacht – so auch der oberste Befehlshaber – als Rüstung einen sogenannten Feldküriss (Beaufort-Spontin 1982: 52, 66, 159), wie er auf dem Tilly-Porträt im Bayerischen Nationalmuseum erscheint (Abb. 2). Ein weiterer Beleg für die zweckmäßige Ausstattung des Heerführers im Kampf ist ein Flugblatt, das ihn reitend nach der Niederlage bei Breitenfeld darstellt (Abb. 16). Brust- und Rückenpanzer sowie das Armzeug liegen am Oberkörper eng an. Das hätte auf dem feinen Tilly-Rock Spuren hinterlassen. Denn Samt ist ein empfindliches Gewebe, bei dem sich rasch bleibende Druckstellen abzeichnen. Insgesamt weist das Kleidungsstück kaum Gebrauchsspuren auf. Dies bedeutet, dass es beim Tod des Grafen von Tilly vermutlich noch relativ neu oder wenig getragen war, was seine Datierung um 1630-1632 weiter erhärtet.

<sup>24</sup> Bildnis von Gustav II. Adolf, Matthäus Merian d. Ä. zugeschr., Schloss Skokloster (Schweden), Inv.-Nr. 614.

<sup>25</sup> Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.-Nr. KMS380.



Abb. 16: Feldherr Tilly nach der Schlacht von Breitenfeld.  
Flugblatt (Detail), unbekannter Hersteller, um 1631

Vielleicht wurde der Stehkragen grob abgeschnitten, weil der Verwundete mehr Bewegungsfreiheit am Hals benötigte. Die Vorgehensweise belegt, dass es schnell gehen musste; sonst hätte man den Kragen wohl säuberlich an den Nähten abgetrennt. Auf den Radierungen, auf denen der Soldat in jeweils zweifacher Ausführung in Vorder- und Rückansicht dargestellt ist (Abb. 10-11), ist der *Dolman* kragenlos und mit geraden Ärmelabschlüssen gestaltet. Zudem sind die

Vorderkanten, die Seitenschlitze und der Rückenschlitz mit Litzenverschlüssen ausgestattet. Außer der Schnitttechnik entsprechen also alle Details bis hin zur Gesamtlänge dem Rock Tillys. Dass der Feldherr ein derartiges Kleidungsstück aus prächtigem Samt besaß, entspricht genau seinem gesellschaftlichen und militärischen Rang.

Die objektbasierte Forschung generiert Informationen und Erkenntnisse, die aus anderen Quellen nicht zu erschließen sind, etwa über die Gestalt eines unbekanntem Trägers bzw. der Trägerin, seinen sozialen Rang, seinen Geschmack, sogar über seine Bewegungen. Schnitt, Materialien, Verarbeitungstechniken und Dekorationen fügen sich zu einem Gesamtbild, das auch allgemeinere Aussagen über die Entstehungszeit wie wirtschaftliche und kulturelle Umstände sowie damals herrschende vestimentäre Praktiken zulässt. Denn historische Kleidungsstücke sind Primärquellen, die – anders als Bilder oder Texte – nicht subjektiv gefiltert sind, sondern direkt Anteil an Ereignissen der Vergangenheit hatten. Den Spuren dieser Vergangenheit nachzugehen, erfordert eine besondere Art des Quellenstudiums, wie sie hier angewandt wurde<sup>26</sup>.

So bleibt zu hoffen, dass die technologische Analyse historischer Originalgewänder, die von wenigen Spezialisten bereits seit Jahrzehnten betrieben wird<sup>27</sup>, allgemein als wichtiges Element der Kleidungsforschung anerkannt wird und sich noch weiter verbreitet.

;

<sup>26</sup> Dabei sind ggf. auch spätere Veränderungen, Reparaturen und Restaurierungen zu berücksichtigen.

<sup>27</sup> Vgl. Johansen (2000); Baumgarten (2002); Kraft (2003); Pietsch (2018: 115-117); Härtel *et al.* (2020). Siehe auch die Veröffentlichungen der Schwedinnen Cecilia Aneer und Pernilla Rasmussen, der School of Historical Dress in London und der Colonial Williamsburg Foundation in den USA.

## Bibliographie

- Aneer, Cecilia (2009), *Skrädderi för kungligt bruk. Tillverkning av kläder vid det svenska hovet ca 1600-1635*, Uppsala: Uppsala Universitet (Acta Universitatis Upsalien-sis. Studia Textilia 2)
- Aretin, Karl Maria Freiherr von (Hg.) (1868), *Das bayerische Nationalmuseum. Mit Abbildungen und Plänen*, München: Kgl. Hofbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn
- Barich, Katherine/McNealy, Marion (2015), *Drei Schnittbücher / Three Austrian Master Tailor Books of the 16<sup>th</sup> Century*, Charleston (SC): Nadel und Faden Press
- Beaufort-Spontin, Christian (1982), *Harnisch und Waffe Europas. Die militärische Ausrüstung im 17. Jahrhundert*, München: Klinkhardt & Biermann (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde LVII)
- Braun *et al.* (2016) = Braun, Melanie/Costigliolo, Luca/North, Susan/Tiramani, Jenny/Thornton, Claire, *17th-Century Men's Dress Patterns 1600-1630*, London: Thames & Hudson/Victoria and Albert Museum
- Goethals, Félix-Victor (1852), *Dictionnaire généalogique et héraldique des familles nobles du royaume de Belgique*, Bd. IV, Bruxelles: Polack-Duvivier
- Gumpfenberg, Ludwig Albert Freiherr von (1856), *Geschichte der Familie von Gumpfenberg*, Würzburg: Friedrich Ernst Thein
- Härtel, Linda (2002), *What Clothes Reveal. The Language of Clothing in Colonial and Federal America. The Colonial Williamsburg Collection*, New Haven/London: Yale University Press
- Härtel *et al.* (2020) = Härtel, Maren Christine/Kraft, Kerstin/Linnemann, Dorothee (Hg.), *Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850*, Petersberg: Michael Imhof (Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 39)
- Hefner-Alteneck, Jakob Heinrich von (1872-1886), *Kunst-Schätze aus dem Bayerischen National-Museum. Original-Aufnahmen in unveränderlichem photographischem Druck vervielfältigt und hrsg. v. J.B. Obernetter in München*, 5 Bde., München: Max Kellerer
- Johansen, Katia (2000), *How to Read Historic Textiles*. In M.M. Brooks (ed.), *Textiles Revealed. Object lessons in historic textile and costume research*, London: Archaetype Publications, 53-66
- Johansen, Katia (2022), *Ten Kings' Clothes. Royal Danish Dress. 1596-1863*, New Haven/London: Yale University Press
- Junkelmann, Marcus (2007), *Tilly. Heiliger oder Kriegsverbrecher?*, hrsg. v. Historischen Verein Alt-Tilly e.V., Altötting: Geiselberger-Mediengesellschaft

- Junkelmann, Marcus (2011), *Tilly. Der katholische Feldherr*, Regensburg: Friedrich Pustet
- Kaiser, Michael (1999), *Politik und Kriegführung. Maximilian von Bayern, Tilly und die Katholische Liga im Dreißigjährigen Krieg*, Münster: Aschendorff (Schriftenreihe der Vereinigung zur Erforschung der neueren Geschichte e.V. 28)
- Kraft, Kerstin (2003), *Akademisches Puppenspielen? Für eine objekt-basierte Bekleidungs-forschung*. «Waffen- und Kostümkunde» 45, 77-96
- Ludovici, Carl Günther (1767-1768), *Eröffnete Akademie der Kaufleute, oder Vollständiges Kaufmanns-Lexicon [...]*, 5 Bde., Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn
- Mayer, Franz (1932), *Erinnerungen an den Feldmarschall Graf Tilly und seinen Waffen-geführten Graf Pappenheim*. «Das Bayerland» 43, 188-190
- Moesmann, Max (1913), *Die Familiengruft der Grafen T'Serclaes de Tilly in Altötting*. «Altöttinger Liebfrauenbote» 19, 1-7
- Mützel, Hans (1921), *Kostümkunde für Sammler*, Berlin: Richard Carl Schmidt & Co. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler 15)
- Orsi Landini, Roberta (1998), *L'abito per il corpo, il corpo per l'abito*. In K. Aschengreen Piacenti (a cura di), *L'abito per il corpo – il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto*, Firenze: Artificio Edizioni, 12-28
- Orsi Landini, Roberta (2017), *The Velvets in the Collection of the Costume Gallery in Florence*, Riggisberg: Abegg-Stiftung/Firenze: Edizioni Polistampa
- Pásztor, Emese (2013) (ed.), *Textiles from the Esterházy Treasury in the Budapest Museum of Applied Arts*, Budapest: Museum of Applied Arts (Thesaurus Domus Esterhaszyanae 2)
- Pietsch, Johannes (2012), *The Burial Garments of Baron Wenzel Wilhelm Popel de Lobkowitz (1592-1626)*. «Cahiers Bruxellois» 44, 153-166
- Pietsch, Johannes (2018), *Historic Garments as Primary Sources for Dress Research*. In S. de Günther/Ph. Zitzlsperger (eds.), *Signs and Symbols. Dress at the Intersection between Image and Realia*, Berlin/Boston: de Gruyter, 115-124
- Pietsch, Johannes/Stolleis, Karen (2008), *Kölner Patrizier- und Bürgerkleidung des 17. Jahrhunderts. Die Kostümsammlung Hüpsch im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Riggisberg: Abegg-Stiftung (Riggisberger Berichte 15)
- Šimša, Martin (2013), *Knihy krejčovských stržbů v českých zemích v 16. až 18. Století / Tailor's Pattern Books in the Czech Lands in the 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> Centuries*, Strážnice: Národní ústav lidové kultury

- Stolleis, Karen (1977), *Die Gewänder aus der Lauinger Fürstengruft. Mit einem Beitrag über die Schmuckstücke von Irmtraud Himmelheber*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag (Forschungshefte des Bayerischen Nationalmuseums 3)
- Stolleis, Karen (1981), *Die Kleidung des Octavian Secundus Fugger (1549-1600) aus dem Nachlassinventar von 1600/01*. «Waffen- und Kostümkunde» 23, 113-131
- Turnau, Irena (1991), *History of Dress in Central and Eastern Europe from the Sixteenth to the Eighteenth Century*, Warsaw: Institute of the History of Material Culture, Polish Academy of Sciences
- Varjú-Ember, Maria (1965), *Die ungarische Galakleidung im XVI. und XVII. Jahrhundert*. «Waffen- und Kostümkunde» 7, 73-93

*Abbildungsnachweise:*

- Abb. 1, 14: München, Bayerisches Nationalmuseum. Foto: Walter Haberland
- Abb. 2: München, Bayerisches Nationalmuseum. Foto: Karl-Michael Vettters
- Abb. 3, 16: Halle (Saale), Kulturstiftung Sachsen-Anhalt – Kunstmuseum Moritzburg. Public Domain
- Abb. 4-6: München, Bayerisches Nationalmuseum. Fotos: Hanne Eichler
- Abb. 7: Reproduktion nach Pásztor (2013: 17, Abb. 5)
- Abb. 8: Reproduktion nach Masner, Karl (1894), *Die Costüm-Ausstellung im K.K. Oesterreichischen Museum 1891. Ihre wichtigsten Stücke [...]*, Wien: Josef Löwy, Taf. 22
- Abb. 9: München, Bayerische Staatsbibliothek. Creative Commons CC0 1.0 Universell
- Abb. 10-11: Amsterdam, Rijksmuseum. Public Domain
- Abb. 12, 13, 15: Johannes Pietsch

**Birgit Haase**

„Sie formen am Stil unserer Zeit“.

Die Hamburger Meisterschule für Mode in den 1950/60er Jahren

Materials from the Armgartstraße University Archive, which since 2009 has been dedicated to the documentation and historical research of textile and fashion training in Hamburg, form the starting point for a ‘search for traces’ of the history of the Master School of Fashion (Meisterschule für Mode), a predecessor institution of today’s Department of Design at the Hamburg University of Applied Sciences. Specific examples are used to analyse local, regional and international working methods and structures of vocational training in the textile and clothing sector in the Hanseatic city. At the centre of the article is the micro-historical research of an ambitious fashion project from the 1950s and 1960s, a time when the school’s highly successful work reflected fashionable and social developments in the still young Federal Republic of Germany. The selected example clearly shows to what extent the teaching and training programme primarily addressed young women and thus pursued emancipatory objectives. This study should therefore also be seen as contribution to feminist-orientated history of design in Germany.

“They shape the style of our time”.

The Hamburg Master School of Fashion in the 1950/60s

[source-based research; fashion history; design history;  
women’s education in the textile and clothing branch; Maria May]

;

### 1. Das Archiv Armgartstraße und ein interessanter ‚Zufallsfund‘

Der für diesen Beitrag gewählte Titel – „Sie formen am Stil unserer Zeit“ – ist einem Zeitungsartikel entlehnt, der am 26. September 1957 anlässlich des neunzigsten Jahrestags der Gründung der Meisterschule für Mode in Hamburg publiziert wurde. Darin beschreibt die Soziologin Hildegard Michaelis-Damrow (1918-1975) die Arbeit der Schule, deren Fokus seit den Anfängen auf der weiblichen Berufsqualifizierung lag. In einem kurzen Überblick zur Historie stellt Michaelis-Damrow dar, wie sich die Ausbildung vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend auf die „Stil- und Formgestaltung“ für die Textil- und Bekleidungsbranche konzentriert habe; abschließend würdigt sie die Tätigkeit der Schulleiterin Maria May:

Direktorin Professor May arbeitet noch enger als ihre Vorgängerinnen mit der Industrie zusammen. Solch lebendige Verbindung von Vergangenheit und Ge-

genwart hat dazu beigetragen, dass die Hamburger Meisterschule ihre Schwestern in München und Frankfurt größten- und leistungsmäßig überholt hat. (Michaelis-Damrow 1957)

Diese Einschätzung sei den folgenden Ausführungen vorangestellt, die im Sinne einer ‚Momentaufnahme‘ jenes Jahrzehnt in den Blick nehmen, als die Hamburger Schule unter der 1956 eingesetzten Direktorin Maria May ihre Position als wichtiger Ort für die fachliche Ausbildung im Textil- und Bekleidungsbereich nachhaltig festigte und ausbaute. Im Zentrum der mikrohistorischen Untersuchung steht die quellengeschichtlich basierte ‚Rekonstruktion‘ eines anspruchsvollen deutsch-indischen Kooperationsprojekts der Meisterschule, das von May initiiert wurde und seinerzeit auf breites öffentliches Interesse stieß. Es geht darum, anhand des gewählten Beispiels die Arbeitsweise der Schule im Bereich Modeentwurf und -fertigung unter Berücksichtigung der von Zeitgenoss\_innen wiederholt positiv hervorgehobenen Verbindung zur Praxis der Textil- und Bekleidungsgestaltung aufzuzeigen. Dabei rückt der grundlegende Beitrag in den Fokus, den *Schülerinnen* auf diesem seit dem 19. Jahrhundert als ‚traditionell weiblich‘ konnotierten Gebiet geleistet haben. Hiermit ist ein zentrales Element für die von Michaelis-Damrow konstatierte „Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart“ benannt: Zurückgehend auf Bestrebungen zur „Förderung der weiblichen Erwerbstätigkeit“ im 19. Jahrhundert, widmete sich die Meisterschule für Mode in erster Linie der Ausbildung von Frauen – ähnlich wie noch ihre heutige Folge-Institution, das Departement Design der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg. Somit ist die vorliegende ‚Spurensuche‘ auch als ein Beitrag zu einer „feministisch informierte[n] Designgeschichtsschreibung“ zu verstehen, die in jüngerer Zeit zunehmend als Desiderat formuliert wird (Tietze 2024: 168 und 177).

Bewusst und in gewissermaßen buchstäblichem Sinn vom ‚Material der Mode‘ ausgehend stützt sich der folgende Beitrag vor allem auf Bild-, Text- sowie Sachquellen und berücksichtigt ergänzend Zeugnisse der *oral history*. Dafür werden insbesondere die Bestände des Archivs Armgartstraße genutzt, dessen Sammlung der Dokumentation und (historischen) Erforschung der Textil- und Modeausbildung an jenem traditionsreichen und renommierten Hamburger Hochschulstandort gewidmet ist, nach dem sie benannt ist<sup>1</sup>. Der

<sup>1</sup> Vgl. Haase (2011). Das Archiv Armgartstraße wurde von mir 2009 gegründet. Zuvor existierte keine derartige historische Sammlung; entsprechende Zeugnisse aus der Vergangenheit wurden

Archivbestand, der bislang wenig bekannt ist und in diesem Rahmen ausschnitthaft vorgestellt wird, umfasst vor allem Bildquellen wie Druckgrafiken, Handzeichnungen und Fotografien sowie handschriftliche und gedruckte Texte (darunter auch viele historische Zeitungsausschnitte), darüber hinaus einige textile, vestimentäre und andere Objekte. Gesammelt werden in erster Linie Materialien aus den Themengebieten Textil, Bekleidung, Mode und Kostüm; ein zeitlicher Fokus liegt bisher auf den vierziger bis siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts, doch finden kontinuierlich auch jüngere sowie aktuelle Unterlagen Berücksichtigung.

Ein Neuzugang zum genannten Archivbestand, der sich vor dem Hintergrund der im Vorhergehenden formulierten Themenstellung und dem titelgebenden Motto „Sie formen am Stil unserer Zeit“ als besonders spektakulär erweist, war vor einigen Jahren zu verzeichnen: Bei Aufräumarbeiten im Rahmen von Umstrukturierungen am Department Design wurde im Schulgebäude der Armgartstraße 24 ein Zufallsfund gemacht – achtlos in der untersten Ecke einer Schublade mit verstaubten Akten verstaubt, wirkte das zerdrückte Stück Stoff zunächst wenig ansehnlich. Dennoch erwies sich schnell die Bedeutsamkeit der Trouvaille, die, in der Zusammenschau mit ergänzendem Quellenmaterial, einen der glanzvollen Höhepunkte in der Historie der Hamburger Meisterschule für Mode heraufbeschwört und in diesem Zusammenhang modische Damenkleidung in den unter sozialen wie ästhetischen Aspekten als Umbruchszeit geltenden fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts fokussiert. Darüber hinaus werden am konkreten Beispiel interessante Einblicke zu lokal, regional und überregional wirksamen Arbeitsweisen und Strukturen der insbesondere den weiblichen Nachwuchs adressierenden berufsqualifizierenden Ausbildung im Textil- und Bekleidungssektor der Hansestadt möglich. Der Zufallsfund dient somit als der greifbare – im Wortsinn *materielle* – Ausgangspunkt für eine epistemologisch motivierte historische ‚Spurensuche‘, die im Folgenden unternommen wird.

nach der kompletten Zerstörung der Schule im Zweiten Weltkrieg allenfalls zufällig, d.h. nur lückenhaft und zerstreut überliefert. Informationen dazu finden sich auf der Website vom Zentrum für Designforschung der HAW Hamburg, <<https://www.zfdh.org/projects/archiv-armgartstrasse/archiv-armgartstrasse.html>> [17.10.2024].

## 2. Ein Kleid als Ausgangspunkt für die historische ‚Spurensuche‘



Abb. 1: Eingenähtes Kleid-Etikett, 1964. Baumwollnessel, bedruckt.  
© Archiv Armgartstraße, HAW Hamburg

Bei dem seinerzeit entdeckten ‚Stoffknäuel‘ handelt es sich um ein Kleid. Ein eingenähtes Etikett aus weißer Baumwolle mit dem Stempel „Meisterschule für Mode, Werkkunstschule für Textil, Graphik, Werbung der Freien und Hansestadt Hamburg“ sowie handschriftlichen Ergänzungen (Abb. 1) erlaubt eine erste, relativ genaue zeitliche und räumliche Einordnung: Den angegebenen Namen führte die Schule in der Armgartstraße zwischen 1961 und 1965, laut Aufschrift ist das Kleid im Sommersemester 1964 in der „Kl.[asse] Mangold“<sup>2</sup> entstanden;

<sup>2</sup> Erika Mangold war, neben Anne Stukenberg (1909-?), in den fünfziger und sechziger Jahren Leiterin der Meister- und Modellentwurfklasse für das Damenschneiderhandwerk, der sog. Abteilung Mode Couture. Näheres über sie ist bisher nicht bekannt. Vgl. *Werkkunstschule* (1967: unpag.); Protokoll eines Gesprächs der Autorin vom 08.12.2010 mit Ursula Wolfrath, geb. Swiderski, einer ehemaligen Mitarbeiterin der Hamburger Meisterschule für Mode.

die Initialen „W. B.“, die für die Entwerferin und/oder Trägerin stehen, sind nach heutigem Kenntnisstand nicht weiter zu entschlüsseln.

Bei einer Maß-Abnahme am Objekt selbst frappierte die starke Figurbetonung mit einer auf etwa 62 Zentimeter Umfang schmal eingezogenen Taille, zudem die in der Vorderen Mitte gemessene Länge von ca. 140 Zentimetern, die auf eine große, schlanke Trägerin schließen lässt<sup>3</sup>. Die ermittelten Maße bildeten die Grundlage für den Bau einer individuellen Figurine, mittels derer das schmal geschnittene, schulterfreie Kleid in seiner dreidimensionalen, gewissermaßen körperlichen Wirkung wahrnehmbar wird (Abb. 2).



Abb. 2: Abendkleid, 1964. Seide, bedruckt; Baumwollfutter, Metallspiralstäbe.  
© Archiv Armgartstraße, HAW Hamburg

<sup>3</sup> Die am Kleid abgenommenen Maße entsprechen in etwa einer heutigen deutschen Konfektionsgröße 32. An der Meisterschule für Mode war es üblich, dass die Schülerinnen ihre Entwürfe nach eigenen Maßen anfertigten und auf Modenschauen o.Ä. präsentierten.

Das Corsagenoberteil, das über der Brust zu einer Spitze aufsteigt und im Rücken annähernd gerade abschließt, ist auf eine Futtertaile aus weißer Baumwolle gearbeitet und durch eingefügte Metallspiralstäbe verstärkt. (Zwei Druckknöpfe am rückwärtigen oberen Corsagenrand lassen vermuten, dass hier ursprünglich eine Schleppe oder Ähnliches angebracht war, die jedoch nicht überliefert ist). Der lange, durchgehend gefütterte Rock ist schmal geschnitten; sein mit etwa 90 Zentimetern Umfang sehr enger Saum dürfte der Trägerin nur kleine Schritte erlaubt haben. Das in der Silhouette schlichte, dabei sehr damenhafte Kleid entfaltet seine Wirkung insbesondere durch den verarbeiteten Stoff, eine zarte, fliederfarbene Seide mit Allover-Druckmuster in Rosa- und Goldgelbtönen, das durch regelmäßig angeordnete kleinere Ornamente in Silberbroschur akzentuiert wird. Das stilisiert florale Dessin erinnert an *kalamkari*<sup>4</sup>, worunter ursprünglich handgemalte, später auch mit Holzmodeln im manuellen Beizen- und Reservedruckverfahren hergestellte Muster altindischen Ursprungs verstanden werden. Handgefertigte indische Stoffe erlebten um die Mitte des 20. Jahrhunderts eine weltweite Renaissance, was insbesondere den Aktivitäten des All India Handloom Board zu verdanken war, das im Auftrag des indischen Textilministeriums unter Vorsitz der Sozialreformerin Kamaladevi Chattopradhyay (1903-1988) seit 1945 zunächst die traditionelle Handweberei und ab 1952 im Rahmen des All India Handicrafts Board das nationale textile Kunsthandwerk generell förderte (Sethi 2012/2013: 168-185). 1959 kam es zu einer transkontinentalen Kooperation zwischen dem All India Handloom Board und der Hamburger Meisterschule für Mode, die, neben wirtschaftlichen Interessen, nicht zuletzt durch das beidseitige Engagement für die Belange der Frauenberufsbildung im kunsthandwerklichen Sektor motiviert war. Bevor das Projekt ausführlicher vorgestellt wird, verdeutlicht der an dieser Stelle folgende thematische Einschub, inwiefern frauenemanzipatorische Ausbildungsziele mit zunehmendem Fokus auf den Textil- und Bekleidungsbereich an der Hamburger Schule Tradition hatten und in der Nachkriegszeit weitere Impulse erhielten.

Die Meisterschule konnte in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts bereits auf eine lange Geschichte zurückblicken<sup>5</sup>: Ihre eigentlichen Anfänge reichten zu-

<sup>4</sup> Für diesen Hinweis danke ich Walter Bruno Brix, Köln. Die hier vorgenommene Einordnung bezieht sich auf die Musterwirkung, nicht auf das Trägermaterial, denn dabei handelt es sich üblicherweise um Baumwolle. Vgl. Fotheringham (2019: 29-31).

<sup>5</sup> Die folgenden Ausführungen basieren auf Essig (1926); Wagner (1965); *Meisterschule für Mode* (1957: unpag.); *Wie wir wurden* (2008: 4-21); Haase (2011: 14-25).

rück bis in das Jahr 1867, als vom Verein zur Förderung weiblicher Erwerbstätigkeit unter dem Vorsitz der Frauenrechtlerin und Philanthropin Emilie Wüstenfeld (1817-1874) auf ehrenamtlicher Basis die Gewerbeschule für Mädchen in der Hansestadt, als erste Einrichtung dieser Art in Deutschland, gegründet wurde. In den folgenden Jahrzehnten entwickelte sich das Institut kontinuierlich weiter und bot ein breites Spektrum qualifizierter Ausbildungen in den Sparten Handel, Gewerbe, Hauswirtschaft und Kindererziehung; darin spiegelte sich das sukzessive Vordringen von Frauen in immer mehr Berufsfelder wider. Nach der 1918 erfolgten Verstaatlichung der Schule wurde die breite Fächerung des Kursangebotes allerdings reduziert, zugunsten einer zunehmenden Fokussierung auf die Ausbildung für das Textil- und Bekleidungs-gewerbe, wobei im Lehrplan weiterhin kontinuierlich neu entstehende Sparten Berücksichtigung fanden. Die fachliche Konzentration bei gleichzeitiger inhaltlicher Diversifizierung bestimmte die weitere Entwicklung:

Der Ausbau der Schule in der Richtung Modezeichnen, Modegraphik, Stoffmusterentwurf, die Einrichtung einer Klasse für Gewandmeisterinnen und Kostümzeichnerinnen, die Pflege der Formgestaltung für die Textil- und Bekleidungsindustrie führte schließlich dazu, daß die Staatliche Schule für Frauenberufe ihren Namen in ‚*Meisterschule für Mode*‘ [Hervorhebung im Original] umwandelte. (Wagner 1965: 37)

Der inhaltlichen (Neu-)Ausrichtung wurde 1941 durch die offizielle Anerkennung als Meisterschule des Deutschen Handwerks unter dem Namen *Meisterschule für Mode* mit dem Zusatz *Staatliche Fachschule für Damenschneiderei, Berufsfachschule für Modegraphik, Theaterkostümentwurf und textile Handarbeit* Rechnung getragen<sup>6</sup>. Zehn Jahre später bezog die Meisterschule für Mode das kriegszerstörte Gebäude des ehemaligen Realgymnasiums für Knaben in der Armgartstraße 24, das anschließend in jahrelanger Arbeit während des laufenden Unterrichtsbetriebs wieder aufgebaut wurde<sup>7</sup>.

Direktorin der Schule war ab 1956 Maria May (1900-1968), eine renommierte deutsche Textildesignerin und Gründungspräsidentin des Verbands

<sup>6</sup> Bereits seit Mitte der fünfziger Jahre findet sich in internen Schulunterlagen wie auch in Presseartikeln zudem die Benennung *Werkkunstschule*. Diese gewann im Verlauf des folgenden Jahrzehnts an Gewicht, was eine weitere inhaltliche Akzentverschiebung im Lehrkonzept markiert. Vgl. Wagner (1965: 37); *Wie wir wurden* (2008: 10); Haase (2011: 15-16).

<sup>7</sup> Am selben Standort befindet sich bis heute der den Gebieten Textil, Kleidung, Mode und Kostüm gewidmete Bereich des Departments Design der HAW Hamburg.

Berufstätiger Frauen in Deutschland<sup>8</sup>. Seit Beginn ihrer Lehrtätigkeit, zunächst von 1922 bis 1931 an der Reimann-Schule in Berlin, sodann zwischen 1946 und 1955 als Leiterin der Klasse für Textilentwurf und Stoffdruck an der damaligen Landeskunstschule Hamburg (der heutigen HFBK), verfolgte sie zwei grundlegende Ziele: Bereits 1927 sprach sie sich in der progressiven Zeitschrift «Frau und Gegenwart» für die Förderung von Frauen in Kunstgewerbe und Kunsthandwerk aus (May 1927: 10-11); zudem strebte sie in Übereinstimmung mit den Ideen des Deutschen Werkbundes nach fruchtbarer „Durchdringung der industriellen Arbeit mit künstlerischem Willen“ (May 1930/1931: 343), eine Aufgabe, die nach ihrer Auffassung insbesondere den Kunstgewerbeschulen zufalle.

Unter Mays Leitung erreichte die Hamburger Meisterschule für Mode mit vielfältigen publikumswirksamen Aktionen immer wieder sehr erfolgreich eine breite Öffentlichkeit<sup>9</sup>. Von besonderer Bedeutung waren in dieser Hinsicht regelmäßige, umfangreiche Mode- bzw. Modellschauen im Rahmen von *Du und Deine Welt*, einer seit 1955 (zwei-)jährlich im Hamburger Ausstellungspark Planten un Blomen veranstalteten, stark frequentierten Messe, die als „Ausstellung für die Frau“ technischen Neuheiten und Themen rund um den Verbraucherinnenschutz gewidmet war (Müller 2019). Gleichzeitig sollte die Messe „über den Alltag hinausführen“, wie es die Journalistin und Frauenrechtlerin Dorothea Eckardt (1903-1974) als Mitglied der an der Organisation beteiligten Arbeitsgemeinschaft Hamburger Frauenorganisationen (ahf) im Rahmen einer Begrüßungsansprache betonte<sup>10</sup>. Dazu trugen maßgeblich die glanzvollen Modepäsentationen der Meisterschule für Mode bei: Deren erste fand im Sommer 1956 unter dem Titel ... *eine Schau, die aus dem Rahmen fällt!* statt, im Oktober 1957 startete das *Traumboot der Mode* in Planten un Blomen und vom 4. bis 13.

<sup>8</sup> Weitere Informationen über Maria May finden sich u.a. in Wickenheiser (1993: 218-281); Kuhfuss-Wickenheiser (2009: 149-199). Mays aus heutiger Sicht als problematisch zu bewertende Verbindungen zum NS-Regime sollen in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, werden hier jedoch nicht näher thematisiert, da sie – bezeichnenderweise – in dem vorrangig herangezogenen Quellenmaterial (v.a. Presseartikel und Schulunterlagen) aus den fünfziger und sechziger Jahren keine nennenswerte Rolle spielen.

<sup>9</sup> May festigte damit maßgeblich den bis heute guten Ruf ‚der Armgartstraße‘ – so lautete der nach wie vor verwendete und wohlbekannte Kurzname der Schule – als bedeutender Ausbildungsstätte für Textil-, Mode- und Kostümdesigner\_innen.

<sup>10</sup> Vgl. *Sieben Hallen werben um die Gunst unserer Frauen. Ausstellung „Du und Deine Welt“ eröffnet*. «Hamburger Abendblatt», 04.09.1959: 3. Zur Arbeitsgemeinschaft Hamburger Frauenorganisationen und zu Dorothea Eckardt vgl. die entsprechenden Einträge von Rita Bake in den von der Behörde für Schule und Berufsbildung verantworteten Datenbank *Hamburger Frauenbiografien* (Bake 2018a).

September 1959 wurde in der Festhalle auf *Du und Deine Welt* täglich eine *Papillons* genannte Modenschau gezeigt<sup>11</sup>.

Im vorliegenden Zusammenhang ist die letztgenannte Veranstaltung von besonderem Interesse und soll etwas genauer in den Blick genommen werden, um an diesem Beispiel Strategien und Arbeitsweisen der Meisterschule für Mode auf dem Gebiet weiblicher Berufsbildung näher kennenzulernen.

### 3. *Indian Flair – Continental Style*: Ein Coup der Meisterschule für Mode

#### 3.1 *Deutsch-indische Modellschauen von 1959/1960*

*Papillons* markierte den Auftakt eines hier eingangs erwähnten deutsch-indischen Kooperationsprojekts, das in Anspruch, Umsetzung und Komplexität alle vorhergehenden Veranstaltungen übertraf. Verschiedentlich wurde 1959 in der Hamburger Presse über diese „getanzte Moderevue“ berichtet, in deren Rahmen Schülerinnen der Meisterschule für Mode, fachkundig begleitet von der Gattin des indischen Generalkonsuls in Hamburg, Shailabaia Sathe, unter anderem indische Saris vorführten<sup>12</sup>. Eine ähnliche Darbietung hatte bereits im Mai desselben Jahres im festlich geschmückten Schulgebäude an der Armgartstraße 24 stattgefunden, wo anlässlich eines im Rahmen der Hamburger *Interposta*-Ausstellung veranstalteten Galaabends neben indischen Saris auch sommerliche Modekleidung im europäischen Stil gezeigt worden war. Besondere Erwähnung in der zeitgenössischen Presseberichterstattung fand der Umstand, dass Maria May selbst zu diesem Anlass in einem original indischen Sari erschien<sup>13</sup>. Die rührige Schul-Direktorin war zuvor mit einer deutschen Wirtschaftsdelegation im Auftrag der Bundesregierung rund zwei Monate lang durch Indien gereist und hatte vor Ort unter anderem Kontakte zum All India Handloom Board geknüpft<sup>14</sup>. Dieses stellte handgewebte Seiden- und Baumwollstoffe aus einheimischer Produktion zur Verfügung, unter denen Maria May eine Auswahl traf, die sie mit nach Hamburg brachte. In der Meisterschule für Mode waren die qualitätsvollen Textilien aus Indien, nicht zuletzt angesichts permanenter Probleme bei der Beschaffung kostspieliger Arbeits-

<sup>11</sup> Die hier genannten sowie weitere Modenschauen sind durch verschiedene Materialien im Archiv Armgartstraße, insbesondere Programmhefte und Fotografien, ebenso belegt wie durch Artikel in der (regionalen) Presse.

<sup>12</sup> Vgl. «Hamburger Abendblatt», 03.09.1959: 3; «Bild Zeitung», 03.09.1959; «Hamburger Abendblatt», 04.09.1959: 3; «Hamburger Abendblatt», 05./06.09.1959: 5.

<sup>13</sup> Vgl. «Hamburger Abendblatt», 30.05.1959: 3; «Die Welt», 30.05.1959.

<sup>14</sup> Darüber wird u.a. berichtet von Rothweiler (1960: unpag.); «Die Welt», 26.08.1960: 5; «Hamburger Abendblatt», 27./28.08.1960; Flemming in «Die Welt», 22.09.1965: 16; «Hamburger Abendblatt», 23.09.1965: 14.

materialien, hochwillkommen bei Lehrenden und Schülerinnen<sup>15</sup>. Spätestens im Zusammenhang mit den Sari-Vorführungen dürfte bereits 1959 die Idee konkrete Form angenommen haben, die indischen Handwebstoffe zu Modellkleidern in europäischem Stil zu verarbeiten. Von den Meister- und Modellentwurfsklassen für das Damenschneiderhandwerk sowie der Fachklasse für Modell- und Betriebsdirektoren in der Bekleidungsindustrie wurde eine anspruchsvolle Kollektion entwickelt und im Verlauf des Jahres 1960 zu verschiedenen Gelegenheiten präsentiert, wobei die Modeschülerinnen selbst als Mannequins für die von ihnen entworfenen und angefertigten Kreationen fungierten.

Diesem komplexen Projekt können verschiedene im Archiv Armgartstraße überlieferte Zeitzeugnisse zugeordnet werden und es lässt sich somit im Folgenden aus unterschiedlichen Perspektiven historisch dokumentieren. Zunächst gilt es, die zahlreichen damit verknüpften öffentlichen Darbietungen in ihrer zeitlichen Abfolge zu rekonstruieren, wofür sich neben Programmheften und zeitgenössischen Fotografien vor allem Presseberichte als hilfreich erweisen. Anhand dieser Materialien sind an erster Stelle die bereits erwähnten Präsentationen im Mai 1959 anlässlich der *Interposta*-Ausstellung sowie im September desselben Jahres auf der Messe *Du und Deine Welt* zu nennen. Am 9. und 10. Juni 1960 fanden dann in den Räumlichkeiten der Meisterschule an der Armgartstraße die Generalproben zur deutsch-indischen Modellschau statt, die am 13. Juni ebendort im Beisein internationaler Gäste unter dem Motto *Indian Flair – Continental Style* ihre glanzvolle, in der Presse vielbeachtete Premiere feierte<sup>16</sup>. Der Illustrator Wilhelm M. Busch (1908-1987), der seit 1954 als Zeichenlehrer an der Hamburger Meisterschule für Mode unterrichtete, besorgte die exquisite Bildgestaltung des Begleitheftes in zweifarbigem Siebdruckverfahren, die dem interkulturellen Anspruch des Projekts künstlerischen Ausdruck verlieh (Abb. 3).

<sup>15</sup> Die Schule konnte für die Lehre benötigte Stoffe nur teilweise (re-)finanzieren: Laut Aussagen ehemaliger Schülerinnen und Mitarbeiterinnen wurden Textilien von Sponsoren eingeworben, oder die dafür notwendigen Gelder durch den generell üblichen Verkauf der im Unterricht entstandenen Modellkreationen akquiriert. Darüber hinaus waren auch die Schülerinnen selbst für die Beschaffung von Materialien verantwortlich. Vgl. u.a. das Protokoll eines Gesprächs der Autorin vom 22.06.2016 mit Helga Würdemann, geb. Messing, die von April 1960 bis März 1962 die Meister- und Modellentwurfsklasse von Erika Mangold an der Hamburger Meisterschule als Schülerin besuchte.

<sup>16</sup> Vgl. u.a. «Hamburger Abendblatt», 11.06.1960: 3; Radiobericht in «Die Umschau am Abend», 13.06.1960; Filmbeitrag in «Deutsche Wochenschau», 29.09.1960.

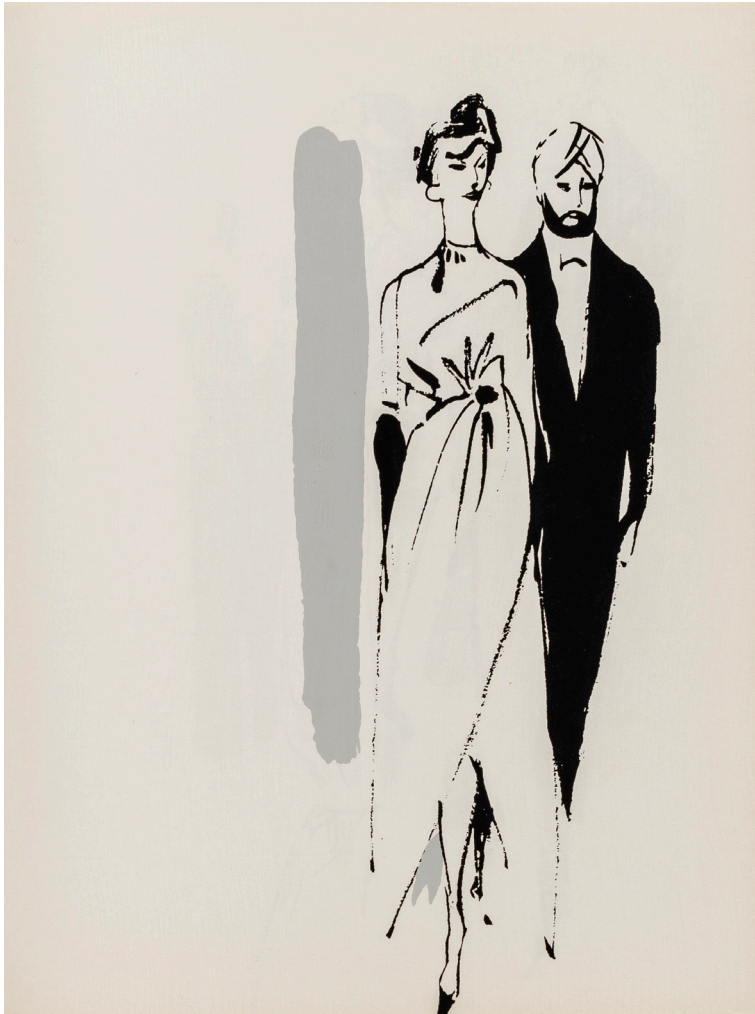


Abb. 3: Bildseite aus dem Programmheft zur deutsch-indischen Modellschau *Indian Flair – Continental Style*, 1960. Siebdruck auf festem Papier.  
© Archiv Armgartstraße, HAW Hamburg

Ein im Programmheft abgedrucktes englischsprachiges Grußwort von Surayya B. Tyabji, Gattin des indischen Botschafters in Bonn – dem damaligen Regierungssitz der BRD –, verweist auf den wichtigen Beitrag, den das All India Handloom Board zur Wiederbelebung des traditionellen Textilhandwerks in ihrer Heimat leistete, indem es vor allem Frauen Arbeits- und Verdienstmöglich-

keiten böte. Tyabji lobt die Hamburger Modenschau als gelungene deutsch-indische Kooperation folgendermaßen:

This Fashion Show of western dresses made of Indian hand-woven fabrics represents a happy synthesis of western creative ability and eastern craftsmanship, and demonstrates the perfect adaptability [sic!] of these fabrics to meet the exacting demands of modern European fashions. (*Indian Flair* 1960: unpag.)

Vom hohen Anspruch der hier beschworenen fruchtbaren interkontinentalen Zusammenarbeit zeugte auch eine Veranstaltung, über die der Publizist Willy Haas (1891-1973) im August 1960 für «Die Welt» berichtete:

Eine Pressekonferenz mit Vorführungen und einem instruktiven Vortrag vor einem geladenen Publikum in der Meisterschule für Mode hat uns Mrs. Rukmini-Menon, die als Gast der Bundesregierung in Deutschland weilt, und ihre ganz außerordentliche Schülerin A. Sarada nahegebracht. Die Tanzvorführungen werden in erweitertem Umfang morgen um elf Uhr in den Hamburger Kammerspielen in einer Matinee wiederholt werden<sup>17</sup>.

Zum genannten Anlass dürften einige Fotografien entstanden sein, die eine indische Tänzerin in Sari – wahrscheinlich handelt es sich um A. Sarada – im Garten des Schulgebäudes in der Armgartstraße zeigen, umringt von Hamburger Modeschülerinnen, die ihre eigenen Kreationen aus indischen Stoffen tragen<sup>18</sup>. Deutlich spiegelt sich in diesen Bildern der lebendige, maßgeblich weiblich geprägte interkulturelle Austausch, der im Rahmen des deutsch-indischen Projekts nicht nur auf offizieller Ebene, sondern offensichtlich auch unter Schülerinnen stattfand.

Im Herbst des Jahres ging die Schau *Indian Flair – Continental Style* auf Reisen und wurde von der Hamburger Meisterschule mit großem Erfolg zunächst in Düsseldorf, anlässlich der Eröffnung der bundesdeutschen Wanderausstellung *Indien als Wirtschaftspartner Deutschlands*, präsentiert<sup>19</sup>. Im November des Jahres waren die Modeschülerinnen dann gemeinsam mit ihrer Direktorin in der Bundeshauptstadt Bonn zu Gast, um ihre Kreationen den Damen des Diplomatischen Corps und den Gattinnen deutscher Politprominenz im repräsentativen

<sup>17</sup> «Die Welt», 27.08.1960: 5; vgl. auch «Hamburger Abendblatt», 27./28.08.1960: 4. Rukmini Devi Arundale (1904-1986) war eine bedeutende indische Tänzerin, Politikerin und Theosophin, die auch in Kontakt zu der hier bereits erwähnten Sozialreformerin Kamaladevi Chattopradhyay stand.

<sup>18</sup> Vgl. Archiv Armgartstraße, Inv.-Nr. HAW 2011\_020a-c.

<sup>19</sup> Vgl. Zeitungsartikel aus unbekannter Quelle vom 10.10.1960 (Bestand Archiv Armgartstraße).

Rahmen der Godesberger Redoute vorzuführen. In einem Artikel der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» über das Ereignis heißt es:

Frau May brachte die herrlichen indischen Stoffe – Baumwollen und Seiden – nach Europa. Sie muß ganze Ladungen aufgekauft haben. Denn die Vorschläge ihrer Kollektion reichen vom Frühsport bis in die Ballnacht. [...] Die meisten Modelle hielten sich an die aktuellen Modelinien, die sich mit dem fremden Material erstaunlich gut vertrugen. Doch gewisse Solitäre unter den Stoffen brachten die Phantasie der Hamburger Entwerferin zum Ueberschäumen. Stolz, prächtig und bunt wie die Pfauen zogen ihre Schülerinnen in fließenden, schleppenden, oft klassisch drapierten Gewändern vorüber<sup>20</sup>.



Abb. 4: Doppelseite aus «Film und Frau», 1960. Zweifarbindruck auf Papier.  
© Archiv Armgartstraße, HAW Hamburg

<sup>20</sup> *Indien Bad Godesberg. Mode für Diplomatenfrauen: Exotische Stoffe, europäischer Schnitt.* «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 05.11.1960. Dass hier, ähnlich wie in anderen Presseartikeln aus der Zeit, Maria May als alleinige künstlerische Leiterin genannt wird, während weder die verantwortlichen Lehrkräfte noch die Modeschülerinnen namentlich Erwähnung finden, entspricht einerseits dem in der Modebranche üblichen Personenkult, der dem genialen Créateur bzw. der einzigartigen Créatrice huldigt, passt andererseits aber auch zum vielfach kolportierten selbstbewussten, ja selbstherrlichen Auftreten der Direktorin der Meisterschule für Mode.

Auch die aufwendig gestaltete Publikumszeitschrift «Film und Frau»<sup>21</sup> berichtete unter dem Titel *Poesie in Seide gewebt* in einem reich bebilderten Beitrag über die Schau (Abb. 4) und stellte unter anderem fest:

Sicherlich wissen wir nicht erst seit heute von der Existenz dieser handgewebten Seiden und Baumwollstoffe; aber zumindest in Deutschland ist – bevor Frau Prof. May in Indien war und sich an Ort und Stelle nach Möglichkeiten für Verarbeitungen kontinentalen Zuschnitts umsah – keine derartige Vielfalt von Modellen gezeigt worden. [...] Die deutsch-indische Modellschau berücksichtigt alle Spielarten des Angebotes, ob sie nun tages- oder jahreszeitlich bedingt sind. [...] Allen Modellen ist die Intensität der Farbwirkung gemein, eine verblüffende Massierung von Leuchtkraft, die sich hier aus der Synthese von Ton und Form ergibt. (*Poesie in Seide gewebt* 1960: 152)

Aus den zitierten Zeilen spricht, neben der für die Zeit der „[ ]angen 1950er Jahre“<sup>22</sup> generell charakteristischen, insbesondere in Europa wiedererwachten Freude an (weiblicher) Mode und gesellschaftlicher Etikette sowie einer damit einhergehenden zunehmend anlassgebundenen Differenzierung von Kleidungsstilen<sup>23</sup>, einmal mehr die Faszination für das Zusammenwirken von Vertrautem und Fremdem. Besonders aus der Begeisterung zeitgenössischer Kommentator\_innen für die verarbeiteten Stoffe spricht der Reiz, den die Ferne ausübte.

Im Archiv Armgartstraße finden sich originale Reststücke verschiedener indischer Baumwoll- und Seidenstoffe, die die hohe Qualität der handgewebten Materialien belegen, ebenso wie den großen Farb- und Formenreichtum der exotischen Muster, von deren leuchtenden Nuancen in zeitgenössischen Presseartikeln immer wieder geradezu schwärmerisch die Rede ist. Am 13. Juni 1960 etwa berichtet Charlotte Rothweiler in der Sendung *Die Umschau am Abend* für den Norddeutschen

<sup>21</sup> Zu dieser für eine gehobene Leserschaft der sog. Wirtschaftswunderzeit erfolgreich konzipierten Illustrierten des Hamburger Jahreszeiten Verlags, die sich in anspruchsvoll umgesetzten Beiträgen vorzugsweise Themen wie modischer Kleidung, der Glamourwelt des Kinofilms und luxuriösen ‚Homestorys‘ damaliger Prominenter widmete, vgl. Lott (1985).

<sup>22</sup> Dörte Becker (2003: 14) führt überzeugend aus, inwiefern dieser Begriff, der die Jahre von 1948 bis 1963/1964 bezeichnet, nicht nur auf wirtschaftliche, sondern ebenso auf allgemein sozio-kulturelle wie auch modische Entwicklungen anzuwenden ist; sie betont in diesem Zusammenhang, dass die – nach wie vor durch das Pariser Vorbild geprägte – Damenmode im Zeichen von Wirtschaftsaufschwung und -Konsolidierung nun zunehmend breiteren Bevölkerungskreisen zugänglich war.

<sup>23</sup> Vgl. Steele (2006<sup>3</sup>: 17 u. 32-34); LVR-Industriemuseum (2018: 22). Neben dem von Steele in diesem Zusammenhang genannten Jean Baudrillard hat der französische Soziologe Pierre Bourdieu unter dem Motto *Die feinen Unterschiede* (erstmalig erschienen 1979) die diesbezüglich bedeutsamen Zusammenhänge zwischen Geschmack bzw. der Kenntnis von Etikette-Regeln und gesellschaftlicher Hierarchie herausgearbeitet.

Rundfunk über die Premiere des deutsch-indischen Defilees in der Meisterschule für Mode und schildert begeistert die dort präsentierten Modelle, für die unter anderem „die weltberühmten Saris aus Benares zu Abendroben nach letztem Pariser Schrei“ verarbeitet wurden, die besonders durch ihre „Farbkombinationen [bestechen] – lapislazuliblau, malachitgrün, granatroter, und weiß – sowie die reichen, meist goldgestickten Dessins“ (Rothweiler 1960: unpag.).

Die Stoffe, die Maria May aus dem fernen Indien mit nach Hamburg gebracht hat, gehen in den Entwürfen der Meisterschülerinnen eine Verbindung mit europäischen Geschmacksvorgaben ein. Dieser Fakt, der bereits im Programmheft zur Modenschau betont wird und auch in zeitgenössischen Kommentaren wiederholt Erwähnung findet, ist anhand weiterer Archivmaterialien gut zu belegen. Entwurfszeichnungen, teilweise mit angefügten Stoffproben, lassen sich in einzelnen Fällen konkreten Fotografien getragener Kleider zuordnen, wodurch der Gestaltungsprozess auf verschiedenen Stufen nachvollziehbar wird. Exemplarisch sei hier die zarte Bleistiftzeichnung eines ärmellosen Cocktailkleides mit Ballonrock genannt (Abb. 5); daran befestigt ist ein Stück Douppionseide in changierender Farbstellung mit blaugrauer Kette und orangefarbenem Schuss, welcher die für diese Qualität charakteristische unregelmäßige Struktur aufweist und dem Gewebe die typische unruhig querstreifige Struktur verleiht (Meyer zur Capellen 1996: 76).



Abb. 5: Entwurfszeichnung für ein Cocktailkleid mit angehefteter Stoffprobe, 1960. Bleistiftzeichnung auf Papier, Douppionseide. © Archiv Armgartstraße, HAW Hamburg

Diese Warenprobe vermittelt einen für die ganzheitliche Wahrnehmung von Textilien beziehungsweise Kleidung wesentlichen – ja: unverzichtbaren – Eindruck von Farbigkeit und haptischen Qualitäten, der so weder der Entwurfszeichnung noch einer im Archiv Armgartstraße befindlichen zugehörigen Schwarzweiß-Fotografie zu entnehmen ist (Abb. 6)<sup>24</sup>.



Abb. 6: Schwarzweiß-Fotografie von Mannequin in Cocktailkleid während einer Modenschau, 1960. © Archiv Armgartstraße, HAW Hamburg

<sup>24</sup> Zeichnung und Foto sind nicht datiert, dürften jedoch im Zusammenhang mit einer der zuvor genannten Modenschauen entstanden sein.

Auf dem Foto posiert eine junge Frau vor einem Publikum, in dem unter anderem Inderinnen in Saris zu erkennen sind. Das Mannequin – es handelt sich hier wahrscheinlich um eine Meisterschülerin, die ihre eigene Kreation vorführt<sup>25</sup> – erinnert mit graziler Figur, dunklem Kurzhaarschnitt und mädchenhaft-schüchternem Lächeln an die in den fünfziger Jahren vielbewunderte Filmschauspielerin Audrey Hepburn (1929-1993), die als Muse des französischen Modeschöpfers Hubert de Givenchy (1927-2018) zur Stilikone avancierte (De La Hoz 2016). Noch begünstigt wird dieser Eindruck durch das präsentierte Cocktailkleid: Das auf Figur gearbeitete Oberteil hat einen breiten U-Boot-Ausschnitt, der das Schlüsselbein der Trägerin freilässt, sowie einen unterhalb der Hüfte weit ausgestellten und zum kniekurzen Saum eng eingehaltenen Ballonrock, der durch eine große Schleife aus demselben Stoff in der vorderen Mitte akzentuiert wird. Givenchy, der sich der hohen Schneiderkunst des Couturiers Cristóbal Balenciaga (1895-1972) verpflichtet fühlte und gleichzeitig einen eher innovativen Kurs verfolgte, hatte die Ballon-Linie 1956/1957 als betont jugendlichen Look lanciert (Steele 2006<sup>3</sup>: 38). Vor diesem Hintergrund erscheint das 1959/1960 auf der deutsch-indischen Schau präsentierte Modell durchaus folgerichtig und ganz zeitgemäß: Paart sich darin doch die damenhafte Eleganz der fünfziger mit dem adoleszenten Ideal der sechziger Jahre, das sich hier durch den bis knapp über dem Knie verkürzten Rocksäum bereits andeutet<sup>26</sup>. Leider ist über den heutigen Verbleib des entsprechenden Modellkleides nichts bekannt, ebenso wenig darüber, ob sich andere Kreationen erhalten haben, die auf den Modenschauen von 1959 und 1960 gezeigt wurden<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Im Archiv Armgartstraße findet sich eine weitere Fotografie, die dieselbe Schülerin in demselben Kleid, in zwangloserer Pose, evtl. hinter der Bühne, zeigt (HAW 2011\_105d); die Identität dieser jungen Frau ließ sich bislang nicht herausfinden.

<sup>26</sup> Die Zeit um die Wende von den fünfziger zu den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts kann als Phase des gesellschaftlichen wie modischen Wandels vom damenhaft-elegantem zum jugendlich-unbeschwertem Ideal gelten. Vgl. Rasche (2010: 16); LVR-Industriemuseum (2018: 18, 22 u. 45).

<sup>27</sup> Dass bis heute keine erhaltenen Kleider aus dem 1959/1960 groß angelegten und anhand von Archivmaterial gut dokumentierten deutsch-indischen Projekt bekannt sind, erklärt sich nicht zuletzt durch die an der Meisterschule für Mode gängige Praxis, möglichst alle von Schülerinnen entworfenen Modelle an private Kundinnen zu verkaufen, um auf diese Weise Gelder für den Schulbetrieb zu akquirieren (s.o. Anm. 15).

### 3.2 Die Reprise der deutsch-indischen Modellschau 1964

Das eingangs vorgestellte Kleid aus dem Bestand des Archiv Armgartstraße ist laut einem entsprechenden Vermerk auf dem eingenähten Etikett (vgl. Abb. 1) im Sommersemester 1964 entstanden und damit eindeutig der Wiederaufnahme von *Indian Flair – Continental Style* zuzuordnen. Denn 1964 erlebte die deutsch-indische Modellschau der Meisterschule für Mode ein Revival: Das 1960 gedruckte Programmheft wurde aktualisiert durch neu eingehaftete Seiten, die auf dünnem rosa Papier moderne Entwürfe, etwa für Hosenanzüge, präsentierten (Abb. 7); und im Herbst des Jahres berichtete die Tagespresse über entsprechende Modenschauen anlässlich der Ministerpräsidentenkonferenz sowie in der Handelskammer Hamburg<sup>28</sup>.

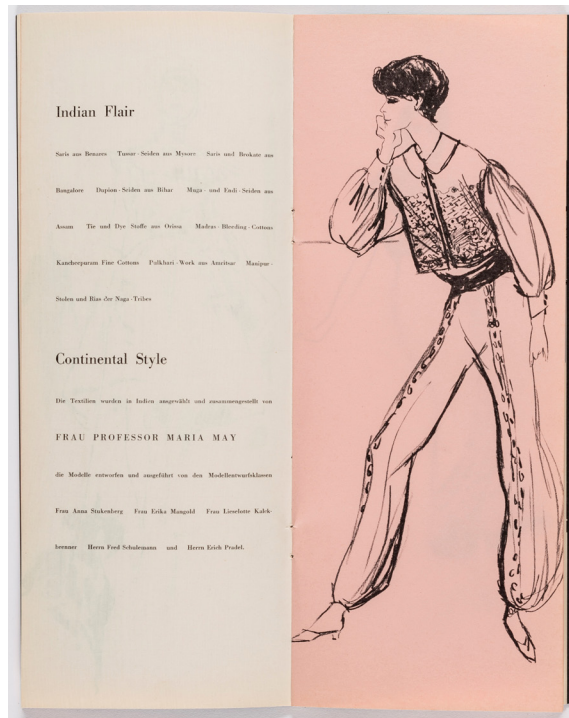


Abb. 7: Doppelseite aus dem Programmheft zur deutsch-indischen Modellschau *Indian Flair – Continental Style*, 1964. Buch- und Siebdruck auf Papier.

© Archiv Armgartstraße, HAW Hamburg

<sup>28</sup> Vgl. «Hamburger Abendblatt», 28.10.1964: 6; vgl. dazu sieben Schwarzweiß-Fotografien im Archiv Armgartstraße, laut Stempel „Deutsch-indische Modellschau“ vor Seniorinnen der Handelskammer Hamburg, Winter 1964/1965.

In den gleichen Kontext gehört ein weiteres Modell, das heute in der Sammlung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe aufbewahrt wird<sup>29</sup>: Das zweiteilige Ensemble besteht aus einem knapp bodenlangen, schmal geschnittenen, ärmellosen Kleid in Kombination mit einem dreiviertellangen, ebenfalls ärmellosen Kapuzencape; die in sparsamem Zuschnitt und sorgfältiger Verarbeitung realisierte schlichte Silhouette lenkt den Blick auf das in traditioneller indischer Abbinde- und Färbetechnik (Hindi *bandhani*) entstandene Textildessin, bringt dessen intensive Blau- und Pinktöne in Kombination mit Weiß sowie unterschiedlich breiten lancierten Streifen aus Goldfäden (Hindi *kalabattun*) auf rotem Grund optimal zur Geltung<sup>30</sup> (Abb. 8).



Abb. 8: Abendensemble aus Saristoff (Detail), 1964. Seide, Brokat.  
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.  
© Archiv Armgartstraße, HAW Hamburg; Foto: Julia Bausenhardt

<sup>29</sup> MK&G Hamburg, Inv.-Nr. 2008.385 a.b; nähere Angaben dazu finden sich bei Haase (2011: 38-39 u. 52).

<sup>30</sup> Für genauere Definitionen und Vergleichsbeispiele zu den hier verwendeten Fachbegriffen vgl. Fotheringham (2019: 20 u. 27-28).

Dennoch ist der leichte Seidenstoff, ebenso wie bei dem Kleid im Archiv Armgartstraße, gemäß den Vorgaben der Kursleiterin zu einem Modell in europäischem Stil verarbeitet<sup>31</sup>, was sich unter anderem darin widerspiegelt, dass das Kleid in kompletter Länge und das Cape im Schulterbereich jeweils mit einem Futter aus recht steifem blauem Taft versehen sind, was dem Grundgedanken des gewickelten Saris entgegensteht. Das abendliche Ensemble lässt sich zweifelsfrei im Vordergrund einer Schwarzweiß-Fotografie identifizieren, die laut rückseitig aufgestempelter Jahresangabe einer der 1964 veranstalteten Modenschauen zuzuordnen ist und dort hinter den Kulissen entstanden sein dürfte (Abb. 9); klar erkennbar ist hier das Styling mit schmalen Taillengürtel und halblangen Handschuhen, wodurch das ‚exotische Material‘ damals nach wie vor zeitgemäßen Pariser Stilvorgaben anverwandelt wird<sup>32</sup>.



Abb. 9: Schwarzweiß-Fotografie von einer Modenschau (Backstage), 1964.

© Archiv Armgartstraße, HAW Hamburg

<sup>31</sup> Im Rahmen eines Interviews berichten zwei ehemalige Schülerinnen aus der Klasse von Erika Mangold, dass es dieser bei der Verwendung der indischen Stoffe sehr wichtig gewesen sei, dass „nichts in der Art eines Saris“ entworfen wurde, sondern Modelle in europäischem Geschmack entstanden (s.o. Anm. 15).

<sup>32</sup> Wie bereits vor dem Krieg war in den fünfziger und frühen sechziger Jahren das Pariser Vorbild maßgeblich für die internationale Damenmode, vgl. Steele (2006<sup>3</sup>: 17).

Im Vergleich mit den für die Schauen von 1959/1960 entstandenen Kreationen werden allerdings auch neue ästhetische Einflüsse erkennbar. Auf einen vor allem seit den ‚High Sixties‘ (1964-1969) zunehmend angesagten ‚Ethnolook‘<sup>33</sup> deuten beispielsweise die voluminöse Kapuze des ärmellosen Capes<sup>34</sup>, oder die Materialverwendung, die den Saristoff kaum zuschneidet, sondern in seiner Schönheit zur Geltung bringt. Mit der Kleidungshistorikerin Claudia Gottfried lässt sich darin eine in den sechziger Jahren beispielsweise auch durch Reisen in ferne Länder demonstrierte „Offenheit gegenüber neuen Erfahrungen in der Welt“ (LVR-Industriemuseum 2018: 52) erkennen. Ähnlich verhält es sich bei dem im Programmheft von 1964 abgebildeten weiblichen Anzug mit kurzer Weste und sogenannter Harems hose (vgl. Abb. 7). In der Entwurfszeichnung wird durch die gewählte Pose, mit in die Hand gestütztem Kinn und breitbeinigem Stand, zudem ein gegenüber der damenhaften Eleganz der fünfziger Jahre eher jugendlich-selbständiges Frauenbild wahrnehmbar. Die geschilderten Tendenzen waren verknüpft mit einer seit Mitte der sechziger Jahre im gesellschaftlichen wie modischen Bereich vielfach konstatierten wachsenden Dominanz jugendlicher Modestile<sup>35</sup>, die im vorliegenden Kontext auch auf anderer Ebene fassbar ist. So verweist das erhaltene Ensemble von 1964 bei näherer Betrachtung auf die Zunahme industrialisierter gegenüber handwerklichen Fertigungsmethoden in der Bekleidungsbranche – eine Entwicklung, die wiederum eng zusammenhängt mit dem wachsenden Einfluss kaufkräftiger Teenagerinnen, die aktuelle Mode zu erschwinglichen Preisen bevorzugten. Neben dem im Halsausschnitt des Kleides eingenähten Etikett mit einem Stempel der Werkkunstschule der Freien und Hansestadt Hamburg sowie handschriftlicher Ergänzung „Man.: Huth“, das auf die von Erika Mangold geleitete Abteilung Mode Couture deutet<sup>36</sup>, finden sich im Futter von Kleid und Cape zwei weitere eingenähte Etiketten, die mit „Meisterschule für Mode – Werkkunstschule für Textil, Graphik, Werbung der Freien und Hansestadt Hamburg“ gestempelt sind; handschriftliche Ergänzungen verweisen hier auf die von Fred Schulemann geleitete Abteilung Mode Bekleidungsindustrie<sup>37</sup>. Die differierenden Bezeichnungen der Schule, ebenso wie der im-

<sup>33</sup> Vgl. zu den hier stark verkürzt wiedergegebenen modehistorischen Zusammenhängen u.a. Rasche (2010: 9-11); LVR-Industriemuseum (2018: 52-53).

<sup>34</sup> Ein Detail wie dieses verweist auf den *Burnus*, einen arabischen Beduinenmantel, der in der europäischen Damenmode seit Mitte des 19. Jahrhunderts wiederholt zitiert wurde.

<sup>35</sup> Vgl. Steele (2006<sup>3</sup>: 49-50); Rasche (2010: 16, 44); LVR-Industriemuseum (2018: 20-21 u. 46).

<sup>36</sup> Das Kürzel „Huth“, das für die Entwerferin und/oder Trägerin des Ensembles steht, lässt sich nach heutigem Kenntnisstand nicht weiter entschlüsseln.

<sup>37</sup> Fred Schulemann war vor seiner Anstellung als Leiter der Fachklasse für Modell- und Betriebsdirektoren in der Bekleidungsindustrie als Designer für die Hamburger Konfektionsfirma Eres tätig. Vgl. die Protokolle von 2010/2011 geführten Gesprächen der Autorin mit Ursula

plizite Hinweis auf die Bekleidungsindustrie, sind Indizien für einen grundlegenden Wandel, der sich seit Anfang der sechziger Jahre nicht nur in geschmacklicher Hinsicht, sondern vor allem auch auf wirtschaftlich-technischem Gebiet abzeichnete: Der industriellen Fertigung von jugendlichem *ready-to-wear* (frz. *prêt-à-porter*) gehörte die Zukunft (Steele 2006<sup>3</sup>: 18 u. 49; Bruna/Demey 2018: 402).

#### 4. „Synthese zwischen Tradition und Moderne“. Die Meisterschule für Mode auf dem Weg in die Zukunft

Der geschilderten sozioökonomischen Entwicklung trug auch das Lehrprogramm der Meisterschule für Mode Rechnung, die bereits seit 1961 den Zusatz *Werkkunstschule* im Namen führte und dieser Bezeichnung spätestens ab 1965 programmatisch Vorrang einräumen sollte. Ganz im Sinne des emanzipatorischen Gedankens der Gründer\_innen ging es dabei um die „Förderung weiblicher Erwerbstätigkeit“, unter Berücksichtigung jeweils aktueller Entwicklungen des Arbeitsmarktes. Dabei standen nicht allein ästhetische Erwägungen im Vordergrund – wenngleich die Modeentwürfe der Schülerinnen selbstverständlich immer ‚den zeitgemäßen Stil‘ zum Ausdruck brachten und dies häufig mit einem hohen künstlerischen Anspruch verbanden. Gleichzeitig aber spielte für die Ausbildung der Gedanke der ‚Anschlussfähigkeit‘ an aktuelle Entwicklungen in Wirtschaft und Industrie eine maßgebliche Rolle. Dementsprechend wurden Kooperationen mit der Praxis angestrebt, darüber hinaus betrieb die Schule intensive Öffentlichkeitsarbeit und bemühte sich aktiv um eine ‚internationale Weitung des Blickes‘.

Dies alles spiegelt sich nicht zuletzt in zahlreichen Projekten, die neben und nach der deutsch-indischen Modellschau umgesetzt wurden: Dazu zählten beispielsweise die regelmäßig veranstalteten phantasievollen Maskenfeste, für die das Haus in der Armgartstraße traditionell in den ersten Monaten des Jahres seine Türen dem Hamburger Publikum öffnete und über die die lokale Presse vor allem in den fünfziger Jahren wiederholt begeistert berichtete<sup>38</sup>. Weiterhin gab es die von Maria May initiierten Modenschauen auf der Messe *Du und Deine Welt*, wo zum Beispiel 1961 *Jungbrunnen Mode*, 1963 *Paradiesgarten der Mode* und 1965 die getanzte Revue *Mode im Welthafen Hamburg* präsentiert wurden<sup>39</sup>. Einen besonderen

Wolfrath, geb. Swiderski, und Irmgard Frenzel, zwei ehemaligen Mitarbeiterinnen Schulemanns; s.a. *Werkkunstschule* (1967: unpag.).

<sup>38</sup> Vgl. z.B. «Hamburger Abendblatt», 11.01.1950: 3; 19.01.1956: 3; 28./29.01.1956: 33; 04.02.1958: 7; 19.02.1958: 3; 22./23.02.1958: 2; 28.01.1960: 3 und 06./07.02.1960: 25; «Die Welt», 30.01.1960: 12.

<sup>39</sup> Vgl. Presseberichterstattung z.B. in «Hamburger Abendblatt», 23.08.1961: 3; 06.09.1963: 3; 14./15.09.1963: 5; 20.08.1965: 1 und 21.08.1965: 3; «Hamburger Morgenpost», 21.08.1965: 2.

Höhepunkt markierte auch die deutsch-italienische Modenschau, die im Oktober 1962 während der auf Veranlassung des italienischen Außenhandelsministeriums in Hamburg veranstalteten *Italienischen Woche* unter dem Motto *Eleganza italiana – moda europea* in der Schule über den Laufsteg ging<sup>40</sup>. Das in Kooperation mit MITAM-MILANO (Mercato Internazionale del Tessile per l'Abbigliamento) und verschiedenen italienischen Textilfirmen realisierte Projekt<sup>41</sup> orientierte sich in seiner Struktur und Umsetzung eindeutig an der deutsch-indischen Modellschau.

Als treibende Kraft hinter den vielfältigen Maßnahmen zur Restrukturierung und Popularisierung galt aus zeitgenössischer Sicht Maria May, die nach neun Jahren als Direktorin der Schule in den Ruhestand ging, was seinerzeit ein großes Presseecho auslöste. Im März 1965 konstatierte der Kunstkritiker Gottfried Sello (1913-1994) in einem Zeitungsartikel:

Frau Professor May wollte eine moderne Schule für den Beruf auf einem soliden künstlerischen Fundament aufbauen. Diese Bemühungen wurden kürzlich dadurch offiziell honoriert, daß die Schule neuerdings als ‚Werkkunstschule der Freien und Hansestadt Hamburg‘ firmiert. (Sello 1965)<sup>42</sup>

Bereits im Jahr zuvor hatte die Journalistin und Oberschulrätin Gisela Gerdes (1930-2021) die von Sello erwähnte Veränderung der Schulform zur Werkkunstschule wie folgt kommentiert: „Sie [= die Werkkunstschule] ist es nicht nur dem Namen nach, sie macht ihm auch alle Ehre“; weiter heißt es in dem Artikel:

Die Anforderungen sind hoch, auch darüber spricht man längst in der Bundesrepublik. Um so mehr gilt das Diplom, das man erstrebt. An der Werkkunstschule werden keine Genies für ein freies künstlerisches Leben gezüchtet – was nicht heißt, dass es hier keine hohen künstlerischen Begabungen gibt. Im Gegenteil. Aber in erster Linie wird hart auf Berufe hingearbeitet, die sich im Wettbewerb der Wirtschaft und Industrie behaupten müssen. [...] Maria May hat der Schule ein Geschenk gemacht, das nicht hoch genug einzuschätzen ist: ihre umfassenden Beziehungen zur in- und ausländischen Industrie und Wirtschaft. (Gerdes 1964)

<sup>40</sup> Vgl. Presseberichterstattung z.B. in «Hamburger Abendblatt», 10.10.1962: 3; 18.10.1962: 4 und 26.10.1962: 7.

<sup>41</sup> Auch diesem Projekt lassen sich verschiedene Materialien im Archiv Armgartstraße zuordnen, so etwa Programmhefte, Einladungskarten und Fotografien (Inv. Nos. HAW 2011\_032; HAW 2011\_033; HAW 2011\_034).

<sup>42</sup> In der regionalen Presse, wie «Hamburger Abendblatt», «Hamburger Morgenpost», «Hamburger Abendecho» und «Die Welt», finden sich 1965/1966 zahlreiche weitere Artikel, die Leben und Leistungen Mays würdigen, darüber hinaus aber auch die Debatte um ihre Nachfolge eröffnen.

Der Kunstkritiker Christian Otto Frenzel (1897-1972) würdigte Maria May in einem Zeitungsartikel vom September 1965 als „[d]ie erste deutsche Stilistin“ von internationaler Wirksamkeit und erinnerte in diesem Zusammenhang explizit an die „Modenschau indischer Stoffe in der von Frau May zur Werkkunstschule ausgebauten Hamburger Meisterschule für Mode“. Weiter präzierte er:

Doch erstreckte sich die Aktivität des Wirkens nicht nur auf künstlerische Erfindung und pädagogische Arbeit, sondern strahlte weit ins Allgemeine aus: Frau May hat den ‚Deutschen Verband berufstätiger Frauen‘, deren Präsidentin sie wurde, gegründet und hat sich, wo immer Gelegenheit sich bot, für die gerechte Einordnung der Frau ins heutige Wirtschaftsleben eingesetzt. (Frenzel 1965)

Die zitierten Stimmen schlagen den Bogen zu der rund eine Dekade früher von Hildegard Michaelis-Damerow getroffenen Einschätzung, die ich an den Beginn dieses Aufsatzes gestellt habe. Das von jener registrierte „[F]ormen am Stil der Zeit“ in „lebendige[r] Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart“ (Michaelis-Damrow 1957) prägte die berufsqualifizierende Arbeit an der Hamburger Meisterschule für Mode weiterhin grundlegend. Dafür war keineswegs nur das wirtschaftspolitische Engagement der charismatischen Direktorin ausschlaggebend, wie es die hier genannten Presseartikel suggerieren mögen. Vielmehr hat die im Vorhergehenden unternommene quellenbasierte – d.h. grundlegend vom ‚Material der Mode‘ ausgehende – Untersuchung deutlich werden lassen, inwiefern die Realisierung der deutsch-indischen Modellschau auf allen Ebenen – vom Entwurf, über die Fertigung bis zur Präsentation – maßgeblich durch die Zusammenarbeit von Lehrerinnen und Schülerinnen getragen und geprägt wurde.

Die im vorliegenden Beitrag demonstrierte Verfahrensweise ist als exemplarisch für eine zeitgemäße quellen- und methodenpluralistische Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft zu verstehen. Das anspruchsvolle Projekt selbst, das im Zentrum der mikrohistorischen ‚Spurensuche‘ steht, kann als muster-gültig für die Arbeitsweise der Hamburger Meisterschule für Mode gelten. Die historische Aufarbeitung verleiht dem dahinter stehenden emanzipatorischen Ansatz Sichtbarkeit, der auf die Anfänge der Frauenerwerbstätigkeit in der Hansestadt zurückzuführen ist und der auch den Ausbildungsanspruch in der Nachkriegszeit prägte. Der gleiche Grundgedanke – wenngleich auf den ersten Blick nicht immer erkennbar bzw. klar formuliert – wirkt fort bis in die Gegenwart: Am Department Design der Hochschule für Angewandte Wissenschaften

Hamburg – der Folge-Institution der ehemaligen Meisterschule – qualifizieren sich bis heute überwiegend weibliche Studierende beruflich als Mode-, Textil- und Kostümdesignerinnen sowie Bekleidungstechnikerinnen, indem sie ‚Mode machen‘, Kleider fertigen, Textilien entwickeln und Kostüme für Bühne, Film etc. entwerfen.

•  
;

## Bibliographie

### Primärliteratur:

Die zahlreichen, in den Anmerkungen nachgewiesenen Artikel aus der Regionalpresse, die insbesondere auf einer dem Archiv Armgartstraße affilierten Ausschnittsammlung basieren, werden hier aus Platzgründen nur aufgeführt, sofern aus ihnen zitiert wird.

Flemming, Hanns Theodor (1965), *Stoffentwerferin, Stilistin, Kunstpädagogin: Maria May wird fünfundsechzig*. «Die Welt», 20.09.1965

Frenzel, Christian Otto (1965), *Die erste deutsche ‚Stilistin‘*. «Hamburger Abendblatt», 23.09.1965

Gerdes, Gisela (1964), *Als Gast bei einer Prüfung der Werkkunstschule – Begehrtes Hamburger Staatsdiplom*. «Die Welt», 17.03.1964

*Indian Flair* (1960) = *Indian Flair – Continental Style. Deutsch-indische Modellschau*. Modelle: Meisterschule für Mode der Freien und Hansestadt Hamburg; Textilien: All India Handloom Board (Begleitheft zur gleichnamigen Modenschau. Illustrationen v. Wilhelm M. Busch; Typographie Peter Katholing; Buch- und Siebdruck erfolgten in den Wertstätten der Meisterschule für Mode Hamburg), Hamburg: Meisterschule für Mode [ergänzte Neuauflage 1964]

May, Maria (1927), *Frauen im Kunsthandwerk*. «Frau und Gegenwart» 41, 10-11

May, Maria (1930/1931), *Über die zukünftige Aufgabe des Kunstgewerblers*. «Deutsche Kunst und Dekoration» 67, 343-345

*Meisterschule für Mode* (1957) = *1867-1957: Meisterschule für Mode der Freien und Hansestadt Hamburg. Schule für Formgebung der Textil- und Bekleidungsirtschaft*, Hamburg: Gustav Petermann

Michaelis-Damrow, Hildegard (1957), *Sie formen am Stil unserer Zeit. Hamburgs „Meisterschule für Mode“ begeht 90. Geburtstag*. «Hamburger Abendblatt», 26.09.1957

*Poesie in Seide gewebt* (1960) = *Poesie in Seide gewebt: Deutsch-indische Modellschau der Hamburger Meisterschule für Mode*. «Film und Frau», 4. Vierteljahr

Rothweiler, Charlotte (1960), *Indian Flair – Continental Style*. Maschinenschriftliches Manuskript zur Sendung *Die Umschau am Abend* im Norddeutschen Rundfunk (Ausstrahlungstermin: 13.06.1960, 19.15-19.45 Uhr)

Sello, Gottfried (1965), *Vor dem Start ins Berufsleben: Finale in der Armgartstraße. Abschlußprüfungen in Hamburgs Werkkunstschule*. «Hamburger Abendblatt», 05.03.1965

*Werkkunstschule* (1967) = *Werkkunstschule der Freien und Hansestadt Hamburg*, Hamburg: Werkkunstschule der Freien und Hansestadt Hamburg (Informationsmappe)

*Sekundärliteratur:*

- Bake, Rita (2018a), *Arbeitsgemeinschaft Hamburger Frauenorganisationen (ahf)*. In Behörde für Schule und Berufsbildung der Freien und Hansestadt Hamburg (Hg.), *Datenbank Hamburger Frauenbiografien*, <<https://hamburg-frauenbiografien.de/item/4456>> [25.02.2024]
- Bake, Rita (2018b), *Dorothea Eckardt*. In Behörde für Schule und Berufsbildung der Freien und Hansestadt Hamburg (Hg.), *Datenbank Hamburger Frauenbiografien*, <<https://hamburg-frauenbiografien.de/item/3561>> [25.02.2024]
- Becker, Dörte (2003), *Mode für Jedefrau und Jedermann... „Sich-Kleiden“ in der Zeit des Aufbaus und des Wirtschaftswunders*, Braunschweig: Appelhaus (Ausst. Kat., Kreismuseum Peine)
- Bourdieu, Pierre (1982), *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Titel der Originalausgabe: *La distinction. Critique sociale du jugement*, 1979)
- Bruna, Denis/Demey, Chloé (dir.) (2018), *Histoire des modes et du vêtement du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris: Les Éditions Textuel
- De La Hoz, Cindy (2016), *Audrey and Givenchy – A Fashion Love Affair*, Philadelphia/London: Running Press Adult
- Dior, Christian (1954), *ABC der Mode*, Berlin: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung
- Essig, Olga (1926), *Von den Anfängen des hamburgischen Mädchenberufsschulwesens*. Sonderdruck aus den «Hamburgischen Geschichts- und Heimatblättern», Jg. 1, Nr. 4 (42. Jahrgang der Mitteilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte), Hamburg: Lütcke & Wulff
- Fotheringham, Avalon (2019), *The Indian Textile Sourcebook*. London: Victoria and Albert Museum, Thames & Hudson
- Haase, Birgit (2011), *Kleider kehren zurück. Mode-Geschichte in der Hamburger Armgartstraße*. Hamburg: ConferencePoint
- Kuhfuss-Wickenheiser, Swantje (2009), *Die Reimann-Schule in Berlin und London 1902-1943. Ein jüdisches Unternehmen zur Kunst- und Designausbildung internationaler Prägung bis zur Vernichtung durch das Hitlerregime*, Aachen: Shaker Media

- Lott, Sylvia (1985), *Die Frauenzeitschriften von Hans Huffzky und John Jabr. Zur Geschichte der deutschen Frauenzeitschrift zwischen 1933 und 1970*, Berlin: Spiess (gedrucktes Manuskript)
- LVR-Industriemuseum (Hg.) (2018), *Mode 68 – Mini Sexy Provokant*, Münster: LVR-Industriemuseum
- Meyer zur Capellen, Thomas (1996), *Lexikon der Gewebe. Membrane, Non Wovens, Gewebeeinstellungen*, Frankfurt a.M.: Deutscher Fachverlag
- Müller, Inga (2019), *Die Verbraucher\*innenmesse ‚Du und Deine Welt‘*. In *Digitales Deutsches Frauenarchiv*, <<https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen/die-verbraucherinnenmesse-du-und-deine-welt>> [25.02.2024]
- Rasche, Adelheid (Hg.) (2010), *Sixties Fashion. Modedefotografie & -illustration*, Köln: Walther König (Ausst. Kat., Sammlung Modebild – Lipperheidesche Kostümbibliothek, SMB)
- Sethi, Ritu (2012/2013), *Catalysing Craft – Women Who Shaped the Way*. «India International Quarterly» 39 (3/4), 168-185
- Steele, Valerie (2006<sup>3</sup>), *Fifty Years of Fashion – New Look to Now*, New Haven/London: Yale University Press
- Tietze, Katharina (2024), *Frauenberufe? Die Textilklassse an der Kunstgewerbeschule Zürich*. In A.-B. Schlittler/K. Tietze (Hg.), *Mode und Gender. Neue Beiträge zur Debatte*. Bielefeld: transcript (Fashion Studies), 167-179
- Wagner, Otto (1965), *Das berufsbildende Schulwesen der Freien und Hansestadt Hamburg. Was es war – Was es ist – Was es werden soll*. Eine Festschrift zu seiner Hundertjahrfeier, Hamburg: Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft, Landesverband Hamburg
- Wickenheiser, Swantje (1993), *Die Reimann-Schule in Berlin und London (1902-1943) unter besonderer Berücksichtigung von Mode- und Textilentwurf*, Bonn: Univ. Diss.
- Wie wir wurden* (2008) = *Wie wir wurden, was wir sind. Rückblicke in die Geschichte der Modeausbildung an der Fachhochschule Hamburg*, <[https://www.haw-hamburg.de/fileadmin/DMI-D/PDF/chronik\\_meisterschule\\_mode.pdf](https://www.haw-hamburg.de/fileadmin/DMI-D/PDF/chronik_meisterschule_mode.pdf)>

**Kerstin Kraft**

Das Literaturkostüm.  
Literarische Kleiderbeschreibungen aus der Perspektive  
der Mode- und Textilwissenschaft

Descriptions of clothing have a long tradition in literature. However, there is neither a standardized term for this nor has this subject area been comprehensively analyzed. With the introduction of the term *literary costume* for the clothing of the characters of fictional plots by the authors as well as an initial determination of source value and contextualization, a contribution is to be made to this. Literature with its fictional descriptions becomes the material of fashion and its contribution to the history of fashion as well as its relationship to clothing worn in real life must be analyzed in an interdisciplinary manner. Further sources and comparative material will be consulted to determine the role of the authors and readers as well as the significance of the literary costume.

Literary costume.

Literary descriptions of clothing from the perspective  
of fashion and textile studies

[literary costume; source critique; authorship; contextualization; dress in fiction]

;

Die Deskription ihrer Gegenstände – Kleidung, Mode, Textilien – ist zentral für die junge Disziplin der Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft. Grundlage hierfür ist ein gegenstandsspezifisches, quellenpluralistisches Vorgehen, das nicht nur Objekte, Texte und Bilder einbezieht, sondern mit Konzepten des experimentellen Nachvollzugs, der Sensorik, der Ethnographie sowie spielerischen und künstlerischen Formaten versucht, nicht nur die Gestalt, sondern auch das körperliche Empfinden, den Umgang mit und die Wirkung von Kleidung zu rekonstruieren. Diesen erheblichen Aufwand zur Erforschung des Kleidungsverhaltens werden die meisten Schriftsteller\_innen hingegen nicht betreiben, um ein Kleidungsstück zu beschreiben. Aber es ist davon auszugehen, dass sie über unterschiedliche Verfahren verfügen, um das Personal ihrer Werke einzukleiden. Diese Verfahren als Forschungsfeld zu markieren und das *Literaturkostüm* transdisziplinär als Gegenstand der Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft zu untersuchen, schlägt dieser Beitrag vor.

Auch wenn die Literatur eine für die Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft in ihrer Gesamtheit eher unbedeutende Quellengattung ist – textile Objekte, bildliche Repräsentationen, Archivalien und empirische Daten bilden die Hauptkorpora –, erscheint dies von Bedeutung, weil sie von anderen Disziplinen gerne illustrativ, assoziativ, anthologisch und häufig quellen-unkritisch für die Darstellung von Mode beansprucht wird. Es wird im Folgenden darum gehen, fiktionale Texte als Quelle der Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft zu identifizieren und kritisch einzuordnen. Ich schlage hierfür den Begriff des *Literaturkostüms* vor und definiere diesen als Einkleidung des Personals fiktiver Handlungen durch die Autor\_innen, als eine besondere Form der literarischen Beschreibung von Kleidung. Die erklärende Einführung des Begriffs und die ausführliche Darstellung des Forschungsstandes dienen dazu, in die Thematik und in die aufgrund ihres als vermeintlich weiblich-oberflächlich-unbedeutenden Gegenstandes häufig marginalisierte Disziplin der Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft mit ihren quellenpluralistischen und kontextualisierenden Methodiken einzuführen und eine neue Lesart zu motivieren<sup>1</sup>. Die sich anschließenden Überlegungen gehen von der ‚Schreibkleidung‘ aus, unterscheiden diese von repräsentativer Künstlerkleidung und gehen dann den Fragen nach, ob Autor\_innen auch Entwerfer\_innen sind, wie das Literaturkostüm entsteht und wie es zirkuliert. Die textilwissenschaftlichen Lektüren unterschiedlicher Formate zielen auf die Rekonstruktion des vestimentären Wissens der Autor\_innen sowie der Leser\_innen und exemplifizieren gleichzeitig das Vorgehen. Die Auswahl der Beispiele ist bewusst heterogen, um die Bandbreite von Kinder- bis Hochliteratur und die Ubiquität des Vestimentären anzudeuten. Weitere Kriterien waren das Vorhandensein von Visualisierungen (Verfilmungen, Gemälden) sowie eine gewisse Popularität der Werke, die Revisionen der Sekundärliteratur ermöglichten.

Das Ergebnis verweist darauf, dass Literatur – in diesem spezifischen Zusammenhang – als historische Quelle über eine geringe Reichweite im Sinne ihrer Aussagekraft verfügt und Interpretationen, die die vestimentäre Ausstattung fiktionaler Texte betreffen, immer einer Kontextualisierung und textilwissenschaftlichen Einordnung bedürfen, u.a. um Zirkelschlüsse und Fehldatierungen zu vermeiden.

<sup>1</sup> Aus Sicht der Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft ist es grundlegend, begrifflich zu differenzieren und die Verhältnisse von Text und Textil, von Mode und Literatur sowie von Kleidung und Schrift jeweils zu berücksichtigen. Vgl. Kraft (im Druck).

## 1. Das Kostüm in der Literatur – Begriffe und Forschungsstand

Der Begriff des *Kostüms* wird in der heutigen Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft nur noch im Sinne der Kostümierung (Film, Theater, Karneval) verwendet, oder bezeichnet im allgemeinen Sprachgebrauch eine vor allem weiblich konnotierte Kombination aus Jacke und Rock, die in der Regel aus dem gleichen Stoff gefertigt werden. Lange Zeit jedoch wurde *Kostüm* synonym zu *Kleidung* verwendet; erste wissenschaftliche Beschäftigungen mit den ‚Trachten und Kostümen der Völker‘ gehen auf das 19. Jahrhundert zurück. Die akademische Beschäftigung und eigene Lehrstühle wurden an Kunstakademien verortet<sup>2</sup>. Es entstanden sehr umfangreiche „Kostümwerke“ (Mayerhofer-Llanes 2006: 193) und das Feld der sogenannten ‚Kostümkunde‘. Die Kostümwerke waren vor allem für Maler gedacht, die sich mit dem Verhalten von Stoffen, ihrer Darstellung und den historischen Ausformungen der Kleidung vertraut machen sollten. Dies war gleichermaßen wichtig für Bühnen- und Kostümbildner, und bezeichnenderweise adressiert die Kleidungsforscherin Janet Arnold ihre grundlegenden Werke zur Rekonstruktion von Schnittmustern anhand originaler Kleidungsstücke noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem an die Theaterschneiderei für die Herstellung von „period costumes“ (Arnold 1985: 2)<sup>3</sup>. Insofern ist es konsequent, diese frühen kostümkundlichen Werke als Ursprünge des Faches zu würdigen, sich aber inhaltlich und begrifflich mit den Gegenstandsfeldern der Mode, der Kleidung und des Textilen zu befassen.

Für das Literaturkostüm ist die Verwendung des Terminus *Kostüm* folgerichtig, da es sich – wie beim Bühnenkostüm – um die Kleidung für eine bestimmte Rolle handelt und nicht um Kleidung, die die handelnde Person wählt. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass es keine parallele Entwicklung für die Literatur gibt, die beispielsweise vestimentär-textile Handreichungen für Schriftsteller\_innen geben würde. Aber ähnlich wie Maler oder Kostümbildner kleiden auch Schriftsteller ihr Personal ein. Im Gegensatz zu den visualisierenden Künsten hat der Schreibende jedoch die Möglichkeit, die Kleidung als Leerstelle,

<sup>2</sup> Dass sich die meisten Überblickswerke – aber auch Darstellungen einzelner Epochen oder anderer Aspekte – auf bildliche Quellen beziehen und dabei weitere Quellen wie beispielsweise die Objekte vernachlässigen, kann durchaus als eine Nachwirkung hiervon interpretiert werden.

<sup>3</sup> Bei den Berufen des Kostüm- und Bühnenbildners oder auch des Szenographen gibt es keinen vorgeschriebenen Ausbildungsweg und es handelt sich um nicht geschützte Berufsbezeichnungen. Kostümbildner als Studiengang beinhaltet die Fächer Dramaturgie, Historisches Schnittzeichnen, Mode- und Kleidungs-geschichte. Im Gegensatz zu den am Theater tätigen Gewandmeistern, verstehen sich diese Berufe weniger handwerklich als künstlerisch.

die der Leser füllen mag oder auch nicht, zu belassen. Häufig wird Kleidung nicht näher beschrieben und nur benannt („ein Mantel“, „ein Paar Schuhe“). Die Bandbreite reicht von Autor\_innen, die Details akribisch recherchieren und sogar eine eigene Schreibkleidung haben, bis hin zu Texten, in denen Kleidung überhaupt nicht erwähnt wird, ohne dass das bedeuten würde, dass die handelnden Personen unbekleidet sind. Es ist demzufolge davon auszugehen, dass Autor\_innen, die Kleidung (und auch Mode<sup>4</sup>) in ihren Werken beschreiben, dies intentional tun. Autor\_innen von Dramen denken die Aufführung schon mit und integrieren ggf. Nebentexte, Regie- und Bühnenanweisungen, also das Nicht-Gesprochene. Diese Nebentexte können Kleidungsbeschreibungen enthalten und den Bühnen- und Kostümbildner\_innen, den Regisseur\_innen und den Schauspieler\_innen Hinweise geben. Durch deren Interpretation wird das Literaturkostüm zum Bühnen- oder auch Filmkostüm.

Es bleibt die Frage, wie entsteht das Literaturkostüm und unter welchen Bedingungen? Wie können Autor\_innen vestimentäre Beschreibungen liefern, die für die Leser\_innen die Funktion der Personencharakterisierung erfüllen? Und welche Rolle spielen diese Überlegungen für die Nutzung von Literatur als Quelle der Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft? Hierbei geht es um die quellenkritische Einordnung von Literatur aus Sicht der Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft und um eine Quellenwertbestimmung. Ein Blick auf die Forschungsliteratur zeigt, dass diese Fragestellungen bisher wenig Beachtung gefunden haben. Da dieser Beitrag dazu anregen möchte, sich interdisziplinär mit Kleidung, Mode und Textilien in der (deutschen) Literatur zu befassen, werden die Forschungsstände beider Disziplinen berücksichtigt.

Die Literaturwissenschaftlerin Julia Bertschik hat sich im deutschsprachigen Raum am intensivsten mit dem Verhältnis von Mode und Literatur auseinandergesetzt und dazu umfangreich publiziert. Sie merkt an, dass es erstaunlich wenige Einzelstudien und keine umfassenden Untersuchungen zur literarischen Kleidermode des deutschsprachigen Raumes der Moderne gebe – dies im Unterschied zu Untersuchungen zur mittelalterlichen und französischen Literatur (Bertschik 2005: 3). In ihrer Publikation *Mode und Moderne* von 2005 untersucht sie erzählende Prosa aus der Zeit von 1770 bis 1945 mit dem Ziel, „[e]ine epochenübergreifende Darstellung literarischer Modegeschichte(n)“ zu schreiben (*ebd.*: 4). Literatur sei, im

<sup>4</sup> Das Literaturkostüm verbalisiert fiktive Kleidung; ob diese modisch ist und welche Bedeutung Mode für die Autor\_innen, Dargestellten und Leser\_innen hat, wäre in einem weiteren Schritt bzw. je nach Fragestellung zu klären.

Kontext von Journalen, Lexika und Anstandsbüchern ein bedeutendes Medium für die Produktion und Zirkulation des modischen Habitus (*ebd.*: 6), und dies insbesondere aufgrund spezifisch literarischer Verfahrensweisen fiktionaler Texte, die Redeweisen von und über Mode zusammenführten. Die literarischen Texte enthalten demzufolge Interpretationen des Kleiderwechsels (*ebd.*: 17), die es auch in Hinblick auf die „poetologische Verfahrensweisen der Vertextung von Kleidung“ (*ebd.*: 21) zu untersuchen gelte. Im Vordergrund steht hierbei, wie es der Titel ankündigt, die Mode und nicht die Kleidung. Mit ihrer Studie möchte Bertschik neben der Eröffnung eines Zugangs zur „soziokulturellen Theorie von Mode und Moderne, [...] einen Beitrag zur Theorie literarischer Illusionsbildung im intermedialen Grenzgebiet von Text und Bild leisten“ (*ebd.*: 23). Hierauf aufsetzend, ist aus mode- und textilwissenschaftlicher Sicht eine Erweiterung der Quellen auf die Objekte, auf die materielle Kultur wünschenswert. Um analog zur literarischen Modegeschichte eine literarische Kleidungs- und Kostümgeschichte zu schreiben, müssten andere Quellen kontextualisierend herangezogen werden, beispielsweise Tagebücher und Privatfotos, um real getragene Kleidung und ihre literarische Darstellung vergleichen zu können.

Publikationen, die sich mit der literarischen Beschreibung von Kleidung im Mittelalter befassen, sind etwas zahlreicher, schließen die materielle Ebene jedoch aus. Die Germanistin Elke Brüggemeyer hat mit ihrer Schrift *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts* (1989) insofern eine wegweisende Studie vorgelegt, als dass sie einen wenig beachteten Aspekt der germanistischen Forschung und eine vernachlässigte Quelle der Textilforschung umfassend würdigt und das bereits Ende der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts. In einem etwas später erschienenen Aufsatz ordnet sie unter dem Titel *Kleidung im Mittelalter. Fiktion und Realität* den Quellenwert mittelalterlicher Dichtung kritisch ein und kommt zu dem Schluss, dass „poetische Beschreibungen für die Rekonstruktion vergangener Lebenswirklichkeit“ weder wertlos noch überzubewerten seien (Brüggemeyer 1991: 7). Sie verweist auf die Notwendigkeit, den Realgehalt und den Grad der Fiktivität je im Einzelfall zu überprüfen (*ebd.*: 9) und hat hierfür in gewisser Weise den Grundstein gelegt.

Der Literaturwissenschaftler Andreas Kraß möchte im Gegensatz zu diesen Forschungen keinen Beitrag zur – wie er es nennt – „kostümgeschichtlichen Aufarbeitung“ (Kraß 2006: 34) leisten, sondern die „geschriebene Kleidung“ als semiologisches System beschreiben (*ebd.*: 9). Es geht ihm dabei um die Rolle der Literatur in Bezug auf die Produktion imaginärer gesellschaftlicher Bedeutungen (*ebd.*: 18). Und damit wird für Kraß die Literatur und die in ihr beschriebene

Kleidung zur Quelle, die in Hinblick auf die literarischen Bilder, die die (höfische) Gesellschaft vom (höfischen) Menschen entwirft, befragt wird (*ebd.*: 22). Kleidung und Mode bleiben hierbei als Forschungsgegenstände der Kulturwissenschaft weitgehend unbeachtet<sup>5</sup>.

2010 erscheint eine – immer wieder zitierte – Arbeit von der Literaturwissenschaftlerin Pia Reinacher, die mit ihrem Essay „mit exemplarischen Abstechern illustrieren [möchte], wie präzise Literatur als Speichermedium die Wirkung von Kleidern und Körper im alltäglichen Zusammenleben abbildet“ (Reinacher 2010: 28). Über die Autor\_innen, deren Werke sie als Beweis dafür heranzieht, schreibt sie, dass diese „von jeher [...] präzise Analytisten und Kommunikatoren der Mode“ gewesen seien und „alle über ein geheimes Wissen um Mode, um Schönheit und um Selbstinszenierung durch Kleidung“ verfügten (*ebd.*: 27). Worin dieses geheime Wissen besteht, was es überhaupt sein soll, erfährt man nicht und damit reiht sich dieser Essay in eine Reihe von Publikationen ein, die zwar ein inhaltliches Anliegen haben, ihren Gegenstand – die Mode – jedoch nicht ernstnehmen und das *per definitionem* Oberflächliche der Mode in Form und Stil wiederholen.

Eine neuere, germanistische Arbeit zum Thema stammt von Alissa Theiß, die „die im ‚Parzifal‘ beschriebenen Textilien sorgfältig anhand festgelegter Kriterien der Textinterpretation“ bewerten und „so in ihrer historischen Dimension begreifbar“ machen möchte (Theiß 2020: 25). Sie konstatiert, dass aufgrund einer Beschreibung von Kleidung und Textilien in der Literatur nicht auf deren reale Existenz zu schließen sei. Und auch, ob die beschriebenen Objekte dem Leser zugänglich waren, könne nicht beantwortet werden (*ebd.*: 23). Ihre sehr umfangreiche Darstellung des Forschungsstandes konzentriert sich auf die germanistische und (kunst)historische Forschung, die Eigenständigkeit textilwissenschaftlicher Forschung nimmt sie bemerkenswerterweise nicht wahr und differenziert nicht explizit zwischen Tracht, Kleidung und Mode. Den *Parzifal* als Ausgangspunkt ihrer Untersuchung nehmend, postuliert sie gleichzeitig seine Funktion als „Referenzrahmen zur Beurteilung der Bedeutung von Textilien für die höfische Kultur“ (*ebd.*: 17). Damit schlägt sie eine kulturhistorische Lesung des Romans vor, die dem *material turn* Rechnung trägt (*ebd.*). Der Vergleich mit Realien des 12. Jahrhunderts sowie die Rekonstruktion des Publikumswissens sei die Grundlage für die Bestimmung der Funktion von Textilien innerhalb der höfischen Epik (*ebd.*: 24). Und das, was Theiß als Grund dafür anführt, dass man die Entsprechung realer und fiktiver Textilien nicht überprüfen könne, nämlich

<sup>5</sup> So benennt er beispielsweise einen Sammelband von 1958 als Standardwerk zur Geschichte der Mode und rezipiert die aktuelle Literatur kaum (vgl. Kraß 2005: 33).

der große zeitliche und kulturelle Abstand (*ebd.*) und die damit verbundene lückenhafte Quellenlage, kann für die neuere Geschichte als Hinderungsgrund für ähnliche Untersuchungen interpretiert werden: Eine vergleichbare Rekonstruktion der Kontexte beispielsweise für einen Roman des 19. Jahrhunderts würde jeglichen Rahmen sprengen.

Entsprechend bleibt das von Julia Bertschik formulierte Desiderat bestehen – dem ich hinzufügen möchte, dass diese Einzeluntersuchungen auch textilwissenschaftliche und bekleidungshistorische Schwerpunkte setzen sollten. In der englisch- und französischsprachigen Forschungsliteratur finden sich sehr viel mehr Publikationen, die hier nur cursorisch Erwähnung finden. Auch Untersuchungen, die neuere englische oder französische – und nicht deutsche – Literatur zum Gegenstand haben, werden hier nur in Bezug auf die Entwicklung des Konzepts berücksichtigt.

Der Romanist Rolf Klein schreibt zur Funktion der Kleidung in Balzacs Romanwelt und möchte die Gültigkeit von dessen *vestignomie* überprüfen (Klein 1990: 18). Er bezieht sich auf französische Untersuchungen, die bereits herausgearbeitet hätten, dass es bei Balzac einen *réalisme anachronique* gebe, beispielsweise wenn er zeitgenössische Moden in Romanen beschreibt, die zeitlich früher spielen (*ebd.*: 15). Daraus schließt Klein, dass Balzac kein Modechronist gewesen sei und seine Beschreibungen sich nicht für historische Studien eignen (*ebd.*: 57). Die Kleidbeschreibungen dienten vielmehr der literarisch inszenierten Wahrnehmung der handelnden Personen und machten Balzac somit eher zu einem Modesoziologen (*ebd.*: 278).

Die israelische Wissenschaftlerin Shoshana-Rose Marzel bezeichnet sich als Literatur- und Modetheoretikerin. In ihrer Dissertation (Marzel 2005) hat sie sich mit der Literatur als Spiegel der Mode im französischen Roman des 19. Jahrhunderts beschäftigt. Sie differenziert darin zwischen *mode* und *vêtement* und konsultiert Modegeschichtswerke. Auf der Suche nach konkreten Hinweisen auf Quellen und Inspirationen der Literaten des 19. Jahrhunderts identifiziert sie Karikaturen und Modezeitschriften sowie die je eigenen Erfahrungen und den persönlichen Geschmack. Bei Flaubert sei dies beispielsweise die Beziehung zu Louise Colet, einer eleganten Pariserin, die auch Modeartikel veröffentlichte (*ebd.*: 145), und der Einfluss Balzacs sowie die impressionistische Malerei (*ebd.*: 146). Die Literatur sei nicht nur ein Spiegel der Mode, sondern könne diese auch inspirieren (*ebd.*: 353). Balzacs Comte de Marsay sei vom realen Comte d'Orsay inspiriert und diese literarische Figur habe wiederum den realen Comte de Morny beeinflusst (*ebd.*). Einen solchen Effekt beschreibt sie auch bei Flaubert,

der eine reale Modezeichnung als Vorlage für eine Romanfigur genutzt habe. Diese literarische Beschreibung wiederum habe reale Entwürfe beeinflusst: Die Kleidung einer Heldin zu tragen, sei viel befriedigender als bloß modisch zu sein (*ebd.*: 354). Beide Beispiele haben selbstreferentielle Züge – eine Art *pop avant la lettre* – und liefern das Narrativ respektive die Interpretation gleich mit. Zusammenfassend konstatiert Marzel, dass Romanautoren das *outil vestimentaire* zweifach nutzten: zur Personencharakterisierung und um die Handlung voranzutreiben (*ebd.*: 356). Für die naturalistische und realistische Literatur sei die Kleidung notwendiges Mittel der Beschreibung. Literatur gebe die Mentalität und die großen Gedanken einer Epoche wieder. Mode hingegen sei nur ein Reflex dieser gesellschaftlichen Entwicklungen.

Zuletzt soll hier noch eine Publikation erwähnt werden, die dezidiert die Autor\_innen in den Blick nimmt. Der amerikanische Literaturwissenschaftler Gerald Egan konstatiert ein deutliches Ansteigen an Publikationen über Literatur und Mode bzw. Kleidung seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts und begründet dies mit der Öffnung hin zum Populären (und damit auch zum Materiellen) durch die *cultural studies* (Egan 2020: 2). Mit seiner Aufsatzsammlung, die sich ausschließlich auf englischsprachige Literatur bezieht und in der er Autor\_innen aus den Disziplinen der Literaturwissenschaft und der materiellen Kultur versammelt, möchte er einen Beitrag zu der weitgehend ungeschriebenen Geschichte über die Verbindungen von literarischer Autorschaft und der „cultural formation of fashion“ leisten (*ebd.*). In seiner Darstellung des englischsprachigen Forschungsstandes verweist er darauf, dass diese Textsammlungen vorrangig die Repräsentation von Mode und Kleidung im literarischen Text zum Gegenstand hätten. Er hingegen frage nach den Autor\_innen, wie diese sich kleideten, wo sie einkauften und wie Mode- und Konsumverhalten der letzten 200 Jahre Autorschaft beeinflusst habe (*ebd.*: 3).

Die Bücher oder Aufsätze weiterer Autor\_innen sollen hier nicht ausführlich dargestellt werden. Sie untersuchen in lesenswerten Analysen vorwiegend die Funktionen von Darstellungen materieller Kultur – insbesondere der Kleidung – in Romanen<sup>6</sup>. Diese Funktionen sind vielfältig und bisher nicht zusammenhängend dargestellt. Kleidung und Accessoires können symbolischen Charakter haben, durch die Handlung führen, magisch sein, Übergänge (*rites de passage*) vestimentär anzeigen, als Protagonist\_innen und auch Ich-Erzähler\_in auftreten (*It-narratives*), als zentrales oder wiederkehrendes Motiv dienen u.v.a.m.

<sup>6</sup> Vgl. Lubrich (2015); Cook (2013); Womick (2011); Smith (2013); Cardon (2016); Kuhn (2007); Montandon (2015); Aindow (2010).

Fragt die Literaturwissenschaft gelegentlich nach der Funktion von Kleidung und Mode in der Literatur, frage ich aus Sicht der Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft nach der Funktion der Literatur und insbesondere: Kann sie als Quelle dienen und wenn ja, für welche Fragestellungen? Eine deutschsprachige Publikation zur Geschichte der Kleidung und der Mode, die diese Aspekte einbezieht, gibt es nicht<sup>7</sup> und auch keine umfassenden Quellenwertbestimmungen. Es wird im Folgenden also darum gehen, fiktive Literatur als Quelle für die Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft zu erschließen. Um ihren Quellenwert zu bestimmen, ist es unerlässlich, die jeweiligen Texte einzuordnen und zu kontextualisieren. Als Kontext kann in diesem Zusammenhang durchaus die Kleidung der Autor\_innen und ihr jeweiliges Verhältnis zu Mode und Kleidung angesehen werden. Was bei Gerald Egan als zentraler Untersuchungsgegenstand figuriert, dient an dieser Stelle ‚nur‘ der Quellenkritik. In einem weiteren Sinne geht es auch um das Verhältnis der Literaturwissenschaft zur materiellen Kultur. Für die Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft kann man Kleidung, Mode und Textilien als einen fiktionalen Bestandteil der Literatur ansehen und damit geht es in der Folge um ihre Rolle im Selbst- und Weltverstehen und nur unter besonderen Umständen um eine realienkundliche Interpretation (Kraft 2019). Die textilwissenschaftlichen Lektüren konzentrieren sich demzufolge auf die Rekonstruktion des vestimentären Wissens der Autor\_innen sowie der Leser\_innen und bewegen sich dabei quer zu Disziplinengrenzen und Formaten.

## 2. Fiktionale und reale Schreibkleidung

Ja mein Gewand, es stimmt zu meinen Gedanken stets;  
 Der Dichter muß gemäß der Dichtung, die er schafft,  
 Je den Charakter selber haben, den er giebt.  
 Wenn also jemand Weiberdramen schreiben will,  
 So hab' an Weibes Weise Theil sein Leib und Kleid. (Aristophanes 1838: 245)

Mir gefällt die Vorstellung von Schreibkleidung.  
 Ob sich etwas vom Gewand auf den Arm überträgt, der schreibt? (Holmegaard 2022: 41)

Zwischen der Entstehung dieser Zitate liegen fast 2500 Jahre. Die Bedeutung, die Kleidung zugemessen wird bezüglich des Einflusses auf den Schreibpro-

<sup>7</sup> Es gibt beispielsweise ein englischsprachiges mehrbändiges Werk (Vincent 2017) zu verschiedenen Epochen der Mode- und Kleidungsgeschichte. Die sechs Bände weisen die immer gleiche Binnengliederung auf, die ein Kapitel zu ‚literarischen Repräsentationen‘ beinhaltet, und jeweils unterschiedliche Herausgeberinnen führen in die Epoche und in die Aufsätze der spezialisierten Autor\_innen ein.

zess und vor allem in Hinblick auf den vestimentären Geschlechterwechsel erscheint hingegen zeitlos. In Aristophanes' Komödie (uraufgeführt 411 v. Chr. in Athen) soll sich Mnesilochos, der alte Schwager von Euripides, verkleiden, um unbemerkt am Thesmophorienfest teilzunehmen, das nur Frauen vorbehalten war. Euripides bittet den Schriftstellerkollegen Agathon hierfür um Hilfe. Eine Erklärung für diese Wahl findet sich in der Vierten Szene: Als Mnesilochos Agathon zum ersten Mal sieht, trägt dieser Frauenkleidung. Er fragt ihn nach dem Grund dieses „Aufzugs“, des „Verwirren[s] alles Brauchs“ und warum er „Saffrankleid“, „Busenband und Schleif“ trage (Aristophanes 1838: 245). Daraufhin antwortet Agathon ihm, dass sich der Dichter in seiner Kleidung nach dem zu Schreibenden zu richten habe, und fügt hinzu:

Auch Phrynichos, von dem du wohl vernommen hast,  
Schön war er selber, schön gekleidet ging er stets,  
Und eben deshalb waren seine Dramen schön  
Nothwendig gleicht ja, was man schafft dem, was man ist. (*ebd.*: 246)

Wenn Luka Holmegaard, die früher Ida hieß, in ihrem Buch *Look* über Schreibkleidung nachdenkt und diese später auch beschreibt, ist dies Teil einer Verwandlung und Gegenstand des autofiktionalen Berichts, der Textilbetrachtungen mit Lektüren verschränkt. Die Eigenschaft der „Lesart“ – so auch der Untertitel – gleiche einem Geflecht (Holmegaard 2022: 165). Ihre Schreibkleidung im August 2019 beschreibt sie folgendermaßen: „ein lockeres, rostrotes Kleid über einem schwarzen T-Shirt. Über dem Kleid ein hellblaues kurzärmeliges Hemd. Schwarze Sandalen“ (*ebd.*: 162).

In beiden Fällen handelt es sich um den sehr randständigen Gegenstand der fiktionalen Schreibkleidung. Die reale Schreibkleidung, also die Kleidung der Schriftsteller\_innen, findet in der Regel kaum Beachtung und wenn, sind solche Betrachtungen eher anekdotischer Natur oder Teil von Nachlässen und Biografien. Denis Diderot hat seinem alten Hausrock, den er beim Schreiben trug und der dementsprechend als seine Schreibkleidung zu bezeichnen ist, 1772 ein Essay gewidmet (Diderot 1998). Die *robe de chambre* wurde zunächst nur im Haus als bequeme Form der Tageskleidung getragen und hatte u.a. die Funktion, den Körper in den schlecht beheizten Räumen zu wärmen. Im 18. Jahrhundert wurde sie zu einem modischen Kleidungsstück, das orientalische und asiatische Einflüsse aufnahm. Ein Brustporträt des Hofmalers Louis-Michel van Loo (1707-1771) zeigt Diderot in einem solchen repräsentativen Hausmantel: Dieser ist, wie die dazugehörige Weste, aus einer graublauen, glänzend-changierenden Seide gearbeitet (Abb. 1).



Abb. 1: Louis-Michel van Loo, *Portrait von Denis Diderot*, 1767  
 Öl auf Leinwand, 81x65 cm, Musée du Louvre, Paris  
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063387>

Darunter trägt er ein weißes Hemd aus feinem Leinen, mit Spitzenmanschetten und -jabot. Die typischen Attribute wie Schreibfeder, Tintenfass und Papier kennzeichnen ihn als Schriftsteller. In seinem Essay schreibt Diderot über einen früher in seinem Besitz befindlichen wollenen, einfachen Hausmantel (*ebd.*: 4), der zu ihm passte, in dem er sich wohlfühlte und der ihn als Schriftsteller auswies:

An diesen Tintenspuren war der Mann der Literatur, der Schriftsteller, der arbeitende Mensch zu erkennen. Und heute? Ich sehe aus wie ein reicher Tagedieb, man sieht mir nicht mehr an, wer ich bin. (*ebd.*: 3)

Diderot bezieht sich hiermit auf ein Geschenk der Salonnière Marie-Thérèse Geoffrin (1699-1777), bestehend aus einem scharlachroten seidenen Hausmantel und neuem Mobiliar. Von seiner simplen Einrichtung sei ihm nur ein Flickenteppich geblieben, den er niemals ersetzen wolle, um nicht „ein Meisterstück

aus der Gobelinweberei von Chaillot mit Füßen“ treten zu müssen (*ebd.*: 8). Wir erfahren noch mehr über seinen Umgang mit Kleidung, wenn er beschreibt, dass der alte Mantel ihn nicht nur gewärmt habe:

Lag Staub auf einem Buch, schon bot sich einer seiner Zipfel an, ihn abzuwischen. War mir die Tinte eingetrocknet und wollte nicht mehr aus der Feder fließen, so lieh er mir einen Ärmel: lange schwarze Streifen legten von den häufigen Diensten, die er mir geleistet hat, Zeugnis ab. (*ebd.*: 3)

Die Kleidung bestimmte also sein Verhalten, das „verfluchte Luxuskleid“ machte ihn zu seinem Sklaven (*ebd.*: 4). Ob das Einfluss auf sein Schreiben hatte, kann nur spekuliert werden, vor den Folgen des Luxus warnt er explizit (*ebd.*: 5) und die moderne Konsumforschung beschreibt dies als ‚Diderot-Effekt‘<sup>8</sup>.

Für das Verständnis von ‚Mode und Literatur‘ kann die Beschäftigung mit Künstler- bzw. Schriftstellerkleidung sowie mit dem Verhältnis der Schriftsteller\_innen zu Kleidung und Mode hilfreich sein. Solche Betrachtungen gibt es vorwiegend in Bezug auf Künstlerkleidung, also auf Kleidung von bildenden Künstler\_innen oder Designer\_innen (Porter 2022, Drühl 2005, Haase 2020). Die Kleidung von Schriftsteller\_innen – als Teil ihrer Selbstdarstellung und nicht als Schreibkleidung – wird nur selten thematisiert (Lubrich 2014, Newman 2017, Egan 2016, Arno Schmidt Stiftung 2024). Es gilt, nach dem jeweiligen Zusammenhang des Kleidungsverhaltens der Schriftsteller\_innen, ihrem vestimentären Wissen, ihren zeitgenössischen Wahrnehmungen von Kleidung und Modediskursen zu fragen und mögliche Rückschlüsse auf literarische Verfahren zu ziehen.

### 3. Dichter-Designer und Kleiderchronisten

Autor\_innen geben den Leser\_innen eher selten direkte Hinweise dazu, wie sie die handelnden Personen zu imaginieren haben. Dramen bilden hier eine Besonderheit, da dort Beschreibungen von Räumen, Personen etc. nicht in der gesprochenen Rede, sondern in Nebentexten und Regiebemerkungen auftauchen, also für den Lesenden und nicht für den Zuschauenden gedacht sind. Auch hier ist Julia Bertschik als eine der wenigen zu benennen, die sich mit dem Verhältnis von Kleidung und Literatur, hier spezifisch „auf dem Theater“, befasst. In ihrem Aufsatz *Kleider machen Leute* führt sie am Beispiel des Volksstücks die sich verändernde Bedeutung der Kleidermode für das Dramengeschehen vor

<sup>8</sup> Den Begriff hat der amerikanische Sozialwissenschaftler Grant McCracken (1988) geprägt und beschrieben.

(Bertschik 2000). In den von ihr besprochenen und analysierten Stücken spielt die Kleidung häufig eine für die Handlung zentrale Rolle und ist Gegenstand des Haupttextes. Für die Aufführungspraxis und „um ein gewisses Maß an Übereinstimmung zwischen Bühne und Publikum herzustellen“ sei es wichtig, lesbare Kleiderzeichen zu verwenden, indem man „auf den jeweils gebräuchlichen Kleidercode“ der Zeit zurückgreife (*ebd.*: 219). Da diese jeweilige Ausgestaltung, also die real entworfenen und getragenen Bühnenkostüme nicht ihr Thema sind, geht sie auf Nebentexte nur wenig ein und auch nicht auf Rezensionen im Einzelnen.

Die Literaturwissenschaftlerin Anke Detken hingegen beschäftigt sich zentral mit dem Thema des Nebentextes und wird von der These geleitet, die einen engen Zusammenhang zwischen der Literarisierung des Dramas im 18. Jahrhundert und der Entwicklung hin zu einer literarischen Bedeutsamkeit von Regiebemerkungen formuliert (Detken 2009: 39). In der Einleitung ihrer Publikation macht sie deutlich, aus welchen Gründen dieses Feld bisher kaum untersucht wurde und stellt u.a. die Auswirkungen auf die Begrifflichkeiten dar. Bühnenanweisung, Regieanweisung, Nebentext, Szenenangabe, Didaskalie – diese Bezeichnungen würden auf ihre unterschiedlichen Funktionen und Adressaten verweisen (*ebd.*: 7). Detken verwendet den Begriff der *Regiebemerkung* und ihr Ziel ist es, deren textuelle Funktion zu bestimmen (*ebd.*: 20). Sie unterscheidet zwischen schauspielerbezogenen (körperlichen Ausdruck betreffend mit Angaben zu Mimik, Gestik, Stimmlage und Aussehen, also Kostüm und Maske) und nicht-schauspielerbezogenen (auditive Zeichen wie Musik, Bühnenbild, Requisiten, Beleuchtung) Regiebemerkungen (*ebd.*: 21). Minuziös zeichnet sie den Forschungsstand, die Entwicklungen und Einflüsse nach. Das Bühnenkostüm spielt hierbei keine zentrale Rolle und ihm ist nur ein sehr kurzes Kapitel gewidmet (*ebd.*: 313-314). Hieraus lässt sich jedoch weniger ein Desinteresse der Autorin als vielmehr die untergeordnete Rolle des Gegenstandes an sich ableiten. In ihren Textanalysen geht Detken an gebotener Stelle auf die Kostümierung und ihre Kontexte ein. In Bezug auf Diderot schreibt sie, dass dieser zwar sehr viele Regiebemerkungen gemacht habe, aber Bühnenbild und Kostüm hierbei kaum Erwähnung fänden (*ebd.*: 182). Dafür habe er einen weiteren Bezugstext geliefert, in dem er diese beiden Themen generell behandelte. Dieser *Discours sur la poésie dramatique* ist knapp zweihundert Seiten lang und auf die Themen *De la décoration* und *Des vêtements* entfallen nur wenige davon<sup>9</sup>. Detken hebt

<sup>9</sup> Interessanterweise begegnen uns in diesem Text der französische Maler Claude Joseph Vernet (1714-1789) und das Gemälde, das Diderot im Zuge der erzwungenen Umgestaltung seines Arbeitszimmers erwähnt, woraus sich durchaus ein Einfluss der (visuellen) Umgebung auf das Schreiben ableiten lässt (Diderot 1758: 150 und 1998: 6, 9, 11, 12).

aus diesem Text vor allem Diderots Kritik hervor, die die „üppige Kleiderpracht der spielenden Personen“ der meisten Aufführungen sowie die „Unwissenheit des ungeschickten Verzierers“ betreffen (*ebd.*: 183). Bühnen- und Kostümbild gehörten der praktischen Bühnenarbeit an und beträfen nicht das fiktionsinterne Bühnengeschehen (*ebd.*). Für diese praktische Bühnenarbeit war der *décorateur* zuständig und Diderot regt an, ihm das zu spielende Drama vom Autor selbst vorlesen zu lassen, da dieser es am besten kenne (Diderot 1758: 149). Darüber hinaus bleiben die Hinweise eher allgemein: „La comédie veut être jouée en deshabillé. [...] Plus les genres sont sérieux, plus il faut de sévérité dans les vêtements“ (*ebd.*: 152). Die Angemessenheit des Kostüms richtet sich entsprechend nach der Gattung des Dramas, die Komödie wird in bequemerer Kleidung gespielt als die ernsten Themen, die einer strengeren Kleidung bedürften.

In Bezug auf Detkens Ausführungen lässt sich konstatieren, dass sich das Kostüm offensichtlich viel stärker auf die jeweilige Zeit und ihre Konventionen beziehen müsse, als beispielsweise die Gestik, der eine gewisse Überzeitlichkeit bescheinigt wird (Detken 2009: 33). Analysiert man die von Detken (unter anderen Aspekten) ausgewählten Texte hinsichtlich des Literaturkostüms, wird schnell deutlich, dass das Bühnenkostüm überwiegend konventionell<sup>10</sup> gestaltet wird, um wiedererkennbar zu sein, und dass in den meisten Fällen die Ausgestaltung den Bühnen- und Kostümbildnern zufällt, die ja dann ab dem 19. Jahrhundert auch in ‚Kostümkunde‘ geschult werden (was Diderot in gewisser Weise vorweggenommen hat). Beispiele für die Freiheiten, die der Mangel an Regiebemerkungen oder Zusatzbemerkungen bezüglich des Kostüms dem Kostümbildner oder auch dem Schauspieler gewähren, zeigten sich beispielsweise bei Kotzebue, der schreibt: „Das Costüm kann nach Gefallen verändert werden: je burlesker, je besser“ (zit. nach *ebd.*: 314). Im Dramentext von *Menschenhaß und Rene* sei die Kopfbedeckung der Hauptfigur nicht beschrieben, die Berliner Inszenierung habe Eulalia mit einer Haube gezeigt, die als *Eulalia-Haube* eine Mode ausgelöst habe (*ebd.*). Aus modehistorischer Sicht bleibt hier nach den genaueren Umständen zu fragen, also beispielsweise nach dem Kostümbildner und nach regionalen Vorbildern.

Bei anderen Werken bzw. Autoren sind Entstehungszusammenhänge und -hintergründe gut erforscht und dokumentiert – z.B. bei Goethe:

Er lag gegen das Fenster entkräftet auf dem Rücken, war in völliger Kleidung, gestiefelt, im blauen Frack mit gelber Weste. (Goethe 1981: 166)

<sup>10</sup> Ein Beispiel hierfür ist die Verwendung der Kleiderfarbe Weiß als Symbol der Unschuld (Detken 2009: 363).

So beschreibt Goethe in dem 1774 erstmals veröffentlichten Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* die Kleidung, die der Protagonist bei seinem Selbstmord trug. Eine ausführlichere Beschreibung findet sich an anderer Stelle und begründet den Wunsch, in dieser Kleidung bestattet zu werden:

Es hat schwer gehalten, bis ich mich entschloß, meinen blauen einfachen Frack, in dem ich mit Lotten zum erstenmale tanzte, abzulegen, er ward aber zuletzt gar unscheinbar. Auch habe ich mir einen machen lassen ganz wie den vorigen, Kragen und Aufschlag, und auch wieder so gelbe Weste und Beinkleider dazu. Ganz will es doch die Wirkung nicht tun. Ich weiss nicht – ich denke, mit der Zeit soll mir der auch lieber werden. (*ebd.*: 107)

Der Ersatz scheint wichtig, kann aber offenbar seinen Zweck nicht ganz erfüllen – vielleicht fehlt die Berührung, der Körperkontakt mit Lotte. Dieser textile Aspekt wird gemeinhin vernachlässigt, aber es wird behauptet, die – mehr als kurze Kleiderbeschreibung – habe eine Mode ausgelöst. Die ‚Werthertracht‘ wird in der Goethe-Forschung (Jeßing *et al.* 2004: 471) und in den Modegeschichten (exemplarisch: Loschek 2011, s.v. *Wertherkleidung*) immer erwähnt. Das Flüchtige, das der Mode qua Definition innewohnt, wird durch eine Vervielfältigung der Materialisationsformen konterkariert: ‚Der Werther‘ war ein Erfolgsroman und wurde in zahlreichen Auflagen publiziert (Witte *et al.* 1997: 51) und jeweils mit einem illustrierten Cover versehen, das in der Regel den jungen Werther zeigt (*ebd.*: 96). Darüber hinaus gab es Gebrauchsgegenstände wie Dosen, Fächer, Tapeten, die bemalt oder bestickt wurden, und auch Meißner Porzellan mit Werthermotiven. Anders als die Kupferstiche wurden diese Gegenstände farbig ausgeführt, so dass das Charakteristische, der Wiedererkennungseffekt, nämlich die Farbzusammenstellung von Blau und Gelb, visualisiert werden konnte. Das Bild Werthers bzw. seiner Kleidung zirkulierte also nicht nur durch den/die Träger und materialisierte sich nicht nur als Textil, sondern auch in anderen – teilweise wertvollen – Materialien und Medien, die überdauern konnten. Dass es sich hierbei aber um eine bereits existierende Form der englischen Mode handelte, scheint den Zeitgenossen sehr viel mehr bewusst gewesen zu sein, als es die spätere Rezeption vermittelt. Im «Journal des Luxus und der Moden» vom November 1792 geht es in Zusammenhang mit ‚Werthers Leiden‘ ausschließlich um die literarischen Moden; ein Einfluss des Werks auf die Kleidermode wird nicht erwähnt (Ragotzky 1792). Ein Gemälde von Johann Georg Ziesenis (1716-1776) zeigt Herzog Ernst II. Ludwig von Sachsen-Gotha und Altenburg (1745-1804) vor einer Landschaft sitzend, bekleidet mit einer gelben Kniebundhose, einer gleichfarbigen kragenlosen Weste, einem weißen Halstuch, einem weißen Hemd

mit Spitzenmanschetten sowie einem blauen Frack mit großen Aufschlägen und auffälligen goldfarbenen Knöpfen (Abb. 2).



Abb. 2: Johann Georg Ziesenis, *Porträt Herzog Ernst II. Ludwig von Sachsen-Gotha und Altenburg (1745-1804)*, 1768, Öl auf Papier und Leinwand, 64,9x45,6 cm  
Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz  
<<https://smb.museum-digital.de/object/61583>>

Gelbe Handschuhe, Schaftstiefel mit braunen Stulpen, ein Stock und ein schwarzer Hut vervollständigen das Kleidungsensemble. Das Porträt stammt aus dem Jahr 1768 und zeigt den Fürsten in vergleichsweise schlichter Kleidung, die der sogenannten englischen Mode entsprach. Diese unterschied sich vor allem in ihrer Materialität von der französischen Mode. Der französische Adel trug in erster Linie reich bestickte und aufwendig gewebte Seidenstoffe sowie wertvolle Spitzen, das englische Bürgertum bevorzugte einfarbige Tuchstoffe ohne Verzierungen. Politische Umbrüche kündigten sich hier vestimentär an. Goethe hat also nicht eine bestimmte Kleidungsform erfunden oder Kleidungsstücke

entworfen, sondern, den zeitgenössischen Strömungen und der Ausgestaltung der Person des Werthers entsprechend, diesen in ein Literaturkostüm eingekleidet. Die konkrete Vorlage ist einem Brief Christian Kestners, eines Kollegen aus der Wetzlarer Zeit, zu entnehmen. Dieser schreibt ihm, dass ein anderer Wetzlarer Kollege, der Legationssekretär Carl Wilhelm Jerusalem, Selbstmord begangen habe und „gestiefelt, im blauen Rock mit gelber Weste“ aufgefunden worden sei (zit. nach Witte *et al.* 1997: 56). In seinem späteren Werk *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* beschreibt Goethe Jerusalem – retrospektiv – ausführlicher und verfestigt damit das eigene Narrativ: „Seine Kleidung war die unter den Niederdeutschen, in Nachahmung der Engländer, hergebrachte: blauer Frack, ledergelbe Weste und Unterkleider, und Stiefeln mit braunen Stolpen“ (Goethe 1814: 237).

Aus textil- bzw. kleidungswissenschaftlicher Sicht lässt sich festhalten, dass die Popularität des Briefromans dazu beigetragen hat, die englische Mode weiter zu verbreiten. Ein dezidiertes Interesse Goethes an modischer Kleidung lässt sich in diesem Zusammenhang kaum erkennen<sup>11</sup>, eher scheint die Funktion des Textilen, Spuren eines menschlichen Körpers aufnehmen zu können, für ihn von Bedeutung gewesen zu sein: So erhält Werther am 28. August zu seinem Geburtstag ein Päckchen, das u.a. eine blassrote Schleife von Lotte enthält, die sie bei ihrer ersten Begegnung trug. Werther reagiert darauf erwartungsgemäß emotional: „Ich küsse diese Schleife tausendmal, und mit jedem Atemzuge schlürfte ich die Erinnerung jener Seligkeiten ein, mit denen mich jene wenigen, glücklichen, unwiederbringlichen Tage überfüllten“ (Goethe 1981: 83). In seinem Abschied an Lotte schreibt er, dass auch sie diese blassrote Schleife, die sie am Busen hatte, tausendmal küssen solle.

Bildgebung und Materialisierungen lassen sich als wichtige Motoren der Zirkulation identifizieren und diese Verbreitungsmechanismen gewinnen mit einer Zunahme medialer Möglichkeiten (Fotografie und Film ab dem 19. Jahrhundert, Internet und soziale Medien ab dem späten 20. Jahrhundert) an Bedeutung und lassen manche Literaturkostüme ikonisch werden. Ein Beispiel hierfür ist das

<sup>11</sup> Eine grundsätzliche Vertrautheit mit Stoffqualitäten und Kleidung Goethes kann vorausgesetzt werden, was jedoch keine außergewöhnliche Beobachtung ist. Er wuchs in einem wohlhabenden bürgerlichen Haushalt in einer Messestadt auf. Das besondere Verhältnis seines Vaters zur „Oeconomie“ beschreibt er anhand des Beispiels des Hausschneiders, der nicht nur für das Flecken und Nähen der Familienkleidung zuständig gewesen sei, sondern auch Schreibarbeiten übernehmen musste. Eine solche Stelle hätte ein Schneidermeister kaum angenommen und so musste der bei der Familie Goethe angestellte Schneidergeselle auch den Zuschnitt besorgen, was laut Goethe nicht immer zum Besten geriet, und die Form meist alles verdarb (Goethe 1814: 83).

berühmte Kinderbuch *Pippi Langstrumpf*, dessen Gattungszugehörigkeit die Illustration vorsieht<sup>12</sup>.

Sie sah so aus: Ihr Haar hatte dieselbe Farbe wie eine Möhre und war in zwei feste Zöpfe geflochten, die gerade vom Kopf abstanden. Ihre Nase hatte dieselbe Form wie eine ganz kleine Kartoffel und war völlig von Sommersprossen übersät. Unter der Nase saß ein wirklich riesig breiter Mund mit gesunden weißen Zähnen. Ihr Kleid war vorn rot und hinten blau. Pippi hatte es selbst genäht, und der rote Stoff hatte nicht gereicht. An ihren langen dünnen Beinen hatte sie ein Paar lange Strümpfe, einen braunen und einen schwarzen. Und dann trug sie ein Paar Schuhe, die genau doppelt so groß waren wie ihre Füße. (Lindgren 2007: 15)

Die Titelseite des Originalmanuskripts hat Astrid Lindgren mit einer Zeichnung von Pippi versehen und handschriftlich hinzugefügt: „Für Karin zum 10. Geburtstag am 21.5.1944 von Mama“ (Abb. 3).

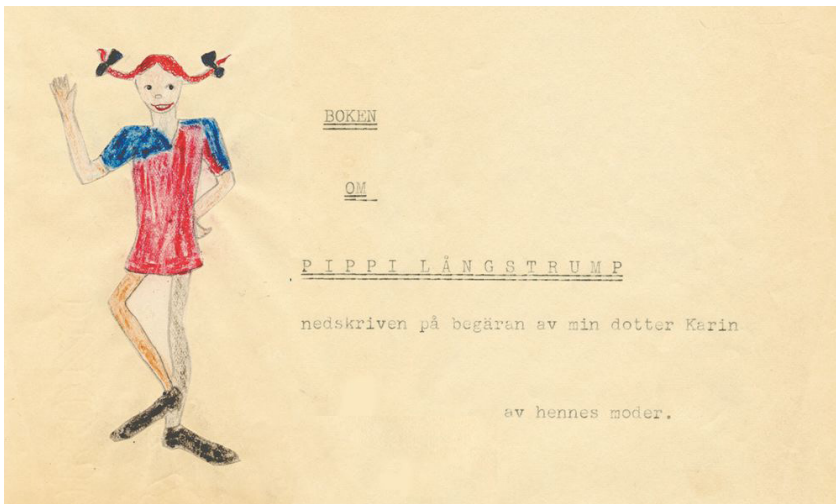


Abb. 3: Astrid Lindgren: Titelseite des Originalmanuskripts *Das Buch von Pippi Langstrumpf...*, 1944, Maschinenschrift, Bleistift und Buntstift auf Papier.  
Mit freundlicher Genehmigung von The Astrid Lindgren Company

<sup>12</sup> Ein Beispiel, das nicht der Kinderliteratur angehört und dessen Ausstattung mit Bildern in Hinblick auf die vestimentäre Ausgestaltung der Figuren kaum aufgearbeitet ist, ist Virginia Woolfs *Orlando*. Sie hat ihrem berühmten Werk Bilder beigelegt, um der fiktionalen Biografie einen authentischeren Anstrich zu geben. Dem Text wurden neben den Bildern auch eine Vorbemerkung und ein Register angefügt. Diese wurden aber in den seltensten Fällen mit abgedruckt – obwohl sogar im Text an einer Stelle unmittelbar Bezug genommen wird auf eines der Bilder und die Kleidung (Woolf 2005: 248).

Diese Zeichnung und das ursprüngliche Manuskript von 1944, das zunächst vom Verlag abgelehnt wurde, wurden 2007 als ‚Ur-Pippi‘ veröffentlicht. Der Textvergleich<sup>13</sup> mit der Fassung von 1945 (dt. 1949) zeigt, dass Lindgren die Kleidbeschreibung für die Überarbeitung des Textes verändert hatte:

Ihr Kleid war sehr komisch. Pippi hatte es selbst genäht. Es war wunderschön gelb; aber weil der Stoff nicht gereicht hatte, war es zu kurz, und so guckte eine blaue Hose mit weißen Punkten darunter hervor. An ihren langen dünnen Beinen hatte sie ein Paar lange Strümpfe, einen geringelten und einen schwarzen. Und dann trug sie ein Paar schwarze Schuhe, die genau doppelt so groß waren wie ihre Füße. Die Schuhe hatte ihr Vater in Südamerika gekauft, damit sie etwas hätte, in das sie hineinwachsen könnte, und Pippi wollte niemals andere haben. (Lindgren 1986: 14)

Die überarbeitete Fassung wurde professionell illustriert und orientierte sich an dieser Beschreibung. Und auch die deutsch-schwedische Verfilmung zeigt Pippi in einer Kleidung, die das Fröhliche, Kreative und Unkonventionelle betont und die dazu beigetragen hat, dass die Figur zu einer Ikone wurde.

Die sogenannte ‚Hochliteratur‘ enthält in der Regel keine Abbildungen, so dass das Umfeld der Texte und der Schriftsteller\_innen untersucht, die Kontextualisierung und Rekonstruktion der Kleiderkosmos unternommen werden muss.

Um sieben Uhr fuhr ich sie zum Diner hinunter: zu anderen Gästen in Abendtoilette, die ich aus den oberen Stockwerken geholt und die sich zum Speisen begaben, trat sie bei mir ein, in einem wundervollen weißen Seidenkleid mit kurzer Schleppe, Spitzen und gestickter Tunika, deren Taille ein schwarzes Sammetband gürtete, um den Hals ein Collier milchig schimmernder, untadelig gestalteter Perlen [...]. (Mann 1954: 135)

Felix Krull, alias der Liftboy Armand, beschreibt in dieser Szene die Kleidung von Mme Houpflé, der er schon vorher begegnet war. Im gut dokumentierten Nachlass Thomas Manns finden sich mehrere Bilder aus der deutschen illustrierten Zeitschrift «Die Woche», die verschiedene Frauen in unterschiedlichen Situationen zeigen und die von der Forschung den Auftritten Mme Houpflés im Roman zugeordnet wurden (Wysling 1975: 84-91). Dazu gehört auch ein Bild der damals

<sup>13</sup> Die schwedische Literaturwissenschaftlerin Ulla Lundqvist hat die beiden Fassungen detailliert verglichen – erwähnt hierbei aber nicht die abweichenden Kleidbeschreibungen – und kommt zu dem Schluss, dass das Manuskript stilistisch und die Figur an Kontur gewonnen haben (Lindgren 2007: 167).

häufig fotografierten englischen Operettensängerin und Gesellschaftsdame Lily Elsie (1886-1962):



Abb. 4: Miss Lily Elsie. Mrs. Ian Bullough. Photo Rita Martin.  
National Portrait Gallery, London

Vergleicht man exemplarisch ihre Kleidung (Abb. 4) mit der Beschreibung Thomas Manns, stellt man fest, dass diese weder besonders detailliert noch fachkundig ist – was auch nicht notwendig ist, dient sie doch nicht als Vorlage zum Nachschneiden. Der Vergleich ermöglicht vielmehr, das vestimentäre Wissen Manns zu rekonstruieren. Hierbei helfen die umfassenden Ausführungen und Recherchen zu seiner Arbeitsweise, ohne deren Kenntnisse (*ebd.*: 10-17) und die erhaltenen, umfangreichen, in Dossiers von ihm geordneten Materialien in diesem Fall noch nicht einmal eine eindeutige epochale Zuordnung möglich wäre. Sein Verfahren, Bilder und Magazine zu sammeln und daraus Collagen, ‚Personenklitterungen‘ zu erstellen, hat Mann damit begründet, kein Augenmensch zu sein (*ebd.*: 17). Einer seiner Interpreten, der Literaturwissenschaftler Helmut Koopmann, attestiert ihm hingegen, gerade mit der Deskription des „riesigen Kleider-Arsenals“ einen sehr genauen Blick anzuwenden (Koopmann 2019:

322), eine differenzierte Kleidersymbolik (*ebd.*: 314), gar eine Kleiderpsychologie (*ebd.*: 319) zu verfolgen, und postuliert: „Kleider sind unbestechlich“ (*ebd.*). Solche Aussagen und nicht referenzierte Alltagsbeobachtungen, die in der Rezeption von Kleidung und Mode in fiktiven Texten immer wieder zu konstatieren sind, gilt es kritisch einzuordnen. Aus textilwissenschaftlicher Sicht erweisen sich Manns literarische Kleiderbeschreibungen als schwierige Quelle, da er sich in vielen Werken auf vergangene Epochen bezieht, deren Kleidung über Abbildungen unterschiedlichster Art und nicht aus einer zeitgenössischen Anschauung der (vestimentären) Gesellschaft erschlossen werden<sup>14</sup>.

Ein äußerst seltener und auch ungewöhnlicher Fall ist der Nachlass von Arno Schmidt. Noch zu Lebzeiten seiner Frau Alice wurde die Arno Schmidt Stiftung gegründet und diese archiviert neben seinen Werken, Fotografien, Notizen und dem Zettelarchiv auch Alltagsgegenstände, darunter circa eintausend Textilien. Letztere wurden in einer Ausstellung kuratiert und in der Begleitpublikation (Arno Schmidt Stiftung 2024) erzählt Susanne Fischer, die Geschäftsführerin der Stiftung, die Biografie der Schmidts in Verbindung mit erhaltenen Kleidungsstücken und Fotografien. Sie schreibt, dass es für einen Autor keine ‚Berufskleidung‘ gebe, er vielleicht am ehesten einen bestimmten Kleidungsstil pflegen würde (*ebd.*: 48). Erwähnt wird, dass seine Frau ihm in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts Ärmelschoner genäht habe, was man durchaus als Schreibkleidung bezeichnen könnte. Michaela Breil, Kuratorin des Staatlichen Textil- und Industriemuseums in Augsburg, beschreibt in ihrem Aufsatz die mehrfache Bedeutung der Versandhauskataloge für das Ehepaar Schmidt auf der Folie der bundesrepublikanischen Geschichte textiler Konsummuster. Anhand der archivierten Materialmappen lässt sich nachvollziehen, wie der Schriftsteller Vorlagen für literarische Figuren, ihre Kleidung und ihre Posen genutzt habe (*ebd.*: 60). Die Figur der Franziska Jacobi im roten Badeanzug in *Zettel's Traum* (1970) fußt auf einem Vorbild aus dem *Witt-Weiden-Katalog* von 1964 (*ebd.*: 61). Andere Kleidungsstücke aus dem Besitz des Ehepaares finden sich unmittelbar in den Romanen, lassen sich aber teilweise nur durch Kontextualisierungen wiedererkennen: Ein erhaltenes blaues Regencap figuriert in dem Roman *Das steinerne Herz* (1956) als „metallisch blauer Kegel“ und selbst Alice Schmidt, die es trug, habe diese literarische Umformung nicht erkannt (*ebd.*: 50).

<sup>14</sup> Im gleichen Sammelband führt Sebastian Zilles Beitrag vor, wie differenziert die Signifikanz von Kleidungsstücken auf drei Ebenen – des Subjekts, des Objekts und des Kontextes – analysiert werden sollte (Zilles 2019: 138).

Für weiter zurückliegende Epochen wie auch für Schriftsteller\_innen, die anders gearbeitet haben als Mann oder Schmidt und/oder von denen nichts überliefert ist, sind entsprechende Rekonstruktionen nicht oder nur unzureichend möglich. Und in den seltensten Fällen werden solche Rekonstruktionen mit einem textilen Fokus durchgeführt. Eine Materialfülle, wie sie für die Engländerin Jane Austen überliefert ist, bietet sich hierfür an; vergleichbare Aufarbeitungen wären für deutschsprachige Literat\_innen wünschenswert<sup>15</sup>.

#### 4. Fazit und Ausblick

Die vorausgehenden Ausführungen legen es nahe, die Dichter\_innen nicht als Designer\_innen, die Autor\_innen nicht als Gestalter\_innen von Kleidung zu identifizieren, und das nüchterne Fazit könnte lauten: Literatur ist keine zuverlässige Quelle für die Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft. Das Literaturkostüm – also die literarische Beschreibung fiktionaler Kleidung – kann jedoch andere Auskünfte geben. Das heißt, wie immer in der Wissenschaft, dass es zu differenzieren und die Fragestellung präzise zu formulieren gilt. Anschließend muss die Quelle – hier ein literarisches Werk – kritisch eingeordnet und kontextualisiert werden. Ähnlich wie bei Gemälden kann es sonst zu Zirkelschlüssen kommen: Nimmt man die literarischen Beschreibungen als realitätsabbildend an, nutzt sie für Datierungen, überträgt diese auf andere Texte oder auch Abbildungen, führen diese u.U. zu Fehlдатierungen. So hat beispielsweise William Thackeray seinen Roman *Vanity Fair* um 1815 spielen lassen; da er die Mode dieser Zeit so hässlich gefunden habe, trügen die Figuren jedoch Kleidung aus seiner Gegenwart, den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts (Hughes 2006: 4). Auf die vestimentären Anachronismen des ‚Modechronisten‘ Balzac wurde bereits hingewiesen (Klein 1990: 15). Ohne quellenkritische Einordnung und Kontextualisierung (als deren Grundlage) müssen literarische Zitate entsprechend ebenso Illustration bleiben, wie Abbildungen, die nicht hinterfragt und eingeordnet werden. Und ähnlich wie bei Bildern und Filmen können die Nebenfiguren und Statisten, die im Hintergrund kaum Beachtung finden, eher Auskunft geben über real getragene Kleidung als die symbolisch aufgeladenen fiktionalen Beschreibungen der Protagonist\_innen.

Die Beispiele und der Literaturbericht haben gezeigt, dass der Quellenwert von Literatur in Bezug auf Informationen zu real getragener Kleidung eines nachvollziehbaren Ortes und Zeitpunktes gering ist und dass Literatur primär

<sup>15</sup> Vgl. Davidson (2019 und 2023) und Byrde (1999).

nicht als Archiv anthropologisch relevanter Daten oder als Quelle objektiver Informationen genutzt werden kann und sollte<sup>16</sup>. Sehr viel mehr Aufschluss erlaubt Literatur u.U. über den je zeitgenössischen – also zum Zeitpunkt des Erscheinens üblichen – Umgang der Autor\_innen mit Kleidung und gibt im Sinne der Rezeptionsästhetik auch Auskunft über die (zu erwartende) Einschätzung der Leser\_innen. Diese Historizität betrifft aus wissenschaftlich-rekonstruktiver Sicht alle Leser\_innen, also das lesende Publikum, die Drehbuchautor\_innen, die Kostümbildner\_innen, die Modeschöpfer\_innen und alle anderen. Entsprechend sind es sehr individuelle Voraussetzungen und Vorlieben sowie autor-spezifische stilistische Mittel und Intentionen, die die Darstellung des Literaturkostüms und die Bedeutung, die ihm zugewiesen wird, beeinflussen. Literarische Darstellungen können demzufolge vom Hinweis auf reale Kleidung bis hin zu fiktiven Metadiskursen zur Mode eine Vielzahl an Informationen bzw. Beschreibungen enthalten, so dass das Verhältnis von Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft zur Literaturwissenschaft je einzeln zu bestimmen ist. Wie gezeigt wurde, sind sekundäre kreative Schöpfungen durch einen Schriftsteller (Dichter-Designer) selten, literarische Kleiderbeschreibungen mit realem Vorbild, die dann zur Mode werden (wie die ‚Werthertracht‘) schon häufiger; daneben existieren fiktive Kleiderschrankinventare, die akribisch recherchiert wurden. Ein Nachlass – und seine fachgerechte Aufbewahrung – wie der von Arno und Alice Schmidt bildet eine Ausnahme. Von anderen Schriftsteller\_innen finden sich oft einzelne Kleidungsstücke oder Textilien in ihren Nachlässen oder eigenen Museen. Zusammenhängende Untersuchungen, die diese Objekte in Verbindung bringen mit Egodokumenten, anderen, eventuell als Paratexte zu bezeichnenden Schriftquellen, Bildquellen wie Fotografien, Gemälden oder Filmen, die den vestimentären Kosmos des Schreibenden rekonstruieren oder diesen mit ethnographischen Mitteln (Interview, Beobachtung) dokumentieren, stehen aus und sollten interdisziplinär kontextualisiert und erforscht werden.

;

<sup>16</sup> Vgl. beispielsweise Nünning (2004), s.v. *Literarische Anthropologie*.

## Bibliographie

- Aindow, Rosy (2010), *Dress and Identity in British Literary Culture, 1870-1914*, Farnham: Ashgate
- Arno Schmidt Stiftung (2024) = Arno Schmidt Stiftung Bargfeld und Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (Hg.), *Kleider. Geschichten. Der textile Nachlass von Arno und Alice Schmidt*, Augsburg
- Arnold, Janet (1985), *Patterns of Fashion. The cut and construction of clothes for men and women c1560-1620*, London: Macmillan
- Aristophanes (1838) = *Des Aristophanes Werke*, Theil 3: *Die Wolken. Lysistrate. Die Thesmophoriazusen. Die Ecclesiazusen. Die Frösche*, übers. v. J.G. Droysen, Berlin: Veit (Reprint Berlin/Boston: de Gruyter 2014)
- Barthes, Roland (1985), *Die Sprache der Mode*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Original: *Le système de la mode*, 1967)
- Bertschik, Julia (2000), "Kleider machen Leute" – Gerade auf dem Theater. «Zeitschrift für Deutsche Philologie» 2, 213-244
- Bertschik, Julia (2005), *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*. Köln/Weimar/Wien: böhlau
- Bischoff, Doerte (2009-2012), *Büchners Kleider: vestimentäre Inszenierung und Materialität der Zeichen*. «Georg Büchner Jahrbuch» 12, hrsg. v. B. Dedner/M. Gröbel/E.-M. Vering, 179-203
- Brüggen, Elke (1989), *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag
- Brüggen, Elke (1991), *Kleidung im Mittelalter. Fiktion und Realität*. «Jahrbuch für Volkskunde» 14 (N.F.), 7-23
- Byrde, Penelope (1999), *Jane Austen Fashion. Fashion and needlework in the works of Jane Austen*, Ludlow: Excellent Press
- Cardon, Lauren S. (2016), *Fashion and Fiction. Self-Transformation in Twentieth-Century American Literature*, Charlottesville: University of Virginia Press
- Cook, Sylvia J. (2013), *Reading Clothes: Literary Dress in William Faulkner and Erskine Caldwell*. «The Southern Literary Journal» 46 (1), 1-18
- Davidson, Hilary (2019), *Dress in the Age of Jane Austen: Regency Fashion*, New Haven/London: Yale University Press
- Davidson, Hilary (2023), *Jane Austen's Wardrobe*, New Haven/London: Yale University Press

- Detken, Anke (2009), *Im Nebenraum des Textes. Regieerbemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer
- Diderot, Denis (1758), *Le père de famille. Comédie en cinq actes, et en prose, avec un discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam
- Diderot, Denis (1998), *Gründe, meinem alten Hausrock nachzutruern*, Berlin: Friede-nauer Presse (Original: *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, 1772)
- Drühl, Sven (2005), *Die individuelle Künstleruniform*. In G. Mentges/B. Richard (Hg.), *Schönheit der Uniformität. Körper, Kleidung, Medien*, Frankfurt a.M.: Campus, 115-126
- Egan, Gerald (2016), *Fashioning Authorship in the Long Eighteenth Century: Stylish Books of Poetic Genius*, London: Palgrave Macmillan
- Egan, Gerald (ed.) (2020), *Fashion and Authorship. Literary Production and Cultural Style from the Eighteenth to the Twenty-First Century*, Cham: Springer International Publishing
- Goethe, Johann Wolfgang von (1814), *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Bd. III, Tübingen: Cotta
- Goethe, Johann Wolfgang von (1981), *Die Leiden des jungen Werther*, Frankfurt a.M.: Insel
- Haase, Birgit (2020), *Zwischen Bourgeoisie und Bohème – Divergente Strategien künstlerischer Selbstinszenierung durch Kleidung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In P. Leutner/A. Giannone (Hg.), *Dressing Like an Artist. Künstlerische Selbstinszenierungen und die Mode*, Hamburg: ConferencePoint, 15-30
- Holmegaard, Luka (2022), *Look*, Berlin: Weissbooks
- Hughes, Clair (2006), *Dressed in Fiction*, London: Berg
- Jeßing et al. (2004) = Jeßing, Benedikt/Lutz, Bernd/Wild, Inge (Hg.), *Metzler Goethe Lexikon*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler
- Klein, Rolf (1990), *Kostüme und Karrieren. Zur Kleidersprache in Balzacs 'Comédie humaine'*, Tübingen: Stauffenburg
- Koopmann, Helmut (2019), „Was Kleider alles verraten...“ *Ein Spaziergang durch Thomas Manns Garderobewelten*. In A. Bartl/F. Bergmann (Hg.), *Dinge im Werk Thomas Manns*, Paderborn: Fink, 307-322
- Kraft, Kerstin (2019), *Zyklographie der Mode und des Textilen*. In R. Adelman/Ch. Köhler/Ch. Neubert/K. Kraft/M. Zeman (Hg.) *Kulturelle Zyklographie der Dinge*, Paderborn: Fink, 93-116

- Kraft, Kerstin (im Druck), *Sich in Worte kleiden. Über das Verhältnis von Texten und Textilien*. In I. Schäfer/A. Karentzos/M. Wernli (Hg.), *Erzählte Mode. Transdisziplinäre Perspektiven auf Text- und Bildgewebe*, Bielefeld: transcript
- Kraß, Andreas (2006), *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel*, Tübingen/Basel: A. Francke
- Kuhn, Cynthia/Carlson, Cindy (eds.) (2007), *Styling Texts: Dress and Fashion in Literature*, Youngston: Cambria Press
- Lindgren, Astrid (1986), *Pippi Langstrumpf*, Hamburg: Oettinger (Erstausgabe Stockholm 1945, in dt. Übersetzung erstmals 1949)
- Lindgren, Astrid (2007), *Ur-Pippi*, Hamburg: Oettinger
- Loschek, Ingrid (2011), *Reclams Mode- und Kostümllexikon*. 6., erw. u. aktual. Aufl., bearb. v. G. Wolter. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Lubrich, Naomi (2014), *Wie kleidet sich ein Künstler? Stendhal und das Paradox konventioneller Originalität*. In «KulturPoetik» 14 (2), 182-204
- Lubrich, Naomi (2015), *Die Feder des Schriftstellers. Mode im Roman des französischen Realismus*, Bielefeld: Aisthesis
- Mann, Thomas (1954), *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Frankfurt a.M.: Fischer
- Marzel, Shoshana-Rose (2005), *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Bern: Peter Lang
- Mayerhofer-Llanes, Andrea (2006), *Die Anfänge der Kostümgeschichte. Studien zu Kostümmerken des späten 18. und des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum*, München: scaneg
- McCracken, Grant (1988), *Culture and Consumption. New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Bloomington: Indiana University Press
- Montandon, Alain (dir.) (2015), *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle. Sociopoétique du textile*, Paris: Champion
- Newman, Terry (2017), *Legendary Authors and the Clothes They Wore*, New York: Harper
- Nünning, Ansgar (Hg.) (2004), *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler
- Porter, Charlie (2022), *What Artists Wear*, New York: Norton & Company
- Ragotzky, Karl August (1792), *Über Mode-Epoken in der Teutschen Lektüre*. «Journal des Luxus und der Moden», 549-556

- Reinacher, Pia (2010), *Kleider, Körper, Künstlichkeit. Wie Schönheit inszeniert wird*, Berlin: Berlin University Press
- Smith, Chloe Wigston (2013), *Women, Work, and Clothes in the Eighteenth-Century Novel*, Cambridge: Cambridge University Press
- Theiß, Alissa (2020), *Höfische Textilien des Hochmittelalters. Der ‚Parzival‘ des Wolfram von Eschenbach*, Stuttgart: Hirzel
- Vincent, Susan (2017), *A cultural history of dress and fashion*. Vol. 1-6, London: Bloomsbury
- Witte *et al.* (1997) = Witte, Bernd/Buck, Theo/Dahnke, Hans-Dietrich/Otto, Regine/Schmidt, Peter (Hg.), *Goethe Handbuch*, Bd. III: *Prosaschriften*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler
- Womick, Stephanie Robinson (2011), *Fashioning Femininities: Sartorial Literacy in English Domestic Fiction 1740-1853*, Diss., University of North Carolina (Greensboro)
- Woolf, Virginia (2005), *Orlando. Eine Biographie*, hrsg. v. Klaus Reichert, Frankfurt a.M.: Fischer
- Wysling, Hans (Hg.) (1975), *Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation*, Bern/München: Francke
- Zilles, Sebastian (2019), *Von Purpurmänteln, Stürmern und Uniformen. Gendered objects in Thomas Manns Roman Königliche Hoheit (1909)*, in A. Bartl/F. Bergmann (Hg.), *Dinge im Werk Thomas Manns*, Paderborn: Fink, 121-138



**Julia Bertschik**

**Oberflächen-Ekel.  
Zur (Un-)Moral der Kleidermode  
bei Friedrich Theodor Vischer und Christian Kracht**

In German-speaking discourse, fashion often signals immorality: after all, it is about the hedonistic preoccupation with material surfaces and the consumption of goods and brands, which is often discredited as ‘superficial’. The extent to which surface and depth, fashion and (im)morality are intertwined is shown in two literary examples from the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries: Friedrich Theodor Vischer’s polemical contributions *Mode und Cynismus* (1879) and Christian Kracht’s pop novel *Faserland* (1995). In both examples, the preoccupation with objects of fashion reveals itself as a tipping point: where its moral devaluation is intended, its glamorous aspects appear at the same time, whereas its celebration dominates ostensibly, it is ultimately doomed to death and proves to be morally questionable.

Disgust of the surface.  
On the (im)morality of fashion  
by Friedrich Theodor Vischer and Christian Kracht  
[disgust; surface; (im)morality; fashion; literature]

•  
;

Kleidermoden signalisieren häufig Unmoralisches: Die Beschäftigung mit ständig wechselnden und zumeist unter kritikwürdigen Umständen produzierten Konsumobjekten zur narzisstisch enthüllenden Selbststilisierung oder aber zur hochstaplerischen Performance verheißt zumeist nichts nachhaltig Gutes. Geht es hier doch um die hedonistische Beschäftigung mit materiellen Oberflächen, was oft als ‚oberflächlich‘ und ethisch inkorrekt diskreditiert wird. D.h.: Oberflächlichkeit und Unmoral scheinen zwar in den modischen Dingen inkorporiert bzw. haften ihren Oberflächen an. Sie artikulieren sich aber erst über ihre damit verbundenen diskursiven Zuschreibungen, über das ‚Ablesen‘ und die moralische Kontextualisierung der eigentlich stummen Artefakte materieller Kultur. Als Inter- und Gegendiskursen fällt Publizistik und Literatur dabei eine besondere Rolle zu (Link/Link-Heer 1990; Kienlin 2005).

Inwiefern sich Oberfläche und Tiefe, Modeobjekt und (Un-)Moral miteinander verschränken können, soll daher an zwei Beispielen des 19. und 20. Jahrhunderts

gezeigt werden: Erstens an Friedrich Theodor Vischers polemischen Beiträgen *Mode und Cynismus* (1879) und ihrer karikaturhaft überzogenen Kritik an einer Verunklarung der körperlichen Oberflächenstruktur durch die offizielle Mode der Gründerzeit in zeitpolitischer, genderspezifischer wie ideal-ästhetischer Hinsicht. Und zweitens an Christian Krachts offensivem Umgang mit modischen Markenprodukten – allen voran mit der berühmt-berüchtigten Barbourjacke, die seinen Poproman *Faserland* (1995) im Sinne einer zweiten Haut leitmotivisch durchzieht, wobei sich Pop- und Hochkultur-„Fasern“ auf einer enthierarchisierten ‚Oberflächen-Tiefe‘ aus Mode, Marken und Literatur miteinander verknüpfen (Bertschik 2019).

Bei beiden, zunächst diametral entgegengesetzt wirkenden Beispielen löste die provozierend ab- bzw. aufwertende Beschäftigung mit Objekten der Kleidermode nicht nur leidenschaftliche (Gegen-)Reaktionen beim zeitgenössischen Publikum aus, sondern Mode zeigt sich dabei auch als ambivalente, Textsorten transgredierende Kippfigur zwischen Oberfläche und Tiefe: Wo ihre moralische Abwertung intendiert ist, wie in Vischers theoretischen Überlegungen, erscheinen zugleich ihre glanzvoll-poetischen, technisch innovativen und rhetorisch inspirierenden Seiten, wo hingegen ihre Feier vordergründig dominiert, wie in Krachts literarischer Fiktion, erweist sich dies letztlich als todesverfallen und moralisch fragwürdig. Dem damit beide Male einhergehenden Oberflächen-Ekel scheint allein eine respektlos-zynische Betrachtungsweise adäquat zu sein.

### 1. *Mode und Cynismus* (1879)

Dass die Mode oberflächlich und abgründig zugleich ist, ihr also als Grundprinzip die Paradoxie eingeschrieben ist, wie es auch neuere Modetheorien bestätigen (Esposito 2004), ist schon Vischer in seiner zweiteiligen Modeabhandlung *Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntniß unserer Culturformen und Sittenbegriffe* bewusst: Die Mode „schreibt mit eifriger Ruhe die absolute Unruhe vor, sie ist wilde Hummel und mürrische Tante, ausgelassener Backfischrudel und Institutsvorsteherin, Pedantinnen und Arlekinen in Einem Athem“ (Vischer 2006: 61).

Vischer bezieht diese Ambiguität methodisch auch auf das eigene Schreiben über Mode, welches ebenso leicht- wie tiefsinnig, schamlos in der Anprangerung der Schamlosigkeit sein müsse. Dafür nutzt er den titelgebenden Begriff des Zynismus, welcher für ihn ein doppelbödiges Argumentieren bedeutet. Vischer definiert Zynismus – im zweiten Teil (*Ueber Cynismus und sein bedingtes Recht*), einem Kommentar auf die empörten Reaktionen und redaktionellen Abmilderungsversuche seines ersten Teils (*Wieder einmal über die Mode*) – als ein humoristisch derbes „Auf-

decken der groben Natur aller und jeder Art“ (*ebd.*: 129). Ebenso wie das Komische, so beruhe auch das Zynische auf dem Prinzip des Kontrasts zwischen Geistigem und Leiblichem, Menschlichem und Tierisch-Vegetabilischem bzw. Menschlichem und Mechanischem: „Das Komische ist der ertappte Mensch“ (*ebd.*).

Und eben dieses Komische gelte es, an der Mode ‚zynisch‘ aufzudecken. D.h., in Weiterentwicklung der in Vischers Text genannten aufklärerisch-idealistischen Überlegungen Schillers und Lessings zur ästhetischen Darstellbarkeit des Hässlichen und Ekelhaften (*ebd.*: 96-98), die Umschlagstellen vom Komischen zum Erhabenen und umgekehrt zu markieren. Weder gehe es dabei um eine einseitige Denunzierung des Leiblich-,Unanständigen‘, noch um dessen ‚anständige‘ Tabuisierung. Zwischen diesen beiden Polen, das Tabu des Obszönen zu verletzen und gleichzeitig aufrechtzuerhalten, bewegt sich Vischers zynisches Schreiben über die Mode seiner Zeit, in der er ein kulturelles Aussagesystem sieht. Er beschäftigt sich in *Mode und Cynismus* also zugleich mit einer Anklage wie mit einer Analyse von Mode im Sinne ihrer Modellfunktion für die Moderne (Bertschik 2005: 7-17; Arburg 2008: 383-398).

Vischers Modekritik ist vor allem eine Moralkritik, da Kleidermode sich von der Sittenmode nicht völlig trennen lasse. Neben ihren gleichfalls kritikwürdigen diktatorisch-wechselhaften, typisierenden, bewegungshemmenden, unhygienischen und ungesunden Aspekten stößt er sich vor allem an der Explizitheit der sexuellen Semantik der Gründerzeitmode. Er brandmarkt das pikante „in Kleidern nackt“-Sein der Frauen jeden Alters (Vischer 2006: 19). Dies werde einerseits hervorgerufen durch die Entblößung freizügiger Dekolletés der Balltoiletten, so „daß man bei den Damen [sogar] das Haar unter den Achseln gesehen habe“ (*ebd.*: 22). Und andererseits werde es selbst noch in der Verhüllung markiert durch die korsett- und tournürenbedingte Betonung der weiblichen Geschlechtsmerkmale von Brust und Gesäß, z.B. durch ein zierliches Röschen auf eben demselben. Vischer wendet sich mit Grausen ab von einem solch modisch inszenierten Eindringen der Tier- in die Menschenwelt: „So mit Fingern auf jene Stelle weisen, das geht denn doch über den Spaß. Die Natur, ja die erlaubt sich mitunter, dort ein Ornament anzubringen, daß man so recht hinsehen muß“ (*ebd.*: 23).

Das Zentrum von Vischers Modeabhandlung ist also der Versuch, „im Feld der Mode das Feld der Sexualität [...] abzuhandeln“ (Neumann 2006: 204). Und das ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur eines, das sich in einer sukzessiven Veränderung der Geschlechterordnung befindet, sondern eben auch unter dem Einfluss Darwins steht (Menninghaus 2003). So begreift Vischer die erzwungene Passivität der Frauen im Werben um den männlichen

Geschlechtspartner, das ‚Sich finden lassen‘, als den eigentlichen Motor schnelllebiger Modeauswüchse und den Antrieb bei der unzulässigen Erweiterung der Körperoberfläche. Es sei daher

nur ganz natürlich, daß also eines der findungswünschenden Wesen etwa denkt: halt, ich mache meinen Kopf höher, da noch eine Masche, hier ein Band angenadelt, dort ein Lockenhügel erhöht, auf den Hut noch dies Bouquet: da rage ich hervor, so findet man mich leichter. Das sieht die Zweite und denkt: das kann ich auch und besser, treibt's um einen Zoll und etliche Besätze weiter, die Dritte noch mehr und der Teufel ist los. In der That, die Wuth des Ueberbietens im Mannfang [...], sie ist vielleicht der stärkste unter den Holzbränden, die den Wahnsinn der Mode, ihres hirnlosen Wechsels, ihrer furiösen Neigungen, ihres wüthenden Verzerrens zur Siedhitze schüren. (Vischer 2006: 30-31)

Im zweiten Teil spitzt Vischer seine Kritik noch einmal zu, indem er vom Widerwillen und Abscheu, ja vom Ekel vor der Verletzung von Scham und Anstand durch Entblößung statt notwendiger Verhüllung „mit Schweigen, Kleidern, spanischen Wänden, geschlossenen Thüren“ spricht (*ebd.*: 104). Ein Vorhaben, dem Vischers eigene Modeabhandlung ambivalenterweise gerade nicht nachkommt. Denn seine „*verkleidete[n] Entblößungsphantasien berauschen sich*“ regelrecht „*an dem, was er gleichzeitig zu bekämpfen trachtet*“ (Schlaffer/Mende 1987: 36).

Der dabei wiederholt ins Spiel gebrachte Begriff des Ekels, der sich „ungleich schneller und leichter an die Wahrnehmung“, an „die Realplastik des Thuns“, als an das sie lediglich beschreibende Wort knüpfe, der Ekel insbesondere vor körperlichen Ausscheidungen wie aber auch vor dem unsittlichen Modegebaren älterer, „verblühte[r] Weiber“ (Vischer 2006: 113-114), Abgrenzungen zur leblos-schönen Nacktheit antiker Statuen bei gleichzeitiger Vorbildfunktion ihrer körpernah-schlichten Gewand- und Frisurengestaltung, all das verweist hier erneut auf Traditionslinien zur klassizistischen Diskussion über das Idealschöne, etwa bei Winckelmann und Herder in ihren Auseinandersetzungen mit der antiken Plastik (Menninghaus 1999: 76-159; Hoffmann 2015: 84-118). Vischer transferiert dies nun auf den Nebenschauplatz der Mode, behält allerdings das physiognomische bzw. mittlerweile vestignomisch auf Kleidung bezogene Verfahren einer im Aisthetischen anzusetzenden Ethik bei. Dominierend ist daher der Wunsch nach einer Einheit von Außen und Innen, Hülle und Kern: „unsere Frage [ist] ebensosehr eine moralische, als eine Form- oder Geschmacksfrage“, schreibt Vischer (2006: 97).

Allerdings verändert sich bei ihm das idealistische Bezugssystem zwischen Innen und Außen, Kern und Hülle, Tiefe und Oberfläche. Die materielle Ober-

fläche bleibt dadurch weiterhin Zeichenträger einer vermuteten geistigen Tiefe (Bachmann 2013), was sich nun auch auf kulturelle Befindlichkeiten ausweiten lässt. Nur so sind zeitsignatorische Zuschreibungen möglich, wie Vischers bekanntes Diktum: „Wir hielten die Krinoline für das Symbol des zweiten Kaiserreichs in Frankreich, seiner aufgeblasenen Lüge, seiner windigen und protzigen Frechheit“ (Vischer 2006: 16). Verunklarungen und Erweiterungen der einheitlichen biologischen Körperoberfläche durch Modeobjekte wie Reifrock oder Zylinder gehören somit auch für Vischer zu den „außerwesentlichen Zuwächse[n], oder Lostrennungen“, welche schon Herder in seinen Überlegungen zur antiken Plastik rigoros abgelehnt hatte: „Da ist also der Grund ihres Abscheulichen oder Unzulässigen. Gleichsam zu dem *Einen Stücke des Körpers* gehören sie nicht“ (Herder 1994: 1021; vgl. dazu Krüger-Fürhoff 2001: 61-82).

Herder meinte damit jedoch Adern und Knorpel, die als wurmartige Gewächse die glatte Oberfläche verunzieren, sich also von innen, aus der Körpertiefe heraus, bemerkbar machen und nicht zuletzt an die menschliche Vergänglichkeit, an Tod und Verwesung gemahnen. Bei Vischer sind es hingegen die modischen Artefakte, die von außen ebenfalls Unzulässiges und moralisch Verwerfliches an die menschliche Körperoberfläche herantragen und diese gleichsam durch ihre Lügenhaftigkeit und Unmoral kontaminieren. Indem Vischer, als Vorläufer reformmodischer Ideen, dem Modeaccessoire der künstlichen statt natürlichen Blumen etwa Verlogenheit und Unsolidität zuweist, überträgt sich dies für ihn auch auf seine zunächst unverdorben imaginierte Trägerin, auf das sogenannte Mädchen aus dem Volk:

Man sehe hin, ob sie nicht im leichten Modehütchen mit [künstlichen] Blumen einer verdächtigen Dirne gleich sieht! denn unwillkürlich tragen wir den Begriff des Unsoliden, der zunächst nur schlicht buchstäblichen Sinn hat, in symbolisch sittlichem auf die Persönlichkeit über. (Vischer 2006: 35)

Dies wächst sich für Vischer schließlich zu einem apokalyptischen Traumgebilde karikaturhafter Tier-Mode-Hybride aus, wie auf einem niederländischen Gemälde à la Hieronymus Bosch:

[...] wie rasende Trabantengöckel mit wilden Kämmen und flatternden Schwänzen, wie Ungeheuer der Urmeere und des Urschlammes mit paukenartigen Bäuchen, geflügelte Eidechsen mit Krokodilrachen, Rochen mit Cylindern auf dem Kopf, Polypen ohne Kopf mit scheußlichen Fangarmen, ganz decolletirte Walfischmütter, Seeschlangen mit Chignon [= Haarknoten; J.B.], Alligatoren mit Frackschwanz, riesige Urhaye in Bettkitteln, Dürrteufel ohne und Dickeufel mit hochgeschwollenem aufgebauschtem Hintern. (*ebd.*: 50)

Je amorpher und abjekthafter der Gegenstand ist (Kristeva 1980), so könnte man schlussfolgern, desto mehr Aufmerksamkeit erzielt er. Ähnlich wie bei den Skulpturenbeschreibungen Winckelmanns, insbesondere beim Torso im Belvedere zu Rom, herrscht eine Art „affektive[r] Evidenz“ (Berndt 2015: 92-93; vgl. auch Kestenholz 1994). Sowohl bei der Fragmentierung des Körpers wie bei seiner undefinierbaren Erweiterung tendiert sie entweder ins Unbegriffliche, oder aber agiert im Wortschwall, in der phantastischen Narration, dem poetischen Wortgemälde aus. Vischers Erregung über die Mode-Torheiten seiner Zeit teilt sich so auch den Leser\_innen bis heute mit. Sie animieren den Autor aber paradoxerweise ebenso zu seinen rauschhaft bewegten, ironischen Sprachtableaus à la Bosch wie zu impressionistischen Farborgien:

Und man vergesse die Färbung nicht! Welche Zusammenstellungen, welche Schattirungen, welche Uebergangstöne! Dort die stolze Donna in Purpur und Anilinblau schreiend, hier die sanfte Brittin oder Deutsche in träumerischem Helldunkel sanft bräunlich aschgrauer Halbtinten, dort der ernste Priester ganz schwarz, nur durch Tonsur die Natur verbessernd, da der Stutzer gelb gegittert oder gewürfelt mit grünen Schmachlocken am Schlappohr, – dann erst noch die Uniformen! [...] Die Phantasie erliegt vor der Fülle von Gesichtern, die ihr entgegenquellen. (Vischer 2006: 175)

Vischers moralische Mode- als Formkritik erweist sich damit nicht nur regelmäßig als Sprachkritik, sondern auch als rhetorisch-poetische Inspiration mit Tendenzen zur Modeautonomie. „Im Schlagschatten des idealistischen Erbes“ beginnt Vischer also bereits „mit dem kritischen Potential des Oberflächlichen zu rechnen“ (Arburg 2008: 389), als das sich die Mode hier in doppelter Bedeutung des Oberflächen-Begriffs darstellt. Vor einer radikalen Egalisierung von Mode und Kunst, Oberflächen- und Tiefendiskurs scheut er indes noch zurück.

## 2. Oberflächen

Damit befindet sich Vischer jedoch ganz am Puls seiner Zeit. Denn das „Saeculum der Dinge“, wie Hartmut Böhme (2006<sup>2</sup>: 17) das 19. Jahrhundert charakterisiert hat, ist auch eines ihrer Oberflächen. Etwa von Waren und Warenauslagen, (proto)globalisierten Reklame- und Konsumstrategien, ersten Markenprodukten, deren industrielle „Ueberproduction“ in „verschwenderische[n] Mode[.]“-Dingen Vischer ebenso ein Dorn im Auge war (Vischer 2006: 178). Nicht nur in der Mode wird die Silhouette der menschlichen Figur erweitert und verunklart, auch die historistischen Häuserfassaden verschleiern konsequent die

Funktion der Gebäude, weisen vorzugsweise Industriebauten als Renaissancepaläste oder gotische Kirchen aus. Gleichzeitig erzeugen innovative Bauweisen in der Glas- und Eisenarchitektur neue Oberflächengestaltungen, die stattdessen Transparenz und Durchblick ermöglichen, wie beim Londoner Kristallpalast der ersten Weltausstellung von 1851. Sie bot einen Überblick des hier versammelten „industriellen Welt=Panorama’s“ zwischen ‚oberflächlichem Kommerz‘ und ‚tiefgründiger Kultur‘ ([Anonym] 1851: 277; vgl. dazu Bertschik 2011: 43-47). Die gusseiserne Käfigkonstruktion des Kristallpalasts wirkte zudem wie das überdimensional als sichtbare Oberfläche präsentierte, aus Federstahlbändern konstruierte Gestell einer Krinoline. Die Farbgestaltung ihrer eigenen, die Konstruktion hingegen verhüllenden Stoffoberflächen partizipierte ebenfalls an den technischen Innovationen ihrer Zeit, der chemischen Anilin-Produktion, was ja auch Vischer nicht unerwähnt ließ (Vischer 2006: 175; Arburg 2008: 259-261; Kittler 2015).

Neben Schopenhauer und Freud mit ihrem jeweiligen Interesse an den Oberflächen eines selbstreflexiven Bewusstseins, seinen bloß oberflächlich wirkenden Artikulationen als symbolischen Repräsentationen unbewusster Geistes- bzw. Seelentiefen (Walter 2002: 11-12; Rolf 2011<sup>3</sup>: 473), rehabilitierte darüber hinaus Friedrich Nietzsche den Begriff der Oberfläche und des Oberflächlichen. Er wertet jetzt die dialektische Beziehung zwischen Oberfläche und Tiefe in ihrer idealistischen Wertigkeit um. Gleichfalls im Rückblick auf die Antike erfordere der Tiefenblick geradezu einen hedonistischen „Cultus der Oberfläche“ (Nietzsche 1993<sup>3</sup>: 78):

Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf zu *leben*: dazu thut Noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – *aus Tiefel*. (Nietzsche 1988<sup>2</sup>: 352)

Auch Nietzsches ästhetische Rechtfertigung des Menschen bleibt also, wie Vischers ästhetische Modekritik (die Nietzsche durchaus geteilt hat; Vinken 2015: 17-18), einem Tiefensinn der Tiefsinnigkeit verhaftet. Auf unterschiedliche Weise sind Nietzsche und Vischer damit einem weiterhin hierarchisch organisierten Oberflächenverständnis verpflichtet, was beide von einem postmodernen *Lob der Oberflächlichkeit* (Flusser 1993; vgl. auch Regn 1992) noch deutlich unterscheidet. Diesem scheint auf den ersten Blick hingegen die Popliteratur zu frönen, insbesondere in ihren gerade dafür zunächst gescholtenen deutschen Nachwende-Varianten der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts, als deren Initiationstext Christian Krachts *Faserland* gilt.

3. *Faserland* (1995)

Direkt nach seinem Erscheinen löste Krachts Roman eine polemische Literaturdebatte aus: einerseits wurde der Text als Identifikationslektüre der *lifestyle*- und damit auch objektversessenen ‚Generation Golf‘ bejubelt, andererseits vom seriösen Feuilleton als ‚Schnöseliteratur‘ oberflächlicher Markenfetischisten verworfen: „mehr Pose als Poesie, etwas für junge Leute ohne Kanonbildung und -interesse, die daher mit leichter Kost und ein paar modischen Markennamen abzuspeisen waren“ (Lorenz 2014: 8). Eine Wende brachte 2002 Moritz Baßlers Pop-Roman-Studie über *Die neuen Archivisten*, welche *Faserland* als literarisches Produkt im Sinne eines Gegenwarts-Archivs der modischen Dinge und Diskurse ernst nahm. Mit seinem überfälligen Hinweis auf den Charakter der Rollenprosa wies Baßler den penetranten Markenfetischismus von Krachts Ich-Erzähler auf seiner kontingenten Reisebewegung durch Westdeutschland in die Schweiz zudem als menschlich (und moralisch) defizitären statt affirmativen Ausdruck der so präsentierten „Barbour-Salem-Schnösel-Kultur“ aus (Baßler 2002: 112).

Mittlerweile zählt Krachts Skandaltext als ironische Kontrafaktur zum Bildungsroman selbst zur kanonisierten Oberstufenlektüre und gilt als Paradebeispiel postmodern artistischer Popliteratur. Kennzeichnend dafür sind vor allem die nonsensartig auseinanderstrebenden Aussagesysteme (à la ‚Sylt ist eigentlich super schön‘) und die widersprüchlichen Intertextualitätsverweise, vor allem beim dadurch offenen, antike Charonsfiguren, lebensverneinende wie -bejahende Goethe-Gedichte u.a. zitierenden Schluss zwischen „Auslöschung und Salvierung“ (Bluhm 2010) auf dem Zürichsee. Sie neutralisieren sich gegenseitig, statt sich zu vertiefen (Bronner 2012: 356-357). Auch in formal-ästhetischer Hinsicht weisen sie so nicht mehr über ihre eigene Darstellungs-Oberfläche hinaus und würden dadurch überhaupt „keine klaren Angebote auf Sinndeutung“ mehr unterbreiten (Susteck 2015: 12), weder in metaphysischer, religiöser noch in moralischer Weise; der Ich-Erzähler lerne nichts und verändere sich nicht (Werber 2014).

Dem gilt es erneut zu widersprechen. Denn auch so wird das warenästhetische Phänomen nicht in seiner gesamten Ambivalenz aus Faszination wie Ekel an den Dingen des Konsums mit ihren kontrastiven ‚Oberflächen-Abgründen‘ (Grabienski *et al.* 2011: 1; Drügh 2009) erfasst. Das verbindet Krachts Text durchaus mit dem ambiguen Ding- und Modekult der Pop-Art seit den sechziger Jahren und ihrer subversiven Affirmation kapitalistischer Warenwelten. So etwa mit Warhols Bildserie *Diamond Dust Shoes* von 1980/1981. Die Ansammlung bunter Damen-Pumps in Acrylfarben vor schwarzem Hintergrund, überzogen

mit Glitzerstaub, wirkt in ihrer „gelackte[n] Röntgenbild-Eleganz“, wie Frederic Jameson (1986: 55) es genannt hat, auratisch und chic, unheimlich und tödlich zugleich. Es erinnert Jameson ebenso an eine Schaufensterdekoration für den Jetset wie an die Überreste einer Katastrophe, etwa den Brand in einem überfüllten Tanzlokal, oder aber an die zurückgelassenen Schuhberge in den Konzentrationslagern. Auch Krachts *Faserland* ruft schon in titelgebender Analogie zu Robert Harris' 1992 erschienenem Thriller *Fatherland*, der Parallelweltfiktion einer Fortsetzung der NS-Diktatur nach 1945, ständig Nazi-Vergleiche auf; der abgestandene Roederer-Champagner schmeckt zudem nach Asche – und das gleich am Ende des ersten Kapitels, das bei Fisch-Gosch auf Sylt mit einem regelrechten Markenpotpourri rund um die Barbourjacke beginnt (Kracht 1997: 19; Sander 2015: 105-106, 116-118).

Einer ausschließlichen Tiefenlosigkeit des (post)adoleszenten Selbstentwurfs von Krachts Protagonisten widerspricht darüber hinaus, „dass die Idee kohärenter Subjektivität erhalten bleibt“ (Pompe 2011: 63), und der Text als durchaus geschlossener, traditionell durchgeführter Problemroman daher kommt. Er wird außerdem programmatisch eingeleitet durch die konterkarierende Motto-Zusammenstellung zweier Zitate aus dem E- und U-Kulturbereich: dem hedonistischen Party-Wunsch nach Amaretto aus einem Song der englischen Popgruppe *would-be-goods* und dem Zustand lethargischer Tatenlosigkeit aus Becketts Roman *Der Namenlose* (*L'Innommable*, 1953). Beckett greift dazu existentialistische Ideen über die Sinnlosigkeit und Zufälligkeit der Existenz auf, wie sie sich in Sartres Roman *Der Ekel* (*La nausée*, 1938) im Ekel vor den zunehmend fremd werdenden Dingen manifestiert haben. Ennui und Ekelgefühle, die sich über die wiederholten Schilderungen von Körperausscheidungen wie Urin, Kot, Schweiß und Erbrochenem ebenso auf die Leser\_innen übertragen (Bartels 2011), sind aber auch die permanenten Begleiter von Krachts gleichfalls namenlos bleibendem Partygänger in seiner idealschönen Markenkonsumwelt der glänzenden Ding-Oberflächen.

Nicht nur das von Vischer mit Ekelgefühlen versehene Abjekthaft-Amorphe der (modischen) Artefakte, sondern selbst das „Schöne als Vomitiv“ konnten wiederum schon die idealistischen Ästhetiker (Menninghaus 1999: 40). Der Schönheitsekel erweist sich bei ihnen, ebenso wie bei Krachts müßiggängeri-scher Oberschicht, als ein (Über-)Sättigungs- und Exzessekel. Kant und Goethe konfrontierten den damit einhergehenden Ennui, die Leere sinnloser Wiederholungen auch des süßen Genusses, welche zur Anekelung der eigenen Existenz, zu Lebensüberdruß und Selbstmordgedanken führen können, mit dem bürgerlich moralischen Antidoton geregelter Arbeitsverhältnisse (*ebd.*: 184-187). Dem

entzieht sich Krachts pop-ästhetizistisch agierender Protagonist in der Pose eines postmodernen Dandys der Neo-Décadence zwar konsequent (Bertschik 2007: 72-75; Niermann 2011), scheitern tut er daran am Ende womöglich aber nicht, indem er doch noch die Kurve zu einer (vielleicht sogar moralischen) Wandlung hinbekommt. Darauf lässt weniger er selbst und sein schnöseliges Gerede als die Stationengeschichte eben jener Barbourjacke schließen, die zum regelrechten Emblem der moralisch fragwürdigen Markenkonsum-, Generation Barbourjacke‘ (Bremer 2015: 151) geworden ist.

Die in den neunziger Jahren modisch werdende Outdoor-Jacke aus dem Hause J. Barbour & Sons, dem weltweit führenden Hersteller von Wachsjacken und Hoflieferanten des britischen Königshauses, spielt als strukturierendes Dingsymbol am Anfang, in der Mitte und am Ende von Krachts Text eine exponierte Rolle. Das hochpreisige Unisex-Statusobjekt in Blau oder Grün scheint zunächst allein den oberflächlichen Habitus des Ich-Erzählers und seiner betuchten Entourage auf Sylt zu kennzeichnen. Denn für sie stehen Barbourjacken sowie Gespräche über Barbourjacken im Zentrum des Interesses:

Weil es ein bißchen kalt ist und Westwind weht, trage ich eine Barbourjacke mit Innenfutter. [...] [Karin] trägt auch eine Barbourjacke, allerdings eine blaue. Eben, als wir über Barbourjacken sprachen, hat sie gesagt, sie wolle sich keine grüne kaufen, weil die blauen schöner aussehen, wenn sie abgewetzt sind. Das glaube ich aber nicht. Meine grüne Barbourjacke gefällt mir besser. Abgewetzte Barbourjacken, das führt zu nichts. (Kracht 1997: 9-10)

Am Frankfurter Flughafen versucht der Ich-Erzähler dann seine durch ausge Laufene Ehrmann-Joghurts verunstaltete Jacke zu verbrennen, um sich kurz darauf diejenige seines ehemaligen Lieblingsfreundes Alexander anzueignen. Am Schluss, in einer von Markenprodukten nahezu freien Schweiz (Bühler/Marquardt 2009), vergisst er Alexanders Barbourjacke im Hotel, bevor er sich in einem Taxi, entlang einer Straße namens „Mythenquai“ (Kracht 1997: 150), zum Kilchberger Friedhof chauffieren lässt. Die vergebliche Suche des Ich-Erzählers nach dem Grab von Thomas Mann endet schließlich auf einem Boot in der Mitte des Zürichsees.

Überdeutlich markiert und damit zugleich auch wieder ironisch ausgestellt, scheint das kleidermodische Markenprodukt im Sinne „magische[r]“ Elemente innerhalb eines postmodern-kapitalistischen Realismus (Bremer 2015: 152) also noch auf etwas anderes zu verweisen als lediglich auf das luxuriöse Eigentum als sachlich erweiterte Peripherie der Person: nämlich auf die vormoderne Verschränkung von Kleid und Identität sowie auf eine vestimentär gekennzeichnete

Wandlung der Person, wie sie für Mythos und Märchen typisch ist (Horn 1977). Dahinter stehen Auffassungen von der Kleidung als zweiter Haut. Die besondere Bedeutung der Haut als begrenzender Körperoberfläche spielt vor allem in Renaissance-Darstellungen des Heiligen Bartholomäus eine Rolle, etwa bei Lucas Cranach oder Michelangelo.

Der Apostel Bartholomäus wurde bei lebendigem Leib gehäutet und zeigte bei seiner Auferstehung dem Weltenrichter seine alte Haut als Beweis seines Martyriums vor. Die Haut steht hier als *pars pro toto* für den ganzen Menschen. Seine Enthäutung nimmt ihm mit dem Leben auch die Identität, löscht mit der Haut die Person aus. Gleichzeitig fungiert die Haut als Ausdruck des Seelischen. Ist sie es doch (und nicht etwa die Seele selbst), die nach dem Tod verbleibt, wiederbelebbar ist und den Menschen identifizieren kann: Die äußere Hülle, die abgelöste Oberfläche repräsentiert das Individuum, so dass die Metapher von der Haut als sterblichem Gewand der unsterblichen Seele in ihr Gegenteil verkehrt wird. Inwiefern die abgelegte, doppelte Haut hier als eine Art eigenständiges Bekleidungsstück angesehen wird, zeigt vor allem Cranachs Bartholomäus-Darstellung. Hier trägt dieser seine alte Haut salopp, wie einen Mantel zum Wechseln, über dem Arm, während Michelangelo die leere Hülle seines Bartholomäus durch ein seltenes Selbstporträt zusätzlich aufwertet. Der Topos der Häutung kann darüber hinaus auch als Wandlungsprozess, als Herauslösung aus ‚falschen‘ Formen und Identitäten gelesen werden (Benthien 2001<sup>2</sup>: 7-24, 76-130; Stoichita 2008).

Und eben dies vollzieht sich für Krachts Ich-Erzähler entlang der verschiedenen Stationen der Barbourjacke. Beim Vorgang ihrer versuchten Verbrennung als ‚Ding‘, das ‚eigentlich nicht mehr so richtig gefällt‘ und daher abgelegt, ja vernichtet werden soll, wird auf Charakter und Oberflächenstruktur der Barbourjacke als gleichfalls identitätsstiftender zweiter Haut mit Haaren außen und rötlich leuchtendem Fleisch innen deutlich angespielt: „Irgendwie will das Ding nicht Feuer fangen, es riecht nur ein bißchen wie verbrannte Haare, [...] und das Innenfutter leuchtet so gelblich-orange“ (Kracht 1997: 62).

Mit Alexanders Barbourjacke eignet sich der Ich-Erzähler kurz darauf das modische Prestigeobjekt auch nicht nur einfach erneut an, sondern versucht darüber an der Identität des bewunderten Zimmergenossen aus Salemer Internatszeiten als an einem ‚besseren‘ Alter Ego stellvertretend teilzuhaben. Denn Alexander selbst übersieht den Ich-Erzähler in einer Frankfurter Szenebar mittlerweile komplett. Alexander bekommt im Text zudem eine besondere Rolle zugewiesen, die ihn von den anderen Figuren abhebt: Er hat seine völlig abgewetzte,

ebenfalls grüne Barbourjacke nicht nur mit einem gegenläufig codierten Label, einem ‚prolligen‘ Eintracht Frankfurt-Aufnäher ‚verunstaltet‘, sondern verfolgt auf seinen Reisen auch als einziger ein Interesse, nämlich ein, wenngleich seltsam anmutendes Projekt über die globale Verbreitung von Popmusik am Beispiel von Modern Talking-Liedern. Von diesen dadurch weniger ziellos wirkenden Reisen verschickt er Fotos im ironisiert martialischen ‚Mudjahedin-Style‘ späterer Selbstinszenierungen seines Autors Christian Kracht (*ebd.*: 64; Bertschik 2019: 94). Alexander hat sich außerdem für eine Freundin entschieden, welche sich, sehr zum Missfallen des Ich-Erzählers, nicht primär für Barbourjacken, sondern – politisch und moralisch ‚korrekt‘ – für Politik, Ökologie und ‚Glokalisierung‘ interessiert (Kracht 1997: 69-70; Robertson 1998).

Dass der Jackenwechsel des Ich-Erzählers seinen späteren Verzicht auf die Barbourjacke bereits hier als moralisches Transformations-Zeichen präludiert, verbindet sich ebenfalls mit der Figur Alexanders. Dies wird über ein kurz zuvor vom Ich-Erzähler erinnertes Streitgespräch zwischen ihm und Alexander in Berlin transmedial alludiert. Vordergründig geht es hier um eine Auseinandersetzung über den „schrecklich peinliche[n]“ Regisseur Wim Wenders (Kracht 1997: 57), dessen dabei erwähnter Film *Der Himmel über Berlin* (1987) gegen Ende ebenfalls eine vestimentär codierte Übergangs-Szene enthält. Hier handelt es sich um den Engel Damiel (gespielt von Bruno Ganz), der sich in die Trapezkünstlerin Marion (Solveig Dommartin) verliebt und daher auch zu einem Menschen werden möchte. In ihrem Traum erscheint er Marion in Engelsgestalt mit Flügeln und einem Brustharnisch. Im Moment seiner Menschwerdung im Liminalitätsbereich des Berliner Mauerstreifens fällt diese Rüstung vom Himmel, der Wechsel von Schwarz-Weiß zur Farbigkeit des Films visualisiert Damiels eigenes Farbensehen, seine Sichtbarkeit für alle wie seine physische Oberflächenwirkung (Künzel 1989: 213; Ullrich 2002). Damiel versetzt seinen Panzer anschließend in einem Trödlerkeller und erwirbt dafür eine auffällig bunt karierte Jacke. Seine umgekehrte Auferstehung (Schütte 1987), die sich damit vollzieht, ist also ebenfalls im Wechsel eines Kleidungsstücks inkarniert: vom schützenden Brustpanzer aus Metall zur flauschigen Fleecejacke aus damals modischen Kunststofffasern.

Indem in Krachts textilmetaphorischem *Faserland* der Ich-Erzähler am Ende ganz ohne die wärmende Barbourjacke auskommen muss, wird er also nicht nur schutzlos und verletzlich (so Bremer 2015: 152), sondern erreicht auch einen neuen Zustand mit allerdings offen bleibendem Ausgang. Ob Auslöschung oder Salvierung, Tod oder (anderes) Leben: ein (vorläufiges) Ende seiner als moralisch defizitär ausgewiesenen ‚Barbour-Salem-Schnösel-Kultur‘ bedeutet

es allemal. Das lässt Christian Kracht nicht unbedingt zu einem „auf subtile Weise zutiefst moralische[n] Autor“ (Lorenz 2014: 16) werden, welcher sich wie Vischer der Sichtweise auf die Unmoral kleidermodischer Dinge bedient und anschließt. Denn Krachts Volte besteht ja gerade darin, dass er den religiös und metaphysisch besetzten Diskurs um die zweite Haut einer Kleidungs- als Seelenverwandlung nicht nur gegen das modische Markenprodukt einer Barbourjacke in Stellung bringt, sondern unauflöslich mit diesem selbst verknüpft. Anders als bei Vischer wirkt über das Modeprodukt zugleich Moralische wie Amoralische auf den Protagonisten ein. Pop- und Hochkultur-, Fasern‘ verbinden sich hier also tatsächlich auf einer enthierarchisierten ‚Oberflächen-Tiefe‘ aus Mode, Marken und Literatur. So, wie es bereits anfangs, in der doppelten Motto-Kombination aus ‚high‘ und ‚low‘, betäubend-süßem Amaretto und existentialistischem Weltekel, vorweggenommen wurde.

Darüber hinaus rahmen zwei Hunde, die zu Beginn ihren Kot bei Fisch-Gosch wie am Ende vielleicht auch auf dem Grab Thomas Manns hinterlassen, einen Text, der auf mögliche Autorengräber und -labels damit ebenso ‚schießt‘ wie auf Marken-Fischbuden und sich so buchstäblich in die Tradition einer respektlosen, hündisch-kynischen Welthaltung einreihet (Kracht 1997: 10-11, 152-153; Werber 2014: 129). Dass diese weder gleichgültig noch ohne Sinn für Moralische sein muss, sondern im Gegenteil ethisches Bewusstsein durch Ironie und Provokation zu steigern vermag, verbindet Krachts *Faserland* wiederum mit Vischers *Mode und Cynismus*: In forciert drastischer Weise verletzt Vischers und Krachts zynische Auseinandersetzung mit den modischen Dingen die jeweiligen Moralvorstellungen ihrer Zeit (Anstand bei Vischer bzw. *ethical correctness* bei Kracht), um diese gleichzeitig aufrechtzuerhalten. Beide benennen dazu die Paradoxien der Mode, ihre oberflächliche Abgründigkeit sowie die Faszination wie Ekel auslösende (Un-)Moral, welche den modischen Ding-Oberflächen anhaften kann.

## Bibliographie

### Primärliteratur:

- Herder, Johann Gottfried (1994), *Paralipomena [zur Plastik von 1770]*. In J.G. Herder, *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*, hrsg. v. Jürgen Brummack u. Martin Bollacher, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag (*Werke in zehn Bänden*, Bd. IV), 1015-1035
- Kracht, Christian (1997), *Faserland*. Roman, München: Goldmann
- Nietzsche, Friedrich (1988<sup>2</sup>), *Die fröhliche Wissenschaft*. In Fr. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. III, München/Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter
- Nietzsche, Friedrich (1993<sup>3</sup>), *Jenseits von Gut und Böse*. In Fr. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. V, München/Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter
- Vischer, Friedrich Theodor (2006), *Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntniß unserer Culturformen und Sittenbegriffe*, hrsg. v. Michael Neumann, Berlin: Kadmos

### Sekundärliteratur:

- Anonym] (1851), *Londoner Briefe über die Weltausstellung, von H. Scherer (Leipzig: Schultzze)* [Rezension]. «Die Grenzboten» 10 (II/III), 275-280
- Arburg, Hans-Georg von (2008), *Alles Fassade. ‚Oberfläche‘ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770-1870*, München: Fink
- Bachmann, Vera (2013), *Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld: transcript
- Bartels, Klaus (2011), *Trockenlegung von Feuchtgebieten. Christian Krachts Dandy-Trilogie*. In O. Grabienski/T. Huber/J.-N. Thon (Hg.), *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin/Boston: de Gruyter, 207-225
- Baßler, Moritz (2002), *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München: C.H. Beck
- Benthien, Claudia (2001<sup>2</sup>), *Haut. Literaturgeschichte. Körperbilder. Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Berndt, Frauke (2015), *Ex marmore. Evidenz im Ungeformten bei J.J. Winckelmann und A.G. Baumgarten*. In B. Neumann (Hg.), *Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Wallstein, 73-96

- Bertschik, Julia (2005), *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau
- Bertschik, Julia (2007), „Junge Talente“: Über Jobs und Müßiggang in der Gegenwartsliteratur. In D. Kift/H. Palm (Hg.), *Arbeit – Kultur – Identität. Zur Transformation von Arbeitslandschaften in der Literatur*, Essen: Klartext, 69-83
- Bertschik, Julia (2011), *Poesie der Warenwelten. Erzählte Ökonomie bei Stifter, Freytag und Raabe*. «Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft», 39-54
- Bertschik, Julia (2019), *Oberflächenästhetik. Die Barbourjacke als zweite Haut in Christian Krachts Roman Faserland*. In S. Komfort-Hein/H. Drügh (Hg.), *Christian Krachts Ästhetik*, Stuttgart: Metzler (Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. III), 89-96
- Bluhm, Lothar (2010), *Zwischen Auslöschung und Salvierung. Intertextuelle Ambivalenzen im Romanausgang von Christian Krachts Faserland*. In L. Bluhm/A. Hölter (Hg.) *Produktive Rezeption. Beiträge zur Literatur und Kunst im 19., 20. und 21. Jahrhundert*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 91-104
- Böhme, Hartmut (2006<sup>2</sup>), *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Bremer, Kai (2015), *Die Barbourjacke ein Dingsymbol? Über Christian Krachts Faserland*. In Ch. Kutschbach/F. Schmieder (Hg.), *Von Kopf bis Fuß. Bausteine zu einer Kulturgeschichte der Kleidung*, Berlin: Kadmos, 148-153
- Bronner, Stefan (2012), *Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen. Das abgründige Subjekt in Christian Krachts Romanen Faserland, 1979 und Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, Tübingen: Francke
- Bühler, Patrick/Marquardt, Franka (2009), *Das „große Nivellier-Land“? Die Schweiz in Christian Krachts Faserland*. In J. Birgfeld/C.D. Conter (Hg.), *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 76-91
- Drügh, Heinz (2009), *Konsumknechte oder Pop-Artisten? Zur Warenästhetik der jüngeren deutschen Literatur*. In A. Geier/J. Süselbeck (Hg.), *Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten. Generationenfragen in der Literatur seit 1990*, Göttingen: Wallstein, 158-176
- Esposito, Elena (2004), *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*, übers. v. A. Corti, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Flusser, Vilém (1993), *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, Benheim-Düsseldorf: Bollmann (Schriften, Bd. I)
- Grabienski et al. (2011) = Grabienski, Olaf/Huber, Till/Thon, Jan-Noël, *Auslotung der Oberfläche*. In O. Grabienski/T. Huber/ J.-N. Thon (Hg.), *Poetik der*

- Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, Berlin/Boston: de Gruyter, 1-10
- Hoffmann, Torsten (2015), *Körperpoetiken. Zur Funktion des Körpers in der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts*, Paderborn: Fink
- Horn, Katalin (1977), *Das Kleid als Ausdruck der Persönlichkeit: Ein Beitrag zum Identitätsproblem im Volksmärchen*. «Fabula» 18, 75-104
- Jameson, Frederic (1986), *Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, übers. v. H. Föcking u. S. Klötzer. In A. Huyssen/K.R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 45-102 (OA: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1984)
- Kestenholz, Claudia (1994), *Oberflächen. Physiognomisch-pathognomische Überlegungen zur Sichtbarkeit im Schönen bei Johann Joachim Winckelmann*. In W. Groddeck/U. Stadler (Hg.), *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität*. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag, Berlin/New York: de Gruyter, 76-94
- Kienlin, Tobias L. (Hg.) (2005), *Die Dinge als Zeichen. Kulturelles Wissen und materielle Kultur*, Bonn: Habelt
- Kittler, Wolf (2015), *Couleurs à la mode. Impressionism as an Effect of the Chemical Industry*. «Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung» 6 (1), 159-184
- Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei (2001), *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, Göttingen: Wallstein
- Künzel, Uwe (1989), *Wim Wenders. Ein Filmbuch*, Freiburg i.Br.: Dreisam
- Link, Jürgen/Link-Heer, Ursula (1990), *Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse*. «LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik» 20 (77), 88-99
- Lorenz, Matthias N. (2014), „*Schreiben ist dubioser als Schädel auskochen*“. Eine Berner Bibliografie zum Werk Christian Krachts. In M.N. Lorenz (Hg.), *Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung*, Bielefeld: Aisthesis, 7-18
- Menninghaus, Winfried (1999), *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Menninghaus, Winfried (2003), *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Neumann, Michael (2006), „*das Abstractum Mode*“. Über Friedrich Theodor Vischers Mode und Cynismus. In Fr.Th. Vischer, *Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntniß unserer Culturformen und Sittenbegriffe*, hrsg. v. Michael Neumann, Berlin: Kadmos, 181-208

- Niermann, Ingo (2011), *Oberfläche*. In O. Grabienski/T. Huber/ J.-N. Thon (Hg.), *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, Berlin/Boston: de Gruyter, 227-229
- Pompe, Anja (2011), *Die Tiefe der Oberfläche. Subjektkritik im Adoleszenzroman der 1990er Jahre*. «Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge» 61 (1), 61-76
- Regn, Gerhard (1992), *Postmoderne und Poetik der Oberfläche*. In K.W. Hempfer (Hg.), *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*, Stuttgart: Steiner, 52-74
- Robertson, Roland (1998), *Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit*, übers. v. B. Engels. In U. Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 192-220 (OA: *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*, 1995)
- Rolf, Thomas (2011<sup>3</sup>), *Tiefe*. In R. Konersmann (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 463-476
- Sander, Julia Catherine (2015), *Zuschauer des Lebens. Subjektivitätswürfe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: transcript
- Schlaffer, Heinz/Mende, Dirk (1987), *Friedrich Theodor Vischer 1807-1887*, Marbach a.N.: Deutsche Schillergesellschaft («Marbacher Magazin» 44 [Sonderheft])
- Schütte, Wolfram (1987), *Niederauffahrt zu den Menschen*. Der Himmel über Berlin: der neue Film von Wim Wenders. «Frankfurter Rundschau», 29.10.1987
- Stoichita, Victor I. (2008), *Michelangelos Haut*. In H.-G. von Arburg et al. (Hg.), *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, Zürich/Berlin: diaphanes, 35-51
- Susteck, Sebastian (2015), *Verschlossene Oberflächen. Literarisches Lesen popliterarischer Texte Frank Goosens und Christian Krachts*. «Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule» 1, 9-27
- Ullrich, Wolfgang (2002), „Farben sind oberflächlich“. *Vom Verschwinden eines Vorurteils*. «Neue Rundschau» 113 (4), 23-30
- Vinken, Barbara (2015), *Männer sind die neuen Frauen: Unisex oder Cross Dressing?*. In Ch. Gürtler/E. Hausbacher (Hg.), *Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft*, Bielefeld: transcript, 11-27
- Walter, Harry (2002), *Die Radikalisierung der Oberfläche*. «Neue Rundschau» 113 (4), 9-22
- Werber, Niels (2014), *Krachts Pikareske*. Faserland, neu gelesen. «LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik» 44 (175), 119-129



**Kira Jürjens**

Rauschende Kleider.  
Zur Akustik der Mode bei Theodor Storm

Realistic literature of the 19<sup>th</sup> century, with its phenomenological sensitivity, often focuses on the sounds of moving clothes, particularly with female characters. Despite the frequent use of this motif, textile sounds have received little attention from a literary studies perspective. However, an acoustic reading focused on movement and the interaction of body and dress opens up new avenues for understanding literary representations of fashion by taking the materiality of the described clothing seriously. Drawing on selected novellas by Theodor Storm, this article demonstrates how the sounds of clothing elude symbolic decoding and thus open up the material's own poetic potential, which in turn is staged and narratively functionalised in literature using linguistic means.

Rustling dresses.

On the acoustics of fashion in Theodor Storm

[sound; poetic realism; fashion; industrialization; textile materiality]

•  
;

Kleider machen Geräusche. Davon zeugt nicht zuletzt die realistische Literatur des 19. Jahrhunderts mit ihrem geschärften erzählerischen Sensorium, das genau hinhört, wenn zumeist weibliche Figuren sich bewegen und dabei die Seidenkleider rauschen. Mit Blick auf die geradezu topische Verwendung des Motivs<sup>1</sup> überrascht es, dass aus literaturwissenschaftlicher Perspektive den Szenarien textiler Geräusche bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> So in Ilse Frapans Novelle *Bittersüß*: „Ihr Kleid rauschte neben ihm auf der Stufe und er fühlte ihre warme Nähe“ (Frapan 1891: 24); in Paul Heyses Roman *Am Tiberufer*: „Plötzlich brach sie ab, ein Sessel wurde geschoben, ein Kleid rauschte“ (Heyse 1855: 152); in Leopold von Sacher-Masochs *Don Juan von Kolomea*: „die Falten ihres Kleides rauschten so anmuthig – man konnte sich in dieses Rauschen allein verlieben“ (Sacher-Masoch 1910: 222).

<sup>2</sup> In Bezug auf das *Rauschen* und *Knistern* der in Adalbert Stifters *Mappe meines Urgroßvaters* in der „Truhe der Brautkleider“ aufbewahrten Dinge vgl. Vedder (2006: 27). Pia Reinacher weist auf die fetischistische Dimension rauschender und knisternder Frauenkleider bei Robert Walser hin (Reinacher 1988: 151-154), liest diese jedoch weniger in ihrer spezifischen Akustik denn als „Komplex vestimentärer Zeichen“ (*ibd.*: 159). Allgemein zu akustischen Phänomenen in der Literatur vgl. Krings (2011).

Dabei ermöglicht eine solche akustische Perspektive einen Zugang zu literarischen Verhandlungen von Mode, mit dem diese nicht allein als Teil eines visuell<sup>3</sup> wahrnehmbaren und sprachlich codierten Zeichensystems betrachtet<sup>4</sup>, sondern in ihrer dargestellten Materialität ernst genommen werden kann. Das Kleiderrauschen nimmt als materiell in der Reibung von Stoff begründetes, selbst aber immaterielles Phänomen einen Zwischenstatus im Spannungsfeld von Materialität und Medialität ein. Denn während Klang als „matter in motion“ (Toksöz Fairbairn 2022: 15) selbst „keinen eigenen Körper hat, braucht er Verkörperung, um zu existieren und sich auszubreiten“ (*ebd.*; Übers. v. K.J.). Am Kleiderrauschen wird insofern anschaulich, was Karen Barad als die wirklichkeitskonstitutive Funktion von Phänomenen beschreibt: „Die Wirklichkeit besteht nicht aus Dingen-an-sich oder Dingen-hinter-den-Phänomenen, sondern aus Dingen-in-den-Phänomenen“ (Barad 2012: 21). Das liest sich wie eine Beschreibung der Verfahren realistischer Autor\_innen, deren wahrnehmungssensible Erzählinstanzen aus Gesehenem, Gehörtem, Geruchtem und Gefühltem literarische Welten mit Wirklichkeitsanspruch konstituieren<sup>5</sup>. Ohne hier der quantenphysikalischen Grundierung von Barads Konzept des *agentiellen Realismus* im Detail zu folgen, erweist sich die von ihnen proklamierte Ablehnung einer „repräsentationalistische[n] Fixierung auf Wörter und Dinge und die Problematik der Beschaffenheit ihrer Beziehung“ zugunsten einer „*Relationalität zwischen spezifischen materiellen (Re-)Konfigurationen der Welt, durch die Grenzen, Eigenschaften und Bedeutungen auf unterschiedliche Weise in Kraft gesetzt werden [...] und spezifischen materiellen Phänomenen*“ (*ebd.*: 18; Hervorheb. im Original) als fruchtbar für den Blick auf das Kleiderrauschen in den Novellen Theodor Storms. So soll im Folgenden mit Blick auf die rauschenden Kleider in *Im Sonnenschein* (1854), *Im Schloß* (1862) und *Auf dem Staatshof* (1859) gezeigt werden, wie sich im Handeln von und mit Mode sowie entlang der damit verflochtenen Klangphänomene ganz eigene Bedeutungsräume und literarische Wirklichkeiten entfalten.

### 1. Modisches Rauschen: Kulturpoetische Verortung

In Storms Novellen wird Mode von den Erzählern wie den Figuren nicht nur über bestimmte Texturen, Stoffsorten, Farben, Schnitte und Faltenwürfe erfasst,

<sup>3</sup> Zur Mode als vorrangig visuellem Phänomen vgl. Lehnert (2006: 190).

<sup>4</sup> Solche an Roland Barthes' *Die Sprache der Mode* (1985, frz. Erstausgabe 1967) anschließende Lesarten finden sich bei Reinacher (1988), Klein (1990), Landfester (1995) und in stärkerer theoretischer Auseinandersetzung mit Barthes' Semiotik bei Kraß (2006).

<sup>5</sup> Zur besonderen akustischen Sensibilität realistischer Literatur vgl. Steiner (2016) und Pittrof (2011).

sondern gewinnt ihre besondere Eindrücklichkeit auch über das akustische Phänomen des Rauschens. Diese Kleider-Geräusche entziehen sich einer zeichenhaften Dechiffrierung und eröffnen damit ein eigenes poetisches Potential des Materiellen, das wiederum mit sprachlichen Mitteln inszeniert und narrativ funktionalisiert wird. Für deren Analyse gilt es nicht, in die laut Jonathan Sterne für die Beschäftigung mit Klang symptomatische „audiovisual litany“ (Sterne 2003: 15-19) zu verfallen, die mit unterschiedlichen Wahrnehmungsformen ahistorisch assoziierte Vorannahmen und damit letztlich überkommene Stoff-Form-Dualismen reproduziert. Entsprechend sei hier bereits bemerkt, dass sich die Beschreibungen visueller und akustischer Kleiderwahrnehmung häufig kaum klar voneinander trennen lassen, wenn zum Beispiel die Erwähnung des Rauschens oft genug dazu dient, eine bestimmte Anschaulichkeit zu gewährleisten<sup>6</sup>. Diese Verflechtung prägt auch die Ästhetik des 18. Jahrhunderts, in der die Behandlung von Kleidung und Faltenwurf zum entscheidenden Qualitätsmerkmal von Kunstwerken wurde. So trägt in Herders *Plastik* der visuell induzierte Eindruck einer akustischen Wirkung, nämlich „[d]aß dieses Kleid rausche und jenes dufte und schwebe“, zur besonders künstlerischen Gestaltung bei<sup>7</sup>.

Dass es sich beim Storm'schen Kleiderrauschen tatsächlich um ein Mode-Phänomen im engeren Sinne handelt, wird deutlich mit Blick auf die zeitgenössische Mode und ihre materielle Beschaffenheit. Denn auch wenn theoretisch jeder Stoff Geräusche verursachen kann, konzentrieren sich die literarischen Beschreibungen vor allem auf das Rauschen von Seide, die sich mit ihrem charakteristischen Klang in den höheren Kreisen in der Jahrhundertmitte großer Beliebtheit erfreute<sup>8</sup>. Begriffliche Konkretion gewinnt dieses Phänomen im sogenannten *frou-frou* (frz. *Rascheln, Knistern*), das die „gewollt erzeugte[n]“ Kleidergeräusche durch Futterstoffe oder Rüschen beschreibt und eng mit der Mode von rüschenbesetzten Unterröcken und Innensäumen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbunden ist (Loschek 2011: 201)<sup>9</sup>. Besonderes akustisches Potential birgt auch die verbreitete Krinolinen-Mode mit geschichteten Volants, dem *Doppeljupon*, einem „Rock mit einem zweiten gerafften Überrock“, sowie die in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts aufkommende elliptische Krinoline

<sup>6</sup> Zur falschen Gegenüberstellung von Klang und Visualität vgl. Sterne (2003: 15); Toksöz Fairbairn (2022: 18-19).

<sup>7</sup> Herder (1778: 39). Zur zentralen Bedeutung des Akustischen bei Herder vgl. Hennig (2011).

<sup>8</sup> Vgl. Koch-Mertens (2000: 416). Koch-Mertens führt aus, wie sich aufgrund des modischen Einflusses der französischen Kaiserin Eugénie, die zur Unterstützung der Lyoner Seidenindustrie kostbare Seidenroben trug, diese Mode in ganz Europa verbreitete (*ebd.*: 428).

<sup>9</sup> Für diesen Hinweis danke ich Birgit Haase.

mit Schleppe ebenso wie die Reifrockmode des 18. Jahrhunderts, auf die die historischen Novellen Storms anspielen (Koch-Mertens 2000: 428-429).

In Storms Texten sind die Kleidergeräusche häufig Teil von fein konstruierten Geräuschkulissen, die sich als *soundscape*s im Sinne Murray Schafers lesen lassen (Schafer 1994). In *The Tuning of the World* (1977) entwirft Schafer die Welt als „macrocosmic musical composition“ (*ebd.*: 3) und zeichnet die akustischen Veränderungen von einer ländlich vorindustriellen Gesellschaft zu einer städtisch industrialisierten Gesellschaft nach. Die Novellen Storms, die historisch im Lärm der industrialisierten *soundscape*s der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehen, beschwören literarisch häufig ländliche, vor allem von Naturgeräuschen geprägte Geräuschwelten herauf, die sich mit Schafer als *hi fi soundscape*s beschreiben lassen<sup>10</sup>. Die *hi fi soundscape* ist dadurch gekennzeichnet, dass sich Geräusche selten überschneiden und Hinter- und Vordergrund klar zu unterscheiden sind (*ebd.*: 9). Sie ist Voraussetzung dafür, dass das Rauschen von Kleidern überhaupt hörbar ist und erzählerisch verhandelt werden kann.

Damit ist das Kleiderrauschen auch Teil einer realistischen Darstellungsstrategie, die sich mit besonderer erzählerischer Aufmerksamkeit für das Detail den Dingen in ihrer Materialität widmet. Medienhistorische Bezugspunkte findet ein solches Schreiben, das mit einem besonders empfindlichen Sensorium scheinbar Unbedeutendes aufnimmt, in den seit Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelten photo- und phonographischen Verfahren zur Bild- und Tonaufzeichnung<sup>11</sup>. Während die realistischen Autor\_innen diesen Aufzeichnungsverfahren, die ihre Gegenstände scheinbar gleichwertig registrieren, häufig mit programmatischer Ablehnung begegnen, bleiben die literarischen Texte in ihrer spezifisch poetischen Detailgestaltung gerade im Versuch, sich von Photo- und Phonographie abzugrenzen, doch auf die medialen Horizonte der Zeit bezogen.

Der realistischen Detailversessenheit entsprechend steht mit dem Rauschen der Kleider auch ein scheinbar ‚unnützes Detail‘ (vgl. Barthes 2006: 165), das in den einzelnen Novellen häufig nur einmal erwähnt wird, im Zentrum der folgenden Analysen. Ohne dieses textuelle Detail über Gebühr zu belasten, lässt sich jedoch gerade mit Blick auf das wiederholte Vorkommen von rauschenden Kleidern im Werk Storms deren grundsätzliche Relevanz für die Texte konstatieren: Wie im Einzelnen zu zeigen ist, vermittelt das Rauschen von

<sup>10</sup> Storms stille *soundscape*s unterscheiden sich darin von Raabes „Phänomenologie des Lauten“ (Steiner 2016: 7).

<sup>11</sup> Plumpe (1999) markiert vor allem die Differenz von Storms erinnernden Erzählverfahren zu modernen Aufzeichnungspraktiken.

Kleidern zwischen unterschiedlichen Räumen und Zeiten, verknüpft sich mit erotischem Begehren oder setzt die Ein-, Auf- und Abtritte von Figuren wirkmächtig in Szene. Wenn dabei nicht immer klar ist, ob tatsächlich die Figuren oder die Kleider selbst Auslöser der Geräusche sind, dann stellen sich damit auch Fragen nach dem zugrundeliegenden Subjekt-Objekt-Verhältnis und einer akustisch dargestellten Handlungsmacht der Mode, die sich rationalen Zugriffen entzieht und insofern mit dem ‚Gespenstischen‘ des Realismus zusammen zu denken ist.

## 2. Zwischen den Zeiten: Rauschen der Vergangenheit (*Im Sonnenschein*)

Storms besondere Aufmerksamkeit für Mode als Zeitphänomen lässt sich im Zusammenhang mit seinem erzählerischen Interesse für individuelle Erinnerungs- und gesellschaftliche Umwälzungsprozesse, sowie für generationelle Schwellen und Übergänge betrachten<sup>12</sup>. Dabei wird Mode nur selten als Gegenwartsmarkierung und häufiger in Bezug auf Dinge, „die einer vorübergegangenen Mode angehörten“<sup>13</sup>, für das Erzählen in Stellung gebracht. Auch in Storms zweigeteilter Novelle *Im Sonnenschein*, die skizzenhaft zwei sechzig Jahre auseinanderliegende ‚Situationen‘<sup>14</sup> konstellierte, spielt vergangene Mode eine zentrale Rolle. Dabei vermittelt das Rauschen eines Kleides zwischen den Zeiten. Dass entgegen der auch typographisch strikten Zweiteilung in „I“ und „II“ die Novelle gerade die Durchlässigkeit zwischen den Zeiten inszeniert, wird bereits mit Blick auf die Eingangsbemerkung, die die erste Szene zeitlich „zwischen Eins und Zwei“ verortet, deutlich (Storm 1998: I, 349).

Der erste Teil der Novelle erzählt von einem Treffen des adeligen Reiteroffiziers Constantin mit der Kaufmannstochter Franziska, genannt Fränzchen im Garten ihres Vaterhauses. Wie in der Forschung beschrieben, deutet sich das Scheitern der Beziehung bereits auf der lautlichen Ebene mit dem „Kreischen der Nestlinge“ und dem „Schluchzen des unterhalb fließenden Wassers“ (*ebd.*: 354) an, die in die zuvor etablierte idyllische *soundscape* der sommernachmittäglichen Ruhe einbrechen (Börner 2009: 349). Der Vater Fränzchens – selbst nur akustisch präsent durch seine aus dem Fenster vernehmliche Stimme und das

<sup>12</sup> Zum Aspekt der Grenzüberschreitung in Storms Werk vgl. Gerrekens *et al.* (2019b).

<sup>13</sup> Mit diesem Attribut beschreibt der Erzähler die Schuhe des alten Reinhardts in der rahmenden Passage in *Immensee* (Storm 1998: I, 295). In *Im Schloß* betrachtet Anna die Bilder in der Ahnengalerie mit den „Frauen in ihren seltsamen roten und feuerfarbenen Roben“ und den Kindern „in steifen brokatnen Gewändern mit breiten Spitzenkragen“ (*ebd.*: 493).

<sup>14</sup> Die Novelle zählt zu Storms sogenannten „Situationsnovellen“. Vgl. Storm (1998: I, 1058).

„Klirren holländischer Kaffeeschälchen“ (Storm 1998: I, 349) – steht mit seiner Ablehnung des Militärs einer Verbindung der beiden im Wege.

Uhr- und Jahreszeit des auf sechzig Jahre später datierten zweiten Teils sind die gleichen: Ein Sommernachmittag zur Kaffeezeit. Der Schauplatz hat sich vom Garten in das angrenzende Haus verlagert. Der Großneffe Fränzchens ist mit seiner Verlobten bei der Großmutter zu Besuch und beaufsichtigt Bauarbeiten in der Familiengruft. Gebannt vom Porträt der längst verstorbenen Großtante, die er nie gekannt hat, beschwört er in seiner Vorstellung vergangene Zeiten herauf:

Der Garten, wie er ihn als Knabe noch gesehen, trat vor seine Phantasie; er sah sie darin wandeln zwischen den seltsamen Buchsbaumzügen; er hörte das Knistern ihres Schuhs auf den Muschelsteinen, das Rauschen ihres Kleides. (*ebd.*: 357)

Die Forschung hat auf die akustische Verbindung hingewiesen, die zwischen den beiden scheinbar blockartig aneinander gereihten Kapiteln besteht. So findet sich der Muschelkies, der im ersten Teil unter den Tritten des Offiziers knirscht, im zweiten Teil auch in der Vorstellung des Enkels<sup>15</sup>, nun aber an die imaginierten Bewegungen Fränzchens geknüpft. Doch anders als das Knistern des Muschelwegs hat das Rauschen des Kleides keine akustische Entsprechung im ersten Teil. Allerdings wird dort mit dem Verweis auf Fränzchens „amarantfarbene[.] Kontusche“ (*ebd.*: 350), die sie auch in dem vom Enkel betrachteten Porträt trägt, als einem im 18. Jahrhundert verbreiteten, weiten Frauengewand mit großen Rückenfallen (Loschek 2011: 322), die materielle Grundlage für diese Vorstellung gelegt. Auch die dem Rauschen entsprechende Bewegung findet sich im ersten Teil, wo der Reiteroffizier Fränzchen bittet, für ihn „den Steig hinauf zu gehen“, und ihren Gang „mit den glücklichsten Augen“ beobachtet: „Sie hatte zierliche Füße und einen behenden Tritt; aber sie stieß im Gehen, unmerklich fast, mit den Knien gegen das Gewand“ (Storm 1998: I, 355) In dieser „Bewegung, so wenig schön sie sein mochte“ (*ebd.*), manifestiert sich der ‚feine Unterschied‘ zwischen dem adeligen Constantin und der zwar wohlhabenden, aber bürgerlichen Fränzchen: Auch wenn ihre Familie mit den holländischen Kaffeetassen und der holländischen Schlaguhr über zeitgenössische Statussymbole verfügt, so ist Fränzchen doch anders als die „dressiert[e]“ (*ebd.*: 497) Anna in *Im Schloß* nicht ausreichend in die Kulturtechnik des Tragens vornehmer Kleider eingeweiht<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Strowick (2013: 56) liest mit Blick auf das Muschelkiesgeräusch die „Wahrnehmungsereignisse“ in der Novelle als „Wiedergänger“.

<sup>16</sup> Inwiefern es sich beim Kleidertragen um eine lehr- und lernbare Kulturtechnik handelt, hat Lösel (2013: 54) am Beispiel eines Gartenlauben-Artikels zur *Kunst des Kleidertragens* (1905) ge-

Um das Verhältnis zwischen imaginiertem Kleider-Geräusch und erzähllogisch nahegelegtem Auslöser noch weiter zu verwirren, gestaltet sich Fränzchens Schaulaufen für Constantin im ersten Teil zudem als Wiederholung einer früheren Bewegung, wenn sie als Kind in ihrem „weißen Kleidchen“ immer wieder an ihm „vorüber“ gelaufen ist, um seine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen (*ebd.*: 355). Constantin wiederum führt den Ursprung seiner Gefühle für Fränzchen auf eine spöttische Bemerkung der „Frau Syndica“ über Fränzchens „Bachstelze[n]“-Gang zurück, wenn er sie „seitdem“ überall vor sich „gehen und hantieren sehen“ muss (*ebd.*: 356). In der Forschung wurde dies überzeugend mit Blick auf die in der Novelle verhandelte Geschlechterdynamik gelesen, die Fränzchen als stark und unabhängig, Constantin dagegen als schwach und ‚unmännlich‘ modelliert, und auch darin einen Grund für das Scheitern der Beziehung ausmacht<sup>17</sup>.

Mir geht es hier jedoch vor allem um die zeitübergreifende Vielfalt der von der Erzählung angebotenen assoziativen Verknüpfungen zu dem vom Enkel imaginierten Kleiderrauschen. Diese werden im zweiten Teil um eine weitere Verbindung in die jüngste Vergangenheit ergänzt, wenn der Enkel seiner Großmutter in Erinnerung ruft, wie seine Verlobte „neulich abends in Deinem Reifrock durch den Garten promenierte – Ihr wäret Alle eifersüchtig geworden, wenn sie Anno Neunzig so in Eure Laube getreten wäre“ (*ebd.*: 358). Damit liefert die Novelle eine weitere, dieses Mal um die Möglichkeit von Ohrenzeugenschaft erweiterte Szene potentiellen Kleiderrauschens, die zudem eine modische Verbindung herstellt zwischen der Verlobten und der Generation der Großmutter und Fränzchens. Mit dieser Szene hat das in der Phantasie des Enkels Fränzchen zugeschriebene Geräusch seine wahrscheinlichere Entsprechung in der Gegenwart, ist allerdings auf einen Gegenstand der Vergangenheit – den großmütterlichen Reifrock als Repräsentant der Mode der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts – zurückzuführen. Damit sind die anderen von der Novelle hergestellten Assoziationsmöglichkeiten rauschender Kleiderbewegung aber nicht einfach vom Tisch.

zeigt, wonach es wichtig ist, dass sich „[i]m Zusammenspiel von Gang und Kleidung [...] keine Disharmonien [zeigen]“.

<sup>17</sup> Vgl. Börner (2009: 349). Dass die Geschlechterdifferenz zudem durch unterschiedliche Kleider- und Accessoire-Geräusche markiert wird, verdeutlicht die Figur des unsichtbar bleibenden Patriarchen, der die Verbindung zwischen Fränzchen und Constantin verhindert hat, und über dessen akustisch im Rohrstock konzentrierte Gewaltherrschaft die Großmutter im zweiten Teil sagt: „was wißt ihr junges Volk auch, wie es dazumalen war. Ihr habt die harte Hand nicht über euch gefühlt; ihr wißt nicht, wie mäuschenstille wir bei unsern Spielen wurden, wenn wir den Rohrstock unseres Vaters nur von ferne auf den Steinen hörten“ (Storm 1998: I, 359).

Vielmehr enthebt die Novelle mit ihrer komplexen Verschachtelung der Zeiten, Gegenstände und Phänomene materielle Bewegungen und akustische Eindrücke einer linearen Kausalität. Wenn die Verlobte in der Forschung aufgrund ihres selbstbewussten Auftretens mit Fränzchen verglichen wurde (Denkert 2017: 140), dann ist hier zu ergänzen, dass das nur aufgrund der modischen Verknüpfungen möglich ist, die im mehrfach gespiegelten Echo zwischen den Zeiten ihre wiedergängerische<sup>18</sup> Dimension entfalten. Modehistorisch konkret ist eine solche Lesart gedeckt durch die in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts als Erzählgegenwart wie Erscheinungszeitpunkt des Textes aufkommende Krinolinenmode, mit der der Reifrock des 18. Jahrhunderts eine Rückkehr erfährt (Koch-Mertens 2000: 422-430).

Dass die gespenstische Dimension des Kleiderrauschens im kulturellen Imaginären des 19. Jahrhunderts ihren festen Platz hat, wird deutlich mit Blick auf eine Bemerkung Fontanes in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, wo er die „überlieferte Spukgeschichte“ vom Schloss in Carwe als zu konventionell abhandelt, da sie „aller charakteristischen Züge“ entbehre:

Die übliche hohe Frau, deren schwarze Seide durch die Zimmer rauscht [...] – nichts Besonderes, nichts Abweichendes. Niemand weiß, wer die schwarze Dame ist, und wer es weiß, will es vielleicht nicht wissen. Ihrer Erscheinung fehlt das bestimmte, historische Fundament, jener dunkle Fleck, ohne den es keine Gespenster und keine Gespenstergeschichten giebt. (Fontane 1862: 18)

Das Kleiderrauschen allein macht für Fontane noch keine gute Gespenstergeschichte. Das „historische Fundament, jener dunkle Fleck“, das „Besondere[.]“ und „Abweichende[.]“ (Fontane 1862: 18), das ihm in Carwe fehlt, gestaltet er entsprechend in seinem Roman *Effi Briest* (1895) mit dem im Obergeschoss des Kessiner Hauses lokalisierten Spuk des Chinesen. Die textil-akustische Dimension des Spuks ist hier doppelt motiviert: Als Teil von Effis Wahrnehmung, wenn sie in der ersten Nacht tanzende Schritte hört und als Teil der vermeintlich rationalen Begründungslinie, die das Geräusch den im Wind schweifenden Vorhängen zuschreibt<sup>19</sup>.

Dieser ergänzende Seitenblick auf Fontane unterstreicht noch einmal, was hier in Bezug auf Storms Novelle dargelegt wurde: Das realistische Erzählen führt vor, wie es in der Lage ist, akustische Phänomene als scheinbar der Wirklichkeit verhaftete Wahrnehmungsdetails aus den Zwängen materieller Ursächlichkeit zu lösen und damit poetische Resonanzräume und Echokammern zu schaffen. Dabei lässt sich mit der Mode als Zeitindex eine erzählproduktive

<sup>18</sup> Zu Figuren der Wiederkehr bei Storm vgl. Begemann (2013); Strowick (2013).

<sup>19</sup> Zur komplexen diskursiven Struktur des Spuks in *Effi Briest* vgl. Begemann (2018).

Durchlässigkeit zwischen unterschiedlichen Zeithorizonten gestalten. Die vermeintlich statischen ‚Situationen‘ inszenieren akustische Auf- und Abtritte und damit das ‚Vorübergehen‘ wie die Wiederkehr modischer Erscheinungen in einer von Umbrüchen geprägten Gesellschaft.

### 3. Distanz und Berührung (*Im Schloß*)

Zu Beginn von Storms erstmals 1862 in der «Gartenlaube» erschienener Ehebruchnovelle *Im Schloß*, die sich aus der Distanz des Dorfes in den räumlichen Nahbereich und schließlich auch die interne Fokalisierung der Protagonistin Anna vorarbeitet, markiert das Kleiderrauschen einen entscheidenden Moment dieser erzähltechnischen Annäherungsbewegung. So formuliert das Eingangskapitel *Von der Dorfseite* zunächst aus der Perspektive der Dorfbewohner die Lebensgeschichte der adeligen Anna, die als Kind mit ihrem Vater, Onkel und Bruder sowie dessen Hauslehrer im örtlichen Schloss gelebt hat. Nach einer standesgemäßen Hochzeit ist sie in die Stadt gezogen und erst nach dem Tod des Vaters auf das Schloss zurückgekehrt, wo sie den im Dorf zirkulierenden Gerüchten nach in Folge einer ‚Liebschaft‘ mit einem Universitätsprofessor von ihrem Ehemann getrennt und von der Gesellschaft zurückgezogen lebt. Bei der „doppelbödigen Flüsterpost“ (Leyh 2016: 84), mit der der Erzähler gesellschaftlich heikle Angelegenheiten als urheberlose Gerüchte zur Sprache bringen kann, handelt es sich um ein akustisches Phänomen: So hatten „[e]inige [...] sogar gehört, es sei der ihnen wohlbekannte Hauslehrer des verstorbenen kleinen Junkers“, mit dem sie die Liebschaft gehabt haben sollte. Entsprechende Mutmaßungen über den „zweifelhafte[n] Ursprung“ des verstorbenen Kindes aus der unglücklichen Ehe werden als „ein Anderes, was Auf’s neue die müßigen Ohren reizte“ (Storm 1998: I, 483) beschrieben. Der epistemologischen Unsicherheit des Hörensagens steht eine andere Form der Ohrenzeugenschaft gegenüber, die im zweiten Kapitel der Novelle entfaltet wird. Das Erzählte wird nun nicht mehr durch das ungreifbare Gemurmel der Dorfgemeinschaft vermittelt, sondern der Erzähler führt in das Schloss hinein und lässt Anna selbst als „schlanke Frau im schwarzen Seidenkleide“ (*ebd.*: 484), die aus einer Fensternische heraus in den Schlossgarten schaut, auftreten. Aus dieser Position setzt sich Anna nun und mit ihr auch die Erzählung in Bewegung:

Mit leichtem Schritt, daß nur kaum die Seide ihres Kleides rauschte, trat sie ins Zimmer zurück, und nachdem sie auf einem Schreibtische einige beschriebene Blätter geordnet und weggeschlossen hatte, nahm sie einen Strohhut von dem an der Wand stehenden Flügel und wandte sich nach der Tür. (*ebd.*: 485)

Um diese „nur kaum“ rauschende Seide wahrnehmen zu können, ist der Erzähler nun im intimen Nahraum<sup>20</sup> seiner Figur verortet, von wo aus er im weiteren Verlauf die Sympathien der Lesenden dahingehend lenkt, dass die Novelle als Kritik an überkommenen gesellschaftlichen Zwängen „einer rigiden Sexualmoral“ (Tebben 2004: 81) sowie dem „Standesdünkel des Adels“ (Stockinger 2017: 81) lesbar wird. Mit seiner Aufmerksamkeit für das akustische Detail erweist sich der Erzähler selbst, und darin den Dorfbewohnern gar nicht so unähnlich, dem ‚Ohrenreiz‘ erlegen. Dabei lässt sich die ambivalent „nur kaum“ rauschende Seide im Zusammenhang einer Storm’schen Poetik der Andeutung lesen: Das seidene Kleid markiert Annas gesellschaftliche Zugehörigkeit zur Oberschicht, die jedoch mit dem zurückgenommenen Geräusch nicht eitel zur Schau getragen wird. Zugleich eröffnet das zwar „nur kaum“, aber eben doch hörbare Rauschen des Seidenkleides den damit verknüpften Assoziationsraum des Erotischen und lässt sich so als uneindeutiger Kommentar auf das Gerücht des Ehebruchs deuten. Vor der mit den Kleidergeräuschen verknüpften Gefahr der Koketterie warnt noch der 42 Jahre nach der Novelle, ebenfalls in der «Gartenlaube» veröffentlichte Artikel *Die Kunst des Kleiderraffens* (1904), in dem es über falsch geraffte Röcke heißt, diese machten „den Eindruck, als sei es wohl mehr darauf abgesehen, den raschelnden, spitzenbesetzten Seidenjupon zu zeigen, der seine Volants unter dem Rocksäum hervordrängt“ (zit. nach Lösel 2013: 53). Eine solche Kritik am Kleiderrauschen speist sich nicht zuletzt aus der kulturhistorisch traditionell mit dem Hören assoziierten erotischen Qualität. Entsprechend beschreibt Schafer, das Ohr als „erotic orifice“ (Schafer 1994: 12) und das Hören als „a way of touching at a distance“ (*ebd.*: 11).

Thematisch konsequent wird auch Anna als Protagonistin der im Rückblick aus ihren Aufzeichnungen erzählten Liebesgeschichte mit dem Wechsel in die Innensicht durch ein besonders feines Gehör charakterisiert und die Beziehung zu dem Bauernsohn und Hauslehrer ihres Buders, Arnold, nimmt ihren Anfang im gemeinsamen Musizieren.

Dass der Kleidung in der Darstellung dieser gegen die zeitgenössische Sexualmoral verstoßenden Beziehung eine zentrale Rolle zukommt, wird auch daran deutlich, dass Annas Übergang vom Kind zur jungen Frau durch einen Kleiderwechsel inszeniert wird. Von einem dreijährigen Aufenthalt bei der Tante in der Stadt, der dazu diente, sie „von innen und außen“ zu „dressier[en]“ (Storm 1998: I, 497), kehrt Anna in „modische[r] Kleidung“ zurück, was von ihrem Onkel

<sup>20</sup> In Bezug auf das Zusammenspiel von „[a]kustische[r] Kulisse“ und Musik bei Storm spricht Previsic (2017: 41) von einem „intime[n] Erzählverfahren[.]“ in Storms frühen Novellen.

„mißtrauisch“ beäugt und mit Blick auf ihren früheren Lieblingsplatz in der Baumkrone kommentiert wird (*ebd.*: 498):

„Wie willst du denn mit den Fahnen in die Bel-Etage deines Gartenschlosses hinaufkommen?“, sagte er, indem er den Saum meiner weiten Ärmel mit den Fingerspitzen faßte. [...] Aber seine Besorgnis war überflüssig; das Wesen, das in den Kleidern mit Volants und Spitzen steckte, war dem Kerne nach kein anderes als das in den knappen Kinderkleidern. (*ebd.*)

Dass sich Anna über die von den Kleidern vorgeschriebenen Bewegungsgrenzen sowie die zeitgenössischen Erwartungen an ihr Geschlecht und ihren Stand hinwegsetzt, zeigt auch die Eingangsszene, in der die erwachsene Anna im eben noch rauschenden Seidenkleid auf einen Baum klettert (*ebd.*: 486). Entsprechend haben auch die Dorfbewohner beobachtet, wie sie auf dem Feld Steine in ihrer „seidenen Schürze“ (*ebd.*: 484) sammelt und so scheinbar unvereinbare Gegensätze wie bäuerliche Arbeit und adelige Kleidung vereint. Mit dieser vestimentären Pragmatik erscheint Anna als eine jener adeligen Gestalten Storms, die mit bürgerlichem „Potential“ (Börner 2009: 354) ausgestattet sind.

Gegenläufig zu Annas mit dem Heranwachsen verknüpfter Einkleidung in lange und weitgesäumte Kleider vollzieht sich nach ihrer Rückkehr aus der Stadt ein Wandel ihres Glaubens, der sich als Prozess der Entkleidung beschreiben ließe und mit dem Problem der Vereinbarkeit von Religion und Naturwissenschaft verknüpft ist<sup>21</sup>. So ist Annas frühere kindlich-naive Gottesvorstellung auffällig textil geprägt:

Aus einem alten Bilde in der Kirche kannte ich ihn ganz genau; ich wußte, daß er ein rotes Unterkleid und einen weiten blauen Mantel trug; der weiße Bart floß ihm wie eine sanfte Welle über die breite Brust herab. Mir ist, als sähe ich mich noch mit dem Oheim drüben in den Tannen; es war zum ersten Mal, daß ich über mir das Sausen des Frühlingswindes in der Krone eines Baumes hörte. „Horch!“ rief ich und hob den Finger in die Höhe. „Da kommt er!“ – „Wer denn?“ – „Der liebe Gott!“ – Und ich fühlte wie mir die Augen groß wurden; mir war, als sähe ich den Saum seines blauen Mantels durch die Zweige wehen. (Storm 1998: I, 492)

Der ‚wehende Saum‘ des imaginierten Gottesmantels wird in der kindlichen Vorstellung mit dem „Sausen des Frühlingswindes“ als göttlichem Kleiderrauschen eng geführt. Zugleich wird dabei über den Saum und die Weite des Mantels ein begrifflicher Bezug zu den späteren Frauenkleidern Annas hergestellt. Beide erweisen sich im weiteren Verlauf als konventionelle Hüllen, über die es sich hinwegzusetzen gilt.

<sup>21</sup> Zu Religionskritik und christlicher Religion in der Novelle, vgl. Detering (2011: 262-265); Demandt (2010: 127-169).

Anstoß zu Annas neuem Religionsverständnis gibt der Onkel, der ihr die unerbittlichen Naturgesetze am Beispiel eines „auf einer Korktafel“ angesteckten schwarzen Käfers erläutert und Liebe als „nichts als die Angst des sterblichen Menschen vor dem Alleinsein“ beschreibt (*ebd.*: 508). Tief in ihrem Glauben erschüttert, ist es schließlich Arnold, der Anna eine „neue bescheidenere Gottesverehrung“ (*ebd.*: 512) näher bringt, die Gott vor allem in den Wundern der Natur erkennt und damit Rationalismus und kindlichen Wunderglauben vereint. Wenn sich Anna diese neue Weltsicht als „naturwüchsige[,] ruhige[,] Entfaltung“ (*ebd.*: 510) darstellt, dann löst dies auch semantisch den imposanten Auftritt des rauschenden Gottesmantels ab. Besonders deutlich wird dies mit Blick auf die anschließende Szene, in der Anna auf einem Abendspaziergang mit dem Bruder, der Tante und dem Onkel das Göttliche in der Stille irdischer Geborgenheit und menschlicher Nähe erfährt<sup>22</sup>. Nur noch das „Mäntelchen“ des Bruders, das die Tante „dichter um die Füße des Knaben“ (*ebd.*: 511) zieht, ruft in seiner diminutiven Form das frühere Szenario des rauschenden Gottesmantels in Erinnerung, nun aber als konkret wärmendes Kleidungsstück und Gegenstand familiärer Fürsorge.

Von dieser Szene bis zu dem als „Utopie“ (Leyh 2016: 92) gestalteten, glücklichen Ausgang der Novelle ist es ein langer Weg. Wenn Arnold und Anna nach dem Tod ihres Mannes zusammenkommen, wird die bisher vorherrschende akustische Verbindung zwischen den Figuren von der Nähe körperlicher Berührung abgelöst, was sich in einer buchstäblich generationenübergreifenden Verschränkung von Handgesten vollzieht. So hält Arnold die Geliebte beim Wiedersehen „fest in seinen Armen“ (Storm 1998: I, 526). Weiter heißt es, „[e]r hatte ihre Hand gefaßt“ (*ebd.*), der Oheim „legte nur sanft die Hand auf ihren Kopf“, „[d]ann legte sie die Hand auf den Arm des Geliebten“ und schlägt vor, zu seiner Großmutter zu gehen, damit sie ihre „Hand auf unsere Häupter lege“, Anna streicht „mit der Hand ihr glänzend schwarzes Haar zurück“, er „faßte sie mit beiden Händen“ und „[d]ann gingen sie Arm in Arm [...] in das obere Stockwerk hinauf“ (*ebd.*: 527-528). In dieser auch begrifflichen Wiederholung des Berührungsorgans werden die zu Beginn der Novelle dominierenden akustischen Phänomene von rauschenden Kleiderhüllen und geflüsterten Gerüchten zugunsten *handfester* Körperlichkeit verabschiedet.

<sup>22</sup> „Aber kaum ein Wort wurde gewechselt; es war still bis in die weiteste Ferne; nur mitunter sank leise ein Blatt aus dem Gezweig zur Erde, und oben über den Wipfeln war das stumme, ruhelose Blitzen der Sterne“ (Storm 1998: I, 511).

4. Rauschender Untergang (*Auf dem Staatshof*)

In *Auf dem Staatshof* (1859) steht das Kleiderrauschen ganz am Ende der aus der Erinnerung des akustisch sensiblen Ich-Erzählers Marx wiedergegebenen Lebensgeschichte seiner Kindheitsfreundin Anne Lene. Die Erinnerungssituation wird durch einen Erzählerkommentar eingeführt, in dem dieser beteuert, er könne „nur einzelnes sagen; nur was geschehen, nicht wie es geschehen ist“ (*ebd.*: 392). Nimmt man den Erzähler hier beim Wort, dann fehlt es der Geschichte nicht etwa an ‚Einzelheiten‘, sondern an deren kohärenzstiftender Verbindung zu einem sinnerefüllten Ganzen. Der Erzähler inszeniert sich so gleichsam als wertfreies und unbeteiligtes Aufnahmegerät nach Vorbild der zeitgenössischen Photo- oder Phonographie und verweigert sich scheinbar der für das realistische Erzählen grundlegenden Aufgabe einer über bloße Wirklichkeitswiedergabe hinausgehenden Sinnbildung. Wenn damit zugleich die Unsicherheit verknüpft ist, „ob es eine Tat war oder nur ein Ereignis, wodurch das Ende herbei geführt wurde“ (*ebd.*) und es üblicherweise in den Aufgabenbereich des Erzählers fällt, ‚das Ende herbeizuführen‘, dann stellt sich hier die Frage nach dessen Zuverlässigkeit und damit auch nach einer möglichen Mitschuld am Untergang seiner Freundin.

Die Geschichte Anne Lenes, als letzten Sprosses einer einst reichen Landadelsfamilie, vollzieht sich vor dem Hintergrund einer ländlichen *soundscape* aus Vogelgeräuschen, sonntäglichem Klirren von Kaffeegeschirr oder dem „Summen des Fliegenschwarms, der in der Sonne an der offenen Tür gesessen“ (*ebd.*: 398). Das feine Gehör des Erzählers ergänzt ein aufmerksamer Blick für die Kleidung seiner Kindheitsfreundin und späteren Ziehschwester. Dabei gestaltet sich die Geschichte von Anne Lenes Heranwachsen durch die materiell interessierten Augen Marx<sup>23</sup> vor allem als eine Abfolge unterschiedlicher Kleiderensembles und -praktiken. So erinnert er sich an das „blaue Blusenkleid“ (*ebd.*: 394), das sie bei ihrer ersten Begegnung trägt und ein anderes Mal „hafteten“ seine Augen „an dem weißen Sommerkleidchen, an der himmelblauen Schärpe und zuletzt an einem alten Fächer, den sie in der Hand hielt“ (*ebd.*: 398-399). Dieser Blick auf die materiellen Hüllen und Accessoires ist im Rahmen einer kapitalistischen Begehrenslogik zu verstehen, zu der auch gehört, dass Marx durchaus registriert, wie die alte Wieb Anne Lene stets die größeren Zuckerstücke zuteilt (*ebd.*: 395). Dass dies nicht nur den persönlichen Sympathien Wiebs geschuldet ist, sondern auch als Zeichen für die Privilegien des Adels gelesen werden kann, öffnet die vordergründig persönliche Freund-

<sup>23</sup> Die Namensähnlichkeit zu Karl Marx als Vater des historischen Materialismus ist in der Forschung nicht unentdeckt geblieben. Vgl. Tebben (2004: 84).

schafts- und Liebesgeschichte auf eine größere gesellschaftspolitische Dimension, in die das „Verfallsthema“ (Demandt 2010: 148) des Landadels eingebettet ist.

Anne Lene wird entsprechend als Angehörige einer im Untergang begriffenen Zeit modelliert. Paradigmatisch steht dafür das Menuett, das die Kinder im gemeinsamen Tanzunterricht als einen im 19. Jahrhundert bereits veralteten Tanz lernen. Beim Tanzen erweitert sich Marx' Faszination für Anne Lenes Kleidung zugleich auf die damit verknüpften Körpertechniken und Bewegungsabläufe:

[...] da glitten die kleinen Füße in den Korduanstiefelchen über den Boden, als ginge es über eine Spiegelfläche hin. Mit der einen Hand hielt sie den aufgeschlagenen Fächer gegen die Brust gedrückt, während die Fingerspitzen der anderen das Kleid emporhoben. (Storm 1998: I, 399)

Anne Lene erweist sich insofern ganz den Anforderungen an ihr Geschlecht und ihren Stand gemäß mit der Choreographie von Kleid- und Fächerhaltungen vertraut. Während diese vornehmen Kulturtechniken im Haus ihrer Großmutter noch ihren Ort haben, kommt es nach deren Tod mit der Übersiedelung in Marx' Elternhaus zu einer Diskrepanz zwischen bürgerlicher Umgebung und adeligen Gepflogenheiten. Zwar ist Anne Lenes mit Vorliebe weiße Kleidung „fast noch einfacher“ als zuvor,

[n]ur einen Luxus trieb sie; sie trug immer die feinsten englischen Handschuhe, und da sie dessen ungeachtet sich nicht scheute, überall damit hinzufassen, so mußte das getragene Paar bald durch ein neues ersetzt werden. Meine bürgerlich sparsame Mutter schüttelte vergebens darüber den Kopf. (*ebd.*: 405)

Anne Lenes Kleiderpraktiken gewinnen hier zwischen der Bescheidenheit der gesteigerten Einfachheit ihrer weißen Kleidung und dem verschwenderischen Verbrauch superlativisch ‚feinster‘ Handschuhe an Ambivalenz. Bezeichnenderweise ist der „Luxus“ hier im Präteritum des Verbes *treiben* mit dem *Trieb* assoziiert, dessen körperliche Komponente sich auch in der den Tastsinn gleichsam überstrapazierenden Angewohnheit, „überall damit hinzufassen“, äußert. Die implizite Beschmutzung erscheint umso aussagekräftiger vor dem Hintergrund der früheren Bewunderung des Erzählers gegenüber Anne Lenes – bereits als Kind ausgebildeter – Fähigkeit, sich beim Kaffee niemals zu beschmutzen (*ebd.*: 398).

Einen zentralen Wendepunkt in der Novelle markiert die Begegnung Anne Lenes mit der Bettlerin, die vom Erzähler ebenfalls vor allem mit Blick auf die Kleiderbewegungen wiedergegeben wird. Die Bettlerin streitet an der Tür des Staatshofes mit Wieb. An den beiden vorbei ins Haus gehend „nahm Anne Lene ihr Kleid zusammen, um nicht an das der Bettlerin zu streifen“ (*ebd.*: 406). Diese vestimentäre Vorsichtsmaßnahme, die Distanz zwischen sich und der Bettlerin einziehen

soll, nimmt die Bettlerin wiederum zum Anlass, um wie in einer Gegenbewegung „mit einer abscheulichen Koketterie ihre durchlöcherten Röcke“ zu schwenken und Anne Lene in textiler Bildlichkeit Verbindungen zwischen sich und ihr aufzuzeigen:

[...] „haben Sie keine Angst, meine Lumpen sind alle gewaschen! Freilich die seidenen Bändchen sind längst davon, und die Strümpfe, die hat dein Großvater selig mir ausgezogen, aber wenn dir die Schuhe noch gefällig sind?“ Und bei diesen Worten zog sie die Schlumpen von den nackten Füßen und schlug sie aneinander, daß es klatschte. „Greif zu, Goldkind“, rief sie, „greif zu! Es sind Bettelmannsschuhe, du kannst sie bald gebrauchen“. (*ebd.*)

Die Vorausdeutung der Bettlerin wird sich im Ansatz bewahrheiten, wenn sich Anne Lenes Verlobung mit einem Adeligen schließlich auflöst und sie verarmt und allein mit der alten Wieb selbst die Wirtschaft des Staatshofes übernimmt. Dass Marx' Familie an diesem Untergang nicht ganz unschuldig sein kann, betont der Literaturwissenschaftler Louis Gerrekens vor dem Hintergrund, dass Marx' Vater als finanzieller Berater von Anne Lenes Großmutter und Anne Lenes späterer Vormund die nachteiligen Geschäfte durchaus abgesehen haben, wenn nicht mit Absicht gesteuert haben muss (Gerrekens 2019a: 92-93).

Wenn der Erzähler am Ende der Novelle Jahre später mit jungen Leuten aus der Stadt zu einem Fest auf den Hof kommt, das mit dem Ertrinken Anne Lenes endet, dann lässt sich dies auch als rauschhafter Sieg kapitalistischer Marktmechanismen lesen. Dass dieses Fest im Zeichen der neuen Zeit steht, wird nicht zuletzt daran deutlich, dass der zum Tanz spielende Drees-Schneider in seinen Noten-Büchern kein Menuett („den alten Tanz“) mehr hat, so dass sich die beiden „mit einem Walzer begnügen“ müssen (Storm 1998: I, 420).

Die darauffolgende, von besonderer Hellhörigkeit gekennzeichnete Schlusspassage („[m]ir ist aus jenen Stunden noch jeder kleine Umstand gegenwärtig“; *ebd.*: 421) liest sich wie ein Geräuschprotokoll. Der Erzähler registriert, wie die Nachtschmetterlinge „surrten“ (*ebd.*), die Zweige unter den Füßen „knickten“ (*ebd.*: 422) und die Flügel der Raben „rauschten“ (*ebd.*). Dass hinter dem scheinbar hierarchielos registrierenden Erzähler letztlich doch ein bedeutungsstiftender Autor steht, erschließt sich vor allem anhand der vermeintlich zufälligen, mit Blick auf den Ausgang der Erzählung allerdings hochcodierten Geräusche. So erinnert sich der Erzähler, dass sie „im Heraustreten [...] drinnen in der Gesindestube die alte Wieb den Schrank verschließen [hörten], in welchem sie das Brautlinnen ihres Lieblingskindes aufgespeichert hatte“ (*ebd.*: 421). Selbst wenn man annimmt, dass ein solches Geräusch während eines Festes mit zahlreichen Gästen und lauter Musik tatsächlich hörbar wäre, bleibt doch fraglich, ob man

identifizieren könnte, wer hier welche Schranktür schließt. Die Szene bezieht sich auf eine frühere Textstelle, in der beschrieben wurde, wie Wieb das Brautlinnen für Anne Lene spinnt, und setzt dieser projektiven Tätigkeit ein mehr als deutliches Ende. Anne Lene wird kein Brautlinnen mehr brauchen.

Vor dem Hintergrund dieser fast schon verdächtig genauen Geräuschkulisse nimmt es sich umso merkwürdiger aus, dass den Erzähler im entscheidenden Moment der Schlusszene die Erinnerung verlässt. Die unbeteiligt kühle Beobachterperspektive des Freundes, der sich mehr für Anne Lenes materielle Umgebungen und seinen Anteil daran als für ihr Wohlergehen interessiert, trägt im weiteren Verlauf entscheidend zur Katastrophe bei. Wenn Marx nach „Anne Lenes Kleid“ (*ebd.*: 424) und nicht nach ihr selbst greift, um sie vom Eintritt in den brüchigen, über dem Wassergraben gebauten Pavillon abzuhalten, ist das eine Verschiebung, die mit Blick auf sein Interesse an ihren Kleidern so folgerichtig wie folgens schwer erscheint. Als er sich ihr schließlich nähert und Anne Lene eine „hastige abwehrende Bewegung macht“, kommt es zu ihrem Sturz ins Wasser:

Noch auf einen Augenblick sah ich die zarten Umrisse ihres lieben Antlitzes von einem Strahl des milden Lichts beleuchtet; dann aber geschah etwas und ging so schnell vorüber, daß mein Gedächtnis es nicht zu bewahren vermocht hat. Ein Brett des Fußbodens schlug in die Höhe; ich sah den Schein des weißen Gewandes, dann hörte ich es unter mir im Wasser rauschen. (*ebd.*: 425)

An die Stelle der zuvor vor allem visuell organisierten Beschreibung Anne Lenes tritt hier die akustische Wahrnehmung des Rauschens unten im Wasser. Anne Lene verschwindet damit regelrecht in der über die Novelle hinweg etablierten und vor allem von der *keynote* der Naturgeräusche geprägten *soundscape*. Sprachlich manifestiert sich dieses Verschwinden auch darin, dass sich das Pronomen es sowohl auf das „weiße[.] Gewand[.]“ als auch auf das „Wasser“ beziehen kann (*ebd.*). Es ist nicht klar, ob hier das Kleid oder das Wasser rauscht, so dass sich die ehemals so um Distinktion bemühte Anne Lene nun nicht mehr von ihrer Umgebung unterscheiden lässt<sup>24</sup>.

Bei allem vordergründig beschworenen ländlich-idyllischen Schmetterlings- und Bienensummen finden in diesem Rauschen die unaufhaltsamen Umwälzungen der modernen Zeit ihren akustischen Kulminationspunkt. Storms Kritik am

<sup>24</sup> Ein solches den katastrophischen Novellenschluss prägendes Kleiderrauschen findet sich auch in *Aquis Submersus*, wo der Maler, der gerade das Bild seines toten Kindes fertig gestellt hat, aus dem Nebenzimmer Geräusche seiner früheren Geliebten und Mutter des Kindes vernimmt: „Dann rauschte es wie von Frauenkleidern hinter der Thüre nieder, und das Geräusch vom Falle eines Körpers wurde hörbar“ (Storm 1998: II, 454).

Adel wird hier ergänzt um eine sich bis in die Erzählprinzipien niederschlagende Darstellung der Gewalt, mit der ein neues materialistisches Zeitalter heraufzieht, das zwischen Menschen und Dingen nicht mehr unterscheidet. Die damit verbundene Kälte hat sich dabei auf den Erzähler übertragen, wenn dieser im Schlussabsatz mit erschreckender Nüchternheit konstatiert, dass Claus Peters, ein reicher Bauernsohn aus der Gegend, als neuer Besitzer den Staatshof „niederreißen lassen und ein modernes Wohnhaus an die Stelle gesetzt“ habe und nun „die größten Mastochsen zum Transport nach England“ liefert (*ebd.*: 426). Der zuvor mit nostalgischem Blick nachgezeichneten Kleiderkultur steht hier die nackte und superlativische Körperlichkeit der modernen Fleischindustrie gegenüber. Gemäß dem warenökonomischen Äquivalenzprinzip werden die Qualitätskriterien der Rinderzucht auf deren Besitzer Claus Peters und seine Frau Juliane angewandt, wenn es über die beiden heißt, dass sie „von Gesundheit und Wohlbehagen“ glänzen (*ebd.*).

### 5. Aufziehender Lärm

Vor dem Hintergrund der industrialisierten Landschaften des 19. Jahrhunderts sind Storms *soundscape*s regelrechte Inseln der Ruhe. Dabei lässt sich Storms Privilegierung von Stille, vor der sich auch das leise Seidenrascheln umso wirksamer absetzen kann, im Rahmen seiner von der Forschung konstatierten „Poetik der Schweigsamkeit“ (Deupmann 2007: 149) und „Kunst des Verschweigens“ (Leyh 2016: 56) betrachten. Zugleich ist dieser Storm'schen Ruhe auch eine soziale Dimension eingeschrieben: Es ist die Ruhe einer ländlichen Oberschicht, in der nur das Klirren von Kaffeegeschirr die sonntägliche Stille durchbricht, während der Lärm der industrialisierten Moderne ausgeblendet bleibt und sich nur in *Auf dem Staatshof* im finalen Rauschen Bahn bricht<sup>25</sup>. So haben Storms subtile Zwischentöne wie das „kaum“ hörbare Kleiderrauschen in *Im Schloß* ihren Auftritt in einer Zeit, in der sich mit der Mode generell eine ungleich lautere Geräuschkulisse verknüpft. Die von Spinnmaschinen und mechanischen Webstühlen angetriebene Textilindustrie produziert nicht nur fortwährend neue Stoffe und Kleider, sondern auch „betäubenden Lärm“, wie es bei Karl Marx heißt (Marx 1867: 418). Entsprechend ist in Charles Dickens' *Hard Times* (1854) vom Webstuhl als „the crashing, smashing, tearing piece of mechanism“ die Rede (zit. nach Schafer 1994: 85). Und in Thomas Hardys *Tess of the d'Urbervilles* (1891) heißt es: „the inexorable wheels continuing to spin, and the penetrating

<sup>25</sup> Eine Lektüre literarischer *soundscape*s entlang der Zusammenhänge von „social class and exposure to noise“ findet sich am Beispiel amerikanischer realistischer und naturalistischer Literatur bei Schweighauser (2002: 67).

hum of the thresher to thrill to the very marrow all who were near the revolving wirecage“ (zit. nach *ebd.*: 84).

Auch der sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts entscheidend transformierende Konsumsektor der Mode hat seine eigene akustische Qualität, wie Émile Zola in dem Warenhausroman *Au Bonheur des Dames* (1883) beschreibt. Dort gelangen die angelieferten Stoffe auf einer „Gleitbahn“ in den Keller des Warenhauses, wo sie „mit dem Rauschen fließenden Wassers“ oder wie „dichte[r] Regen“ hinabfallen und „unten mit einem dumpfen Geräusch, wie ein in tiefes Wasser geworfener Stein“, landen (Zola 2014: 49).

Dass Storm vor dieser Kulisse des aufziehenden Industrie-Lärms dem „kaum“ hörbaren Rauschen zeitgenössischer Seidenkleider einen zentralen Platz in seinen Erzählgefügen gibt, kann im Rahmen einer realistischen Erinnerungspoetik gelesen werden, die Ähnlichkeiten zu Schafers angestrebtem Archiv der aussterbenden Geräusche aufweist (Schäfer 1994: 3). Allerdings erschöpft sich der Einsatz des Kleiderrauschens bei Storm nicht in nostalgischer Beschwörung: Die untersuchten Novellen entfalten das Reibungs- und Bewegungspotential der rauschenden Kleider auf ganz unterschiedliche Weise und inszenieren dabei Zeit und Raum umspannende Über- und Untergänge, Annäherungen und Entfernungen.

;

## Bibliographie

### Primärliteratur:

- Fontane, Theodor (1862), *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*. Bd. I, Berlin: Wilhelm Hertz. In «Deutsches Textarchiv» <[https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/fontane\\_brandenburg01\\_1862/?hl=Seite&p=36](https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/fontane_brandenburg01_1862/?hl=Seite&p=36)> [20.04.2024]
- Frapan, Ilse (1891), *Bittersüß*, Berlin: Gebrüder Paetel. In «Deutsches Textarchiv» <[https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/frapan\\_bittersuess\\_1891/?p=40&hl=Kleid](https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/frapan_bittersuess_1891/?p=40&hl=Kleid)> [20.03.2024]
- Herder, Johann Gottfried von (1778), *Plastik. Einige Wahrnehmungen ueber Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga: Johann Friedrich Hartknoch. In «Deutsches Textarchiv» <[https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/herder\\_plastik\\_1778/?p=42&hl=Kleid](https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/herder_plastik_1778/?p=42&hl=Kleid)> [20.04.2024]
- Heyse, Paul (1855), *Novellen*, Berlin: Wilhelm Hertz. In «Deutsches Textarchiv» <[https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/heyse\\_novellen\\_1855/?hl=Kleid&p=164](https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/heyse_novellen_1855/?hl=Kleid&p=164)> [20.04.2024]
- Marx, Karl (1867), *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Buch I: *Der Produktionsprozess des Kapitals*, Hamburg: Otto Meissner. In «Deutsches Textarchiv» <[https://www.deutschestextarchiv.de/marx\\_kapital01\\_1867](https://www.deutschestextarchiv.de/marx_kapital01_1867)> [20.04.2024]
- Sacher-Masoch, Leopold von (1910), *Don Juan von Kolomea*. In P. Heyse/H. Kurz (Hg.), *Deutscher Novellenschatz*, Bd. XXIV, Berlin: Globus
- Storm, Theodor (1998), *Sämtliche Werke in vier Bänden*, hrsg. v. Karl Ernst Laage u. Dieter Lohmeier, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag
- Zola, Émile (2014), *Das Paradies der Damen*, übers. v. H. Westphal, München: Deutscher Taschenbuch Verlag

### Sekundärliteratur:

- Barad, Karen (2012), *Agentieller Realismus*, aus d. Engl. v. J. Schröder, Berlin: Suhrkamp
- Barthes, Roland (1985), *Die Sprache der Mode*, aus d. Franz. v. H. Brühmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Barthes, Roland (2006), *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Aus d. Franz. v. D. Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp

- Begemann, Christian (2013), *Figuren der Wiederkehr. Erinnerung, Tradition, Vererbung und andere Gespenster der Vergangenheit bei Theodor Storm*. In E. Strowick/U. Vedder (Hg.), *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm*, Bern: Peter Lang, 13-37
- Begemann, Christian (2018), „*Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches...*“ *Das Gespenst und das soziale Imaginäre in Fontanes Effi Briest*. In P.U. Hohendahl/U. Vedder (Hg.), *Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach, 203-241
- Börner, Mareike (2009), *Mädchenkospe – Spiegelkindlein. Die Kindfrau im Werk Theodor Storms*, Würzburg: Königshausen & Neumann
- Demandt, Christian (2010), *Religion und Religionskritik bei Theodor Storm*, Berlin: Erich Schmidt
- Denkert, Malte (2017), *Im Sonnenschein*. In Ch. Demandt/Ph. Theisohn (Hg.), *Storm-Handbuch. Leben – Werke – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 140-141
- Detering, Heinrich (2011), *Kindheits Spuren. Theodor Storm und das Ende der Romantik*, Heide: Boyens
- Deupmann, Christoph (2007), *Verdichtetes Schweigen. Paradoxien der unterdrückten Rede in einer späten Novelle Theodor Storms*. «Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft» 56, 149-162
- Gerrekens, Louis (2019a), *Narratologische Kunstgriffe oder: Wie man den Realismus umgeht. Auf dem Staatshof als Durchbruch zu einer Widerstandsbaltung*. In Gerrekens et al. (2019b), 85-98
- Gerrekens et al. (2019b) = Gerrekens, Louis/Leyh, Valérie/Pastor, Eckart (Hg.), *Konventionen und Tabubrüche. Theodor Storm als widerspenstiger Erfolgsautor des deutschen Realismus*, Berlin: Erich Schmidt
- Hennig, Matthias (2011), *Johann Gottfried Herders Ästhetik des Auditiven als Entwurf einer Anthropologie der Lebendigkeit*. In Krings (2011), 63-80
- Klein, Rolf (1990), *Kostüme und Karrieren. Zur Kleidersprache in Balzacs Comédie humaine*, Tübingen: Stauffenburg
- Koch-Mertens, Wiebke (2000), *Der Mensch und seine Kleider. Teil 1: Die Kulturgeschichte der Mode bis 1900*, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler
- Kraß, Andreas (2006), *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel*, Tübingen/Basel: A. Francke
- Krings, Marcel (Hg.) (2011), *Phono-Graphien. Akustische Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur von 1800 bis zur Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann

- Landfester, Ulrike (1995), *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk*, Freiburg i.Br.: Rombach
- Lehnert, Gertrud (2006), *Metamorphosen des Visuellen. Über Mode in Marcel Prousts A la recherche du temps perdu*. In G. Lehnert (Hg.), *Die Kunst der Mode*, Oldenburg: dbv, 190-219
- Leyh, Valérie (2016), *Geräusch, Gerücht, Gerede. Formen und Funktionen der Fama in Erzähltexten Theodor Storms und Arthur Schnitzlers*, Berlin: Erich Schmidt
- Loschek, Ingrid (2011), *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart: Reclam
- Lösel, Regina (2013), *Von der Kunst des Kleiderraffens oder: Lassen sich Falten zähmen?*. In A.-B. Schlittler/K. Tietze (Hg.), *Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung*, Emsdetten/Berlin: Imorde, 49-56
- Pittrof, Thomas (2011), *Vom Hörbaren lesen. Phänomenologie der Literatur und Kulturpoetik der Moderne: Rainer Maria Rilke*. In Krings (2011), 157-178
- Plumpe, Gerhard (1999), *Gedächtnis und Erzählung. Zur Ästhetisierung des Erinnerns im Zeitalter der Information*. In H. Segeberg/G. Eversberg (Hg.), *Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten*, Berlin: Erich Schmidt, 67-79
- Previsic, Boris (2017), *Storm und die Musik*. In Ch. Demandt/Ph. Theisoohn (Hg.), *Storm-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 39-45
- Reinacher, Pia (1988), *Die Sprache der Kleider im literarischen Text. Untersuchungen zu Gottfried Keller und Robert Walser*, Bern: Peter Lang
- Schafer, R. Murray (1994), *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester: Destiny Books
- Schweighauser, Philipp (2002), *The Soundscape of American Realist Fiction*. «Philologie im Netz» 19, 55-78
- Steiner, Uwe C. (2016), *Das Rauschen der Unterhaltung und der Schrecken im Bade. Wilhelm Raabes Unruhige Gäste und die Kulturgeschichte des Hörens*. «Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft» 57 (1), 3-22
- Steintrager, James A./Chow, Rey (2019), *Sound Objects. An Introduction*. In J.A. Steintrager/R. Chow (eds.), *Sound Objects*, Durham/London: Duke University Press
- Sterne, Jonathan (2003), *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham: Duke University Press
- Stockinger, Claudia (2017), *Storms Verständnis des Genres Novelle: Novellenpoetik als Medienpoetik*. In Ch. Demandt/Ph. Theisoohn (Hg.), *Storm-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 118-126

- Strowick, Elisabeth (2013), „Eine andere Zeit“. *Storms Rahmentchnik des Zeiteinsprungs*. In E. Strowick/U. Vedder (Hg.), *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm*, Bern: Peter Lang, 55-72
- Tebben, Karin (2004), *Don Juan in der Bürgerstube. Mozarts Oper und ihre Bedeutung in Theodor Storms Auf dem Staatshof*. «Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft» 53, 81-92
- Toksöz Fairbairn, Kevin (2022), *dis/cord. Thinking Sound through Agential Realism*. Brooklyn (NY): punctum books
- Vedder, Ulrike (2006), *Erbschaft und Gabe, Schriften und Plunder. Stifters testamentarische Schreibweise*. In M. Minden/M. Swales/G. Weiss-Sussex (eds.), *History, Text, Value. Essays on Adalbert Stifter*, Linz (= «Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich», Bd. XI), 22-34

**Aliena Guggenberger**

Text, Textur, Textil.

Tragbare Reklame vom TET-Kleid zum *paper dress*

Around 1910, Bahlsen company expanded its classic advertising materials to include simple dresses with decorative ribbons bearing the TET brand name. Shortly afterwards, well-known reform dress ateliers were commissioned to design more elaborate dresses for carnival parades and other events. The wearers thus became walking advertising spaces. In addition to the TET dresses examined here for the first time, the paper dresses of the late 1960s reveal how the marketing of large companies instrumentalized women with the help of fashion. Paper dresses, which as a disposable product represented a vehicle for modern consumer behavior, sold rapidly in the USA. The ‘branding’ of major labels via fashion, still working today, shows how clothing as a means of communication – sometimes more, sometimes less subtly – conveys messages.

Text, texture, textile.

Wearable advertising from TET dress to paper dress

[advertising; Bahlsen; corporate design; paper dresses; women]

•  
;

Als kommunikative Systeme orientieren sich Mode und Werbung aneinander. Wie die Kommunikationswissenschaftler Guido Zurstiege und Siegfried Schmidt feststellen, beobachten sowohl Mode(design) als auch Werbung den Zeitgeist und die Bedürfnisentwicklungen in Bezug auf Produkte, Materialien und Herstellungsprozesse und werden damit zur Projektionsfläche für die Visualisierung gesellschaftlicher Wünsche (Zurstiege/Schmidt 2001: 12). Werbung lässt sich von Mode(n) im Sinne einer zeitgemäßen Lebensweise leiten – die Mode wiederum braucht Werbung und geschriebene Sprache für ihre Breitenwirkung. Schon die etymologische Verknüpfung von Textil und Text beweist, dass Stoff und Wort semantisch miteinander verwoben sind. Wie die Frühjahr-Sommer-Kollektion 2019 von Viktor & Rolf mit dem Titel *Fashion Statements* sehr plakativ ausdrückte, entfaltet Mode mit typografischen Prints ihre Wirkung im Vorbeigehen, ohne eines Tons zu bedürfen. Das niederländische Duo nutzte 18 skulptural wirkende Tüll-Kleider mit applizierten Affirmationen als Träger seiner Botschaften. Einzeiler, die stilistisch an Social-Media-Memes oder Souvenir-Shirts er-

innerten (z.B. „No Photos, please“, „Trust me, I'm a Liar“ oder „Give a damn“) sollten die „expressive Macht“ von Mode demonstrieren und auf die Spitze treiben, wie das Haus selbst erklärte<sup>1</sup>. Die Konfrontation scheinbar getrennter Welten von edler *haute couture* und Massenkultur ist ein Gestaltungsmittel, das lange vor Viktor & Rolf bereits Kunstschaffende des Kubismus oder der Pop-Art wählten: Mithilfe von Gebrauchsgrafik und Reminiszenzen an Comic-Wörter schufen sie eine Verbindung zwischen elitärer Kunst und alltäglicher Konsumkultur. Indem Viktor & Rolf mit ihren Slogans auf die Straßenmode und das Internet rekurrierten, decodierten sie die sonst schwer zugängliche Modesparte *haute couture* und öffneten sie – wenn auch nur in der Theorie – für die Masse. Die mit Wörtern bedruckten Tüllkleider reihen sich in eine lange Reihe sprechender und wortreicher Beispiele aus der Modegeschichte ein, die z.B. das Metropolitan Museum 1997 mit der Ausstellung *Wordrobe* präsentierte (Martin 1997). Dass Firmen die Form der Aufmerksamkeitserzeugung durch Textil bereits im 19. Jahrhundert entdeckten, demonstriert ein bei *Wordrobe* ausgestellt und auf 1893 datiertes Kleid aus den USA. Das sogenannte ‚*newspaper dress*‘ (Abb. 1) aus weißer Baumwolle, auf das zahlreiche Annoncen aus Papier geheftet wurden, ruft mit großen Lettern am Saum dazu auf, die Zeitung «The Echo» zu abonnieren. In welchem Kontext und zu welchem Anlass das Kleid entstand, ist bis heute unklar.



Abb. 1: ‚*newspaper dress*‘, ca. 1893  
Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 1994.275.1a, b

<sup>1</sup> Website des Labels <<https://www.viktor-rolf.com/collection/haute-couture-fashion-statements-spring-summer-2019>> [12.02.2024].

Der vorliegende Beitrag beleuchtet weitere frühe Beispiele ‚modischer Werbeflächen‘ und bringt sie anhand der TET-Kleider der deutschen Firma Bahlsen in Zusammenhang mit der um 1910 aktuellen Reformkleid-Bewegung. Die nachfolgende Gegenüberstellung mit den in den USA entwickelten sogenannten *paper dresses* zeigt, wie Werbegrafik, Marketing und Mode in den späten sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts auf materieller Ebene verschmolzen. In Erweiterung zu Roland Barthes’ *Sprache der Mode (Système de la mode, 1967)* wird die Metasprache der Mode betrachtet, die sich im Falle der hier thematisierten Reklamekleider allerdings aus dem Zweidimensionalen löst. Auch das von Dagmar Venohr beschriebene „ikonotextuelle Beziehungsgefüge“ (Venohr 2008: 87 bzw. Venohr 2010) innerhalb von Modestrecken greift nicht mehr, da die Kombination von Mode und Text bei Reklamekleidern nicht selbstreferentiell verfährt. Vielmehr kreier(t)en Reklamekleider ein neues Zeichensystem: Erstmals dienten nicht Bilder oder geschriebene Sprache dazu, das Kleidungsstück selbst zu bewerben und zu beschreiben, sondern das Kleidungsstück warb mithilfe von Schrift und *corporate design* für ein anderes Produkt. Erst die Kombination aus Textil und Text in einem materiellen Sinn weckte somit die von Barthes beschriebene Begierde nach dem Objekt und kurbelte schließlich den Konsum an (Barthes 1985: 10).

### 1. Bahlsen-Reklame und die Marke TET

Das um 1900 noch relativ neue Phänomen *Reklame* war geprägt von der massenhaften Präsenz von Schaufenstern und Plakaten und damit einer ungewohnten Überreizung der Sinne, die von vielen Zeitgenoss\_innen kritisch gesehen wurde (Lamberty 2023: 116-125). Wirtschaftlich überaus erfolgreich waren die Werbestrategien des 1889 in Hannover gegründeten Gebäckherstellers Bahlsen, der sich 1903 die Schutzmarke TET eintragen ließ. Diese hatte ihren Ursprung in der gleichnamigen altägyptischen Hieroglyphe, die ‚ewig dauernd‘ bedeutete und aus den Zeichen für Kobra, Erde und Brotlaib bestand. Mit einer Verpackung, die vor Staub und Feuchtigkeit schützen und die *Leibniz Cakes* somit „frisch und knusperig“ halten sollte, stand TET für ein modernes Qualitätsversprechen (Abb. 2). Heute repräsentiert das Logo, das in leichter Abwandlung noch immer die Verpackungen der Firma prägt, die Tradition einer über mehr als ein Jahrhundert existierenden Produktgruppe.



Abb. 2: Kartonschachtel für *Leibniz Kekes* von Bahlsen  
Packung: F. Lange, Signet: Heinrich Mittag, Wortmarke: Martel Schwichtenberg  
Entwurf 1903, Neue Sammlung München, Inv.-Nr. 358/2001 (Foto: Autorin)

Die Marke TET umfasste in ihren Anfängen eine Strategie, die heute als breit angelegte Marketingkampagne gelten würde und als gesamt künstlerisches Konzept ihre Spuren in Malerei, Grafik, Objekt design und Architektur hinterließ. So zierten ab 1906 die Buchstaben *TET* die Wände der Bahlsen-Läden und prägten die Gestaltung der Schaufenster in großen deutschen Städten und etablierten spätestens ab diesem Zeitpunkt das Erscheinungsbild der Firma landesweit<sup>2</sup>. 1912 malte der Grafiker Julius Diez (1870-1957) eine weibliche TET-Figur als Schutz- und Ewigkeitsgöttin, die so in der ägyptischen Mythologie nicht vorkommt, in den großen Festsaal des Bahlsen-Stammhauses. Fünf Jahre später, mitten im Ersten Weltkrieg, sollte zudem eine von dem Bildhauer Bernhard Hoetger (1874-1949) entworfene Bronzeversion dieser Fantasie-Göttin zum zentralen Monument für eine ganze TET-Stadt werden. Dieses Modellprojekt beinhaltete ein riesiges Gelände für den Bahlsen-Konzern, auf dem Produktionshallen, Wohnungen für die Mitarbeitenden, aber auch Grünflächen und Freizeitangebote wie ein Theater Platz finden sollten – eine Vision mit dem Ziel, die Beschäftigten für die Arbeit zu motivieren. Während im Zusammenhang mit diesem Großprojekt, das in der Planung verharrte und nie realisiert wurde, stets der Name Hoetger genannt wird, war auch seine Mitarbeiterin

<sup>2</sup> Vgl. Abbildungen in Panzert (2014: 33).

Martel Schwichtenberg (1896-1945) in hohem Maß an der gestalterischen Planung beteiligt<sup>3</sup>.

Das Ausbilden der Marke führte noch über die genannten Formate hinaus – Bahlsen wollte die TET-Göttin lebendig machen. Diese Art der Immersion begann mit dem firmenintern aufgeführten Theaterstück *Streit der TET-Geister*, bei der eine personifizierte TET-Packung auftrat<sup>4</sup>. Im nächsten Schritt entstand ein TET-Kostüm, das, von Konsumentinnen getragen, außerhalb der Firma seine Wirkung verbreiten sollte. Während Bahlsens Erschaffung einer *corporate identity* mithilfe von künstlerisch gestalteten Verpackungen und Dosen 2014 in einer Ausstellung mit Katalog umfassend aufgearbeitet wurde (Hoffmann 2014), blieben die TET-Kleider bisher weitestgehend unerwähnt. Lediglich im 1996 erschienenen Ausstellungskatalog *Die Kunst zu werben* taucht die Fotografie eines TET-Faschingskleids von 1912 auf (Bäumler 1996: 36).

## 2. Anne Koken und die Ateliers für künstlerische Frauenkleidung

Ab 1910 war die Kunstgewerblerin und Gebrauchsgrafikerin Anne Koken (1888-1919) für Bahlsen in der Funktion des „künstlerischen Beirats“ tätig und schuf neben Verpackungen und Reklamemarken auch die Glasfenster für das Firmenhäus (Kaiser Kern 2007: 9-11). Gleichzeitig widmete sie sich in ihrer „Werkstatt für angewandte Kunst“ textilen Arbeiten wie Kissen, Decken und Hüten und entwarf künstlerische Reformkleider, die in der Zeitschrift «Neue Frauenkleidung und Frauenkultur» abgedruckt wurden<sup>5</sup>. Bei der Reformmode handelte es sich um schlichte und individuelle, meist korsettlos zu tragende Kleider, die auf vielen Ebenen zum Pariser Modesystem kontrastieren sollten. Dazu zählte die Distanzierung von als zu überladen empfundenen Kleidern und die Abwertung eines vermeintlich auf Verführung ausgerichteten Frauenideals. Ziel war eine von Pariser Entwürfen unabhängige Modeindustrie, die auf die Wesensart der deutschen Frau abgestimmt sein sollte. Ab 1896 wuchs im deutschsprachigen Raum das Interesse für künstlerische und dabei hygienische, also dem Frauenkörper angepasste Kleidung, die aufgrund ihrer Neuartigkeit gleichzeitig kontroverse Diskussionen auslöste<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Schwichtenberg war auch nach der Aufgabe des TET-Stadt-Projekts noch für Bahlsen tätig und schuf v.a. in den 1920er Jahren Verpackungen, Drucksachen sowie Wandgemälde für die Firma, siehe Breuer (2023: 72-85 u. 329-330) sowie Brusberg (2014: 74-97).

<sup>4</sup> Panzert (2014: 54). Von diesem Theaterkostüm ist kein Bildmaterial erhalten.

<sup>5</sup> Z.B. in «Neue Frauenkleidung und Frauenkultur» 1912, Nr. 8, S. 85-86 und 1914, Nr. 7, S. 76.

<sup>6</sup> Zu den Debatten verschiedener Akteur\_innengruppen innerhalb der Reformkleid-Bewegung siehe Guggenberger (2023).

Es ist naheliegend, dass Änne Koken in ihrer Funktion bei Bahlsen neben grafischen Arbeiten wie diversen Künstlermarken auch Kleider für ein umfassendes Reklame-Repertoire vorschlug.

Die Verbindung der Firma zur Reformkleid-Bewegung ergab sich weiterhin dadurch, dass der Gründer Hermann Bahlsen (1859-1919) als Mitglied im Deutschen Werkbund der allgemeinen künstlerischen und kunstgewerblichen Reform-Bewegung nahestand. In den Werkbund-Jahrbüchern waren daher Bahlsen-Dosen abgedruckt und 1914 wurde auf der Werkbund-Ausstellung in Köln ein eigener Pavillon für Bahlsen eingerichtet (Panzert 2014: 20). Bahlsen teilte somit die Agenda der Geschmackserziehung mithilfe künstlerisch gestalteter Produkte. Auch bekannte Gründungsmitglieder des Werkbunds wie Henry van de Velde (1863-1957) und Peter Behrens (1868-1940) entwarfen um 1900 reformierte Künstlerkleider für Damen aus gehobenen Kreisen<sup>7</sup>. Das Kleid war in dieser Zeit sowohl als künstlerische Disziplin, als auch in seinem Potenzial zur gesellschaftlichen Reformierung anerkannt und damit im Sinne des Werkbunds einer kapitalistischen Ökonomie verpflichtet<sup>8</sup>. Sein Einsatz im Bereich Reklame ist vor diesem Hintergrund zu verstehen.

Änne Koken, die bis zu ihrem frühen Tod 1919 für Bahlsen tätig war, gestaltete ab 1911 die ersten, mit den Buchstaben *TET* bedruckten Bordüren und Bänder, um sie an schlichte, weiße Kleider zu applizieren. Bahlsen stellte Interessentinnen diese *TET*-Bordüren gratis zur Verfügung und sorgte damit für eine möglichst unkomplizierte Bestellung<sup>9</sup>. Außer Koken wurden auch andere Reformkleid-Ateliers wie das von Mathilde Scheidt (Lebensdaten unbekannt, Hannover) und Emmy Schoch (1881-1968, Karlsruhe) beauftragt, die um 1912 hohes Ansehen genossen. Diese Ateliers waren auf künstlerische Frauenkleidung spezialisiert und verkauften die moderne Reformmode in ihren Werkstätten. Als Mitglied des Verbands für Verbesserung der Frauenkleidung hielt Emmy Schoch zudem landesweit Vorträge, bei denen sie ihre Entwürfe *live* präsentierte (Guggenberger 2023: 93-98).

Vermutlich stellte Änne Koken den Kontakt zu ihren Kolleginnen aus der Modebranche her, die sie von kunstgewerblichen Ausstellungen kannte<sup>10</sup>. Mathil-

<sup>7</sup> Zu Künstlerkleidern siehe Ewers-Schultz/Holzhey (2018).

<sup>8</sup> Auch auf der Kölner Werkbund-Ausstellung 1914 war (Reform-)Kleidung im *Haus der Frau* vertreten. Während des Ersten Weltkriegs setzte sich der Werkbund zudem für eine „Deutsche Weltmode“ ein, dazu Guggenberger (2023: 151-152).

<sup>9</sup> «Leibniz-Blätter», Nr. 28 vom 23.11.1912.

<sup>10</sup> Teils stellte auch Bahlsen seine Festsäle für kunstgewerbliche Ausstellungen zur Verfügung, so z.B. 1913 für eine *Ausstellung von deutschen echten Spitzen*, bei der neben Koken Kolleginnen auf dem Gebiet des reformierten textilen Kunstgewerbes wie Fia Wille oder Liesbeth Maaß ihre Arbeiten präsentierten (vgl. Mitteilungen der «Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur» 1913, Nr. 10, S. IX).

de Scheidts „Werkstätte für künstlerische und moderne Frauenkleidung“ lag nur etwa zwei Kilometer von Kokens Atelier entfernt<sup>11</sup>. Sowohl bei Scheidts Entwurf als auch bei dem von Emmy Schoch wurden die TET-Bordüren in verschiedenen Breiten an Kragen, Saum und Schulter eingesetzt (Abb. 3). Dabei verlieh die Rhythmik der drei Buchstaben in Kombination mit der Hieroglyphe – insbesondere in der kleiner gedruckten Variante von Scheidt – den Kleidern mithilfe der Anordnung ein dekoratives Muster. Die konsequente Anwendung an verschiedenen Stellen des Kleides verwandelte die applizierten Bänder in ein Ornament, das den ursprünglichen Sinn der Markenwerbung beinahe verschleierte.



Abb. 3: Bahlsen Kleinwerbung TET-Kleider 1913, Bahlsen-Archiv, Hannover

Eine farbige Abbildung, die 1911/1912 als Kleinwerbung publiziert wurde, demonstriert außerdem den flächigen Einsatz des dominanten *corporate*-Rots von TET als Farbcode am oberen Teil des Kleids im Empire-Schnitt, wie er in diesen Jahren von der Reformkleid-Bewegung bevorzugt wurde (Abb. 4).

<sup>11</sup> Mathilde Scheidts Werkstätte befand sich in der Körnerstraße. Über sie ist außer ihrer Teilnahme am kunstgewerblichen Unterricht des Kunstgewerbevereins Hannover für Damen 1894 wenig bekannt (vgl. «Hannoverscher Kurier» vom 04.12.1894).



Abb. 4: Bahlsen Kleinwerbung TET-Kleider 1911/1912, Bahlsen-Archiv, Hannover

Auf einer weniger schlichten Variante mit tieferem Ausschnitt wird der Rock durch Girlanden aus blauen Ovalen gegliedert, wie sie ähnlich die Ränder eines klassischen TET-Päckchens markierten (Abb. 5, vgl. Abb. 2). Diese Rot-Blau-Kombination verstärkt den Eindruck einer zum Kleid gewordenen Verpackung und leistete den gewünschten Wiedererkennungswert für die Marke. Zur Ergänzung beider Kostüme wurden haubenförmige Kopfbedeckungen mit dem TET-Schriftzug angeboten.



Abb. 5: Bahlsen Kleinwerbung TET-Kleider 1911/1912, Bahlsen-Archiv, Hannover

Die Idee sollte 1913 noch weiter ausgereizt und ein Kostüm geschaffen werden, „dessen ganzer Charakter der Bedeutung des ‚Tet‘ angepaßt“ war ([Anonym] 1913: XIII). Die Berliner Reformschneiderin Hedwig Buschmann (1872-1950) entwarf daher ein altägyptisch anmutendes Kleid mit kurzen, weiten Ärmeln in drei Grüntönen aus *crépe de chine* mit einem Überwurf aus Atlas und einem Hüftschal aus Chiffon (Abb. 6, oben links). Die rote TET-Marke auf der Brust und an den Säumen wurde durch den Komplementärkontrast hervorgehoben<sup>12</sup>. Ein TET-Kopftuch, Ohrringe und Goldsandalen vervollständigten das ‚Kostüm‘.



Abb. 6: Bahlsen Kleinwerbung 1913, Bahlsen-Archiv, Hannover

<sup>12</sup> Die Beschreibung der Farben geht aus dem Artikel in der «Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur» ([Anonym] 1913) hervor.

Buschmann orientierte sich in dieser Zeit auch für ihre Reformkleid-Entwürfe an den Prinzipien antiker Kulturen, insbesondere der griechischen Antike, um ihr Ideal ungeschnittener und stattdessen drapierter Stoffe zu realisieren (Guggenberger 2023: 178-179). Aber nicht nur die um 1900 präsente ‚Anticomanie‘, die in Form von altgriechischer Gewandung beispielsweise bei der amerikanischen Tänzerin Isadora Duncan (1877-1927) auf der Bühne erlebbar wurde, fand hier Ausdruck. Vielmehr wurde mit Buschmanns TET-Kleid die Orientbegeisterung, die im 19. Jahrhundert infolge von Napoleon Bonapartes Expeditionskorps ein neues Ägyptenbild in Europa verbreitete (Kohl 2011: 207-220), verstofflicht. Die Feminisierung des Orients (*ibd.*: 210-213), die sich in zahlreichen Opern und Erzählungen dieser Zeit niederschlug, machte das TET-Kostüm für Frauen umso reizvoller. So vervollständigte die Mode das bisher aus Architektur und Verpackung bestehende TET-Gesamtkunstwerk.

### 3. Die Frau als Werbebanner

Die Abbildungen der drei Kleider von Scheidt, Schoch und Buschmann wurden medial verbreitet, unter anderem in Frauenzeitschriften wie der «Neuen Frauenkleidung und Frauenkultur». Die Illustrationen wurden den Bahlsen-Vertretern außerdem als eine Art Flyer auf ihre Reisen mitgegeben, um bei der Kundschaft ‚Propaganda‘ für die Kleid-Idee zu machen<sup>13</sup>. Dass gerade die Frau als Banner auserkoren wurde, lag in ihrer Affinität zur Mode begründet: Vor allem seit dem 19. Jahrhundert hatte sich die Überzeugung durchgesetzt, Frauen hätten ein natürliches Bedürfnis nach Schmuck und modischer Inszenierung. Dieses scheinbar intrinsische Bestreben nach luxuriösen Konsumgütern nutzten höhere Gesellschaftsklassen laut der *Theorie der feinen Leute* des Soziologen Thorstein Veblen, um Status und Prestige nach außen zu kommunizieren (Veblen 1899). Über die möglichst unbequeme und ständig neue Kleidung demonstrierte die Frau ihren ‚Müßiggang‘ – also produktive Arbeit nicht nötig zu haben – und damit die Finanzkraft ihres Mannes. Solche Überlegungen beinhalteten die Ansicht, dass Frauen mit ihrer Kleidung um 1900 in der Lage waren, Botschaften zu übermitteln. Es handelte sich hier um non-verbal ausgedrückte und doch klar vereinbarte vestimentäre Codes, die allerdings überwiegend im privaten Raum ausgehandelt wurden. Mit wachsenden Großstädten, dem Aufkommen der Warenhäuser und damit verbundener gezielter Produktwerbung entstand für Unternehmen ein neuer Schauplatz mit mehr Breitenwirkung. Die bürgerliche Frau galt als Zielgruppe für Konsum und Waren und erschien daher als ‚Werbedame‘ zum Zweck der

<sup>13</sup> So der Wortlaut in «Leibniz-Blätter», Nr. 28 vom 23.11.1912.

Verführung und Identifikation mit dem Produkt auf zahlreichen Plakaten. Bei der Inszenierung der dort abgebildeten Frauen spielte Mode bereits eine zentrale Rolle, so dass der Einsatz realer Kleider für die Werbung ein naheliegender Schritt war. Da die Frau den Haushalt führte und die Kinder großzog, war sie es, die Bahlsen für sein Gebäck gewinnen wollte. Die Firma konzentrierte sich bei ihren Verpackungen auf dekorative Muster und erkannte schon früh, dass neben der Mutter die Zielgruppe der Kinder etwa durch bunte Sammelbilder erschlossen werden musste. 1913 erstellte eine Lehrerin drei Hefte für Anleitungen, um mit Kindern aus alten TET-Paketen Dörfer oder Puppenmöbel zu basteln (Otto 1913). Dass leere Bahlsen-Verpackungen zu Dekorationsartikeln und Spielzeug umfunktioniert wurden, belegt ihre Wahrnehmung als künstlerisch gestalteter Produkte, die zum Wegwerfen zu schade waren. Mit der Verbindung zu den Ateliers für künstlerische und reformierte Frauenkleidung wurde auch den TET-Kleidern dieser Status zuerkannt.

#### 4. Karnevalskostüme

Während sich Werbung im öffentlichen Raum um 1900 in Form von Plakatsäulen und Schaufenstern bereits etabliert hatte, boten TET-Kleider die einzigartige Gelegenheit, Reklame mobil zu machen. Lange bevor diese im Kino oder Fernsehen über bewegte Bilder kommuniziert werden konnte<sup>14</sup>, wurden Veranstaltungen zur lebendigen Werbefläche und Schaubühne. Die Tradition von Maskenbällen und Faschingsumzügen bot den idealen Rahmen zur performativen Inszenierung, da hier alle Augen auf den Kostümen lagen. Der Einsatz von TET-Kleidern bei karnevalistischen Veranstaltungen erreichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts die große Masse in diversen Zielgruppen und bot damit einen noch effizienteren Distributionsweg als die Vervielfältigung der Kleider in Zeitschriften oder über Bahlsen-Vertreter.

Bereits 1911 hatte die Firma Odol zu Beginn der Ballsaison gegen Einsendung eines an jeder Flasche befestigten Coupons ein „originelles Maskenkostüm“ verschickt, bestehend aus einer Kombination von Plakaten und kleinen Gegenständen<sup>15</sup>. Dass das neue, großstädtische Phänomen *Reklame* zum aufregenden Motto einiger Kostümfeste geworden war<sup>16</sup>, machte sich aber erst Bahlsen im großen

<sup>14</sup> Zwar wurde der erste Reklamefilm bereits 1896 für Stollwerck gedreht, weitere Firmen nutzten das Medium allerdings erst ab den 1920er Jahren intensiver.

<sup>15</sup> Vgl. Lamberty (2000: 14), zitiert nach einer redaktionellen Notiz in «Zeit im Bild» 1911, H. 5, S. III.

<sup>16</sup> 1913 sah man auf dem Kostümfest der Berliner Freien Studentenschaft mit dem Motto *Reklamezauber* „Menschen gewordene Reklamefiguren“ («Das Plakat» 1913, Nr. 2, S. 100).

Stil zunutze. So berichtete die Mitarbeiterzeitschrift «Leibniz-Blätter» im Februar 1913 von mehreren Festzügen in großen Städten wie München, Dresden, Köln, Düsseldorf und Mainz. Ein Krinolinenkleid diente dort als historisches Kostüm für Frauen, wie eine Fotografie in den «Leibniz-Blättern» zeigte (Abb. 6, unten links). Auf der großen Stofffläche des Rockes fanden zahlreiche Motive Platz, die in Herzform und mit wellenförmigen Umrandungen an den Zuckerguss von Bahl- sen-Lebkuchen erinnern sollten. Die männlichen Insassen der Festwagen waren hingegen klassischer als Pierrots verkleidet oder trugen mit einem Lebkuchenkos- tüm im historisierenden Stil die „Ausrüstung der Leibniz-Reklamemänner“ (Abb. 6, rechts Mitte)<sup>17</sup>. Wer diese Karnevalskostüme entworfen hat, ist nicht bekannt. 1914 überführte die Puppenkünstlerin Lotte Pritzel (1887-1952) die Kostüme mit TET-Bordüren im Auftrag von Bahlsen in Miniaturversionen für barock anmu- tende Puppen, die auf der Werkbund-Ausstellung in Breslau ausgestellt wurden<sup>18</sup>.

Dass gerade für Frauen neben den Karnevalskostümen, die nur für einen einzi- gen Anlass produziert wurden, auch unauffälligere TET-Kleider für den alltäglichen Bedarf entstanden (Abb. 6, unten rechts), könnte im Ethos der Reformkleid-Be- wegung begründet liegen. Zwar passte die künstlerische Ausrichtung der Firmen- produkte in das Repertoire der Reformschneiderinnen. In ihrer ‚Propaganda‘, wie der zeitgenössische Ausdruck lautete, setzten sie sich jedoch für die Langlebigkeit und Zweckmäßigkeit von Kleidern ein und lehnten eine kommerzialisierte und pro- fitorientierte Modebranche für die Masse ab. Die Ateliers fertigten künstlerische Frauenkleidung für die individuellen Bedürfnisse des Frauenkörpers und arbeiteten damit gegen eine serielle Produktion<sup>19</sup>. Da keine Informationen zur ‚Auflage‘ der Kleider oder zu konkreten Bestell-Zahlen der Bordüren vorliegen, ist eine ökonomische Einordnung dieser Kooperation zwischen den Ateliers von Emmy Schoch, Mathilde Scheidt oder Hedwig Buschmann und Bahlsen nicht möglich. Zweifel- los stellten die Kleider gleichzeitig auch eine Reklame für die kunstgewerblichen Schneiderinnen dar, die mit der Umsetzung der Marke TET in Mode ihre Kunst- fertigkeit und Offenheit gegenüber einem modernen Marketing bewiesen.

### 5. *Paper dresses* – Papierkleider

Die hier aufgezeigte Verbindung von Mode mit Reklame, deren Ausdrucksmittel im 20. Jahrhundert meist die Grafik war, wird insbesondere augenfällig, wenn

<sup>17</sup> «Leibniz-Blätter», Nr. 6 (Beilage) vom 15.2.1913.

<sup>18</sup> Abbildung in Bäumlner (1996: 38).

<sup>19</sup> Zum Widerspruch von Kommerzialisierung und Unikatkultur in der Reformkleid-Bewegung siehe Guggenberger (2023: 59, 187).

statt gewebter Stoffe Papier zum Trägermaterial von Kleidung wird. Ein Zweck von Papierkleidung lag in der Verwendung für Krankenhäuser, die für Personal und Patient\_innen einen Weg für hygienische und kostengünstige Einwegkleidung gefunden hatten (Lyons 2015). 1966 begannen aber auch amerikanische Unternehmen wie Scott Paper Company und Hallmark mit der Produktion von Kleidern, die die gleichen Aufdrucke wie ihre Taschentücher, Einwegtischdecken, Partyteller, Becher und anderes Papiergeschirr trugen. Etwa ein Jahr später erreichte die Idee auch die BRD und die DDR (Schmuck 2018b: 9). Gemacht waren die populären *paper dresses* genau genommen nicht aus Papier, sondern aus einer Art Vliesstoff, der größtenteils aus Zellulose mit einem geringen Anteil an natürlichen oder synthetischen Fasern bestand<sup>20</sup>. Es handelte sich um ein eher steifes Material, das keine komplizierten Schnitte zuließ und damit der ohnehin einfach gehaltenen A-Linie der späten sechziger Jahre entgegenkam. Keine Reißverschlüsse, Knöpfe, Nähte oder Taschen konnten von den glatt am Körper liegenden Kleidern ablenken, die dadurch die ideale Fläche für alle Motive, für bunte Blumenmuster ebenso wie für große Logos, boten.

Im Gegensatz zu den TET-Kleidern haben die *paper dresses* in der jüngeren Forschung vermehrt Aufmerksamkeit erlangt, etwa 2007 durch den Katalog *Rrrripp!!* (Bataille-Benguigui/Zidianakis 2007) und 2018 mit der umfangreichen Publikation von Beate Schmuck (Schmuck 2018a). Da dort bereits wichtige Aspekte zur Interdependenz von Mode, Marketing und Werbung aufgearbeitet sind, werden die *paper dresses* hier nur abschließend ihren Vorläufern, den TET-Kleidern, gegenübergestellt und lediglich in ihrer Funktion als Werbemedium betrachtet. So gerät neben der amerikanischen Konsumkultur der Nachkriegszeit noch ein konkreteres Beispiel für die Analyse einer historischen Genese von *paper dresses* ins Blickfeld. Der räumliche und zeitliche Abstand schließt zwar eine unmittelbare Bezugnahme aus, für das Verständnis von Innovation hinsichtlich des Einsatzes von Mode mit Logos im Marketing ist das Mitdenken der deutschen TET-Kleider allerdings grundlegend. Der zeithistorische Entstehungskontext offenbart neben materiellen Aspekten den wichtigsten Unterschied: Während Bahlsen in einer gerade erst aufkommenden Reklameflut geschickt moderne Marketingstrategien einsetzte, bildet bei den *paper dresses* die sich gerade „entfaltende Wegwerfgesellschaft“ (Schmuck 2018b: 21) der Nachkriegszeit und die damit verbundene geplante Obsoleszenz (Pickhardt/Schmuck 2018: 26-27) den kulturellen und ökonomischen Rahmen. Anders als Papierkleidung im Sinne eines Surrogats in Kriegszeiten lag die Ent-

<sup>20</sup> Vgl. Nagelsmann (2020: 70). Es handelte sich außerdem um „non-woven-fabrics“, dazu genauer Pickhardt/Schmuck (2018: 22-26).

scheidung für das Material Mitte der sechziger Jahre nicht im Ressourcenmangel begründet, sondern ganz im Gegenteil in der bewussten Betonung des Überflusses: „...won't last forever – who cares“, heißt es beispielsweise in einem Werbetext der Scott Paper Company von 1966 (zit. nach Schmuck 2018b: 10).

Ähnlich wie bei Odol und Bahlsen begann das Leben der *paper dresses* als Werbe-Gimmick und damit als Beigabe für andere Produkte. Zunächst waren sie durch das Einsenden von Etiketten von den Originalprodukten für einen Dollar bestellbar, später auch in Warenhäusern, Boutiquen oder Supermärkten erhältlich (Nagelsmann 2020: 70). Während die Entstehung der ersten *paper dresses* durch die unmittelbare Verbindung zum primären Produkt – Küchen- und Hygienepapiere – eine logische Weiterentwicklung darstellte, war der gestalterische Schritt von den TET-Kekspackungen zu Mode ein größerer. Nicht das Material war der Ausgangspunkt, sondern die Motivik in Form von Farbcodes und einer charakteristischen Wortmarke. In beiden Fällen gelang die Transformation des Ursprungsprodukts in ein Kleid mithilfe eines umfassenden *corporate designs*. Gerade die rhythmische Repetition von Typographie und Logo eignete sich als Kleidmuster, wie neben den TET-Kleidern das ikonische *Souper Dress* von Campbell's Soup demonstriert, das Andy Warhols aus 32 Leinwänden bestehendem Werk von 1961/1962 nachempfunden war.

Mit Preisen von maximal drei Dollar waren die *paper dresses* von Beginn an explizit als Wegwerfprodukte konzipiert. In weniger als einem halben Jahr wurden 500.000 *paper dresses* verkauft (Pickhardt/Schmuck 2018: 40). So kurzlebig wie die *paper dresses* selbst war auch die Faszination für sie – nach etwa zwei Jahren war der Hype vorbei. Die Lebensdauer und Häufigkeit der Verwendung von TET-Kleidern kann heute nicht mehr belegt werden. Fest steht jedoch, dass sie wegen der als künstlerisch gestaltet wahrgenommenen Bahlsen-Werbemedien und wegen eines bewussteren Konsumverhaltens in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts – die Kleider bestanden aus textilen Materialien – nicht so schnell im Müll gelandet sein dürften.

Wie schon in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts machten sich die Unternehmen auch Ende der sechziger Jahre den Frauenkörper und den durch die kurzen Kleider gesteigerten Voyeurismus zunutze, um Sensationsfreude zu befriedigen – ein wesentlicher Faktor, um erfolgreich zu werben. Eine Anzeige der Marke Hallmark in einer Zeitschrift inszenierte eine junge Frau im blumigen *paper dress* inmitten von Tellern, Tassen, Servietten und Geschenkpapier desselben Musters mit den Worten „a new paper dress with a party to match“ (Abb. 7). Sie instrumentalisierte die Frau als Projektionsfläche für ideale Rollenbilder,

insbesondere in der ihr zugeschrieben häuslichen Sphäre<sup>21</sup>. Mit dem *paper party dress* verschmolz die Gastgeberin förmlich mit ihrer Einrichtung – ein Konzept, das Henry van de Velde mit seinen Künstlerkleidern bereits um 1900 verfolgte. Den Mitbegründer des Deutschen Werkbunds leitete der Ansatz, dass Design das gesamte Alltagsleben harmonisch durchdringen sollte und in letzter Konsequenz neben dem Interieur auch das Kleid der Hausherrin umfasste<sup>22</sup>.



Abb. 7: „Surprise! a new paper dress with a party to match“ (1967)

<sup>21</sup> Zu den Rollenbildern in dem Werbestrecken der *paper dresses* siehe Schmuck/Zahlten (2018: 83 ff).

<sup>22</sup> Vgl. die Karikatur „System van der [sic] Velde“ in Guggenberger (2024: 183, mit Erläuterung auf 184-185).

Mit dieser Designtheorie, die Bahlsen und den Reformschneiderinnen ebenfalls bekannt war, erhält auch eine 1912 erschienene Werbefotografie einen neuen Blickwinkel: Sie zeigt eine Frau im TET-Kleid neben einem Tisch, auf dem sich verschiedene Bahlsen-Packungen stapeln (Abb. 8).



Abb. 8: TET-Kleid, 1912, aus: Bäumlner (1996: 36, Abb. 1.3.7); Bahlsen-Archiv, Hannover

In dem direkten Nebeneinander von Produkt bzw. Verpackung und Frau, das auch die Hallmark-Werbung von 1967 beinhaltet, wird eine Objektivierung der Reklamekleid-Trägerin offenbar. Eine sexuelle Assoziation war in der Metapher vom bekleideten Frauenkörper als Verpackung, die aufgerissen werden kann, bewusst mitangelegt<sup>23</sup>. Verstärkt wird dieser Eindruck noch von den Schleifen an den TET-Bordüren, die an Geschenkbander erinnern. Zentral für die Vermarktung und Aufmerksamkeitsökonomie von TET-Kleidern und *paper dresses* war zudem die Aktualität der Schnitte. Statt den korsettgeformten Silhouetten älterer Generationen Rechnung zu tragen, beauftragte Bahlsen bewusst Reformschneiderinnen, die mit Empire-Linie und locker sitzenden Kleidern eine emanzipierte und progressive Moderne widerspiegeln sollten. Gleiches geschah mit den Minikleidern in A-Linie und deren bunten Prints. Durch den Einsatz der neuesten Modetrends gelang eine konzeptuelle Aufwertung der Produkte und gleichzeitig eine fragwürdige Inszenierung der Frau als Werbebanner.

## 6. Fazit

Die TET-Kleider der Firma Bahlsen stellten in der Art ihrer Vermarktung und Distribution ein grundlegend neues Werbemedium innerhalb des ohnehin modernen Phänomens *Reklame* dar<sup>24</sup>. Sie boten, wie später auch die *paper dresses*, den großen Vorteil der Mobilität und waren kostenlos oder sehr erschwinglich zu erhalten. Die Firmen konnten mithilfe von Mode ihre bevorzugte Zielgruppe junger Frauen stärker an sich binden, als es durch Kekse oder Küchentücher allein möglich gewesen wäre. Die vermeintliche *win-win*-Situation zwischen Konsumentin und Marke bestand darin, dass erstere ein neues und auffälliges Kleidungsstück erhielt, letztere eine attraktive Werbefläche auf zwei Beinen. Was bedeutete das für die Trägerinnen von Reklamekleidern? Zwar bescheinigten sie ihnen ein Bewusstsein für Marken sowie eine gewisse Experimentierfreude, präsentierten die Frauen aber gleichzeitig als von den Unternehmen verführte, beinahe manipulierte ‚Werbe-Opfer‘ einer Marketing-Maschinerie. Sie wurden zu unbezahlten Markenbotschafterinnen und durch die Inszenierung von Werbeanzeigen in direkter Verschränkung mit dem Produkt zum Objekt reduziert.

Bei den TET-Kostümen für den Karneval und vielmehr noch bei den *paper dresses* handelte es sich um zweckgerichtete und kurzlebige Mode. Sie waren für

<sup>23</sup> Siehe dazu auch das Beispiel der „Baby Ruth“- und „Butterfinger“-*paper dresses* von 1969 (vgl. Schmuck/Zahlten 2018: 104-105).

<sup>24</sup> Ob und inwieweit das Konzept zeitgleich in anderen Ländern existierte, wäre Gegenstand weiterer Forschung.

einen einmaligen Anlass produziert oder das Material selbst verhinderte ein längeres Tragen. Die Kleider waren alles andere als zeitlos und wurden somit dem ephemeren Charakter der Mode selbst gerecht, die einem ständigem Wechsel unterliegt. Diese Form der kommerziellen Wegwerfmode – noch lange bevor sie eine Facette der modernen *fast fashion* wurde – bedarf heute eines kritischen Blicks. Die Bedenken um die ethische Wirkung von Konsum und Kapitalismus, die erstmals um 1900 laut wurden, finden sich in unserer heute von ständiger Werbung geprägten Zeit verstärkt wieder. Die Rolle von Markenmode im Sinne einer Logomanie auf Kleidung ist dabei nicht zu unterschätzen. Während sich vor allem seit den achtziger Jahren Aufnäher und Symbole großer Firmen ihren Weg auf Hemden und Shirts bahnten, vergrößern heute Social Media und ein wachsender Markt für sogenannte *dupes*<sup>25</sup> den Hunger nach Designermode. Zentral ist dabei stets das gut sichtbare Signet von Luxus- und Sportmarken auf Accessoires oder Kleidungsstücken, das das *corporate design* der Firmen mehr als jedes andere Werbeformat in den Köpfen der Konsument\_innen als *must-have* verankert. Trotz solcher Phänomene wie *#quietluxury* sind es besonders junge Menschen, die für das gewünschte Image bereit sind, viel Geld auszugeben. So hat sich das Reklamekleid (ungsstück) von der kostenlosen Beigabe zum begehrten und teuren Objekt entwickelt. Die hier beleuchteten Ursprünge dieser Marketingstrategie verweisen auf Mode als Botschaften übermittelndes, transmediales Phänomen, das wie Text und Sprache auch eine kommunikative Handlung darstellt.

;

<sup>25</sup> Abgeleitet von engl. *to duplicate* meint der Begriff *Kopien von Markenartikeln*, wobei es sich meist um Fälschungen handelt.

## Bibliographie

### Primärliteratur:

- [Anonym] (1913), *Tet-Kleider*. «Neue Frauenkleidung und Frauenkultur» 1, XIII «Leibniz-Blätter» (Bahlsen-Archiv, Hannover)
- Otto, Friedlene (1913), *Tausendkünstler*. «Neue Frauenkleidung und Frauenkultur» 10, III
- Veblen, Thorstein (1899), *The Theory Of The Leisure Class. An Economic Study of the Evolution of Institutions*, New York/London: The Macmillan Company

### Sekundärliteratur:

- Barthes, Roland (1985), *Die Sprache der Mode*, aus d. Franz. v. H. Brühmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Bataille-Benguigui, Marie-Claire/Zidianakis, Vassilis (eds.) (2007), *Rripp!! Paper Fashion Catalogue*, Athen: Atopos
- Bäumler, Susanne (Hg.) (1996), *Die Kunst zu werben. Das Jahrhundert der Reklame*, Köln: DuMont
- Breuer, Gerda (2023), *Her Stories in Graphic Design. Dialoge, Kontinuitäten, Selbstermächtigungen. Grafikdesignerinnen 1880 bis heute*, Berlin: jovis
- Brusberg, Felix (2014), *Reklame kann unter Umständen Kunst sein. Die künstlerisch gestaltete Warenverpackung bei Bahlsen in der Zeit von 1919 bis 1945. Martel Schwichtenberg, Kurt Schwitters und die große Unbekannte*. In Hoffmann (2014), 74-103
- Ewers-Schultz, Ina/Holzhey, Magdalena (Hg.) (2018), *Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft*, München: Hirmer
- Guggenberger, Aliena (2023), *Das System Reformkleid. Die Karlsruher Modeschöpferin Emmy Schoch und die Erneuerung der Frauenkleidung um 1900*, Diss., LMU München
- Guggenberger, Aliena (2024), *Zwischen Künstlerkleid und Eigenkleid. Genderspezifische Gestaltungsweisen in der deutschen Reformkleid-Bewegung*. In A.-B. Schlittler/K. Tietze (Hg.), *Mode und Gender. Neue Beiträge zur Debatte*, Bielefeld: transcript, 181-192
- Hoffmann, Tobias (Hg.) (2014), *Kunst und Keksdose. 125 Jahre Bahlsen*, Köln: Wienand
- Kaisererkern, Babette (2007), *Änne Koken – Einführung in Leben und Werk*. Verschriftlichter Vortrag vom 17.06.2007 im Historischen Museum Hannover

- Kohl, Karl-Heinz (2011), *Verdis Aida und die Orientalisierung des Ägyptenbildes im 19. Jahrhundert*. In B. Schnepel/G. Brands/H. Schöning (Hg.), *Orient – Orientalistik – Orientalismus. Geschichte und Aktualität einer Debatte*, Bielefeld: transcript, 207-220
- Lamberty, Christiane (2000), *Reklame in Deutschland 1890-1914. Wahrnehmung, Professionalisierung und Kritik der Wirtschaftswerbung*, Berlin: Duncker & Humblot
- Lamberty, Christiane (2023), *Entbemmte Reklame. Kritik und Reform um 1900*. In M. Holzhey/I. Ewers-Schultz/K. Baudin (Hg.), *Die große Verführung. Karl Ernst Osthaus und die Anfänge der Konsumkultur*, Köln: Wienand, 116-125
- Lyons, Kate (2015), *Dare to Tear. Paper fashions in the 1960s*. «The Costume Society», <<https://costumesociety.org.uk/blog/post/dare-to-tear-paper-fashions-in-the-1960s>><<https://costumesociety.org.uk/blog/post/dare-to-tear-paper-fashions-in-the-1960s>> [23.03.24]
- Martin, Richard (1997), *Wordrobe*, New York: Metropolitan Museum of Art
- Nagelsmann, Freya (2020), *Paper Dresses und Pop Art*. In A. Schalhorn (Hg.), *Pop on Paper. Von Warhol bis Lichtenstein*, Bielefeld/Berlin: Kerber, 70-71
- Panzert, Alexandra (2014), *Ein Unternehmen als Gesamtkunstwerk. Die künstlerische Warenverpackung der Firma Bahlsen zur Zeit Herman Bahlens 1889-1919*. In Hoffmann (2014), 12-73
- Pickhardt, Anna Lena/Schmuck, Beate (2018), *Paper Dresses. (K)eine zufällige Mode*. In Schmuck (2018a), 22-52
- Schmuck, Beate (Hg.) (2018a), *Oneway Runway. Paper Dresses zwischen Marketing und Mode*, Münster/New York: Waxmann
- Schmuck, Beate (2018b), *Einführung. Paper Dresses zwischen Marketing und Mode*. In Schmuck (2018a), 9-21
- Schmuck, Beate/Zahlten, Matthias (2018), *Die Werbung der Paper Dresses*. In Schmuck (2018a), 81-148
- Venohr, Dagmar (2008), *Modehandeln zwischen Bild und Text. Zur Ikonotextualität der Mode in der Zeitschrift*. «Image» 9, 84-95
- Venohr, Dagmar (2010), *medium macht mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift*, Bielefeld: transcript
- Zurstiege, Guido/Schmidt, Siegfried J. (2001), *Werbung, Mode und Design*. In G. Zurstiege/S.J. Schmidt (Hg.), *Werbung, Mode und Design*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 9-14

**Fabiola Adamo**

**Critica politica e fantasie di lusso.  
Le rubriche di moda di «Missy Magazine»**

This article proposes a socio-semiotic analysis of the fashion columns within the independent German feminist magazine «Missy Magazine». The magazine proves particularly interesting due to its verbal and visual discourses on fashion; wherein it employs almost exclusively one trajectory: that of radical realism, which contrasts with the aspirational fantasies of many mainstream magazines. However, in a few but intriguing cases, fantasy and luxury emerge; as is the case in two issues of the magazine—respectively December/January 2019 and February/March 2021. In the columns titled “In the mood”, «Missy Magazine» appears to temporarily depart from realism. It will be observed how this deviation from realism is only apparently a clear opposition: instead, a subtle sarcasm is hidden, challenging the reader with an ambiguous text that uses a frivolous language to cover tangible issues.

Political critique and fantasies of luxury.  
The fashion columns of «Missy Magazine»  
[alternative fashion discourses; feminist fashion;  
glamour; German fashion magazines; socio-semiotics]

•  
;

## 1. Introduzione

Il presente studio intende fornire un’analisi approfondita dei contenuti verbali e visivi presenti nelle rubriche di moda della rivista indipendente tedesca «Missy Magazine», con l’obiettivo di metterne in rilievo la specifica prospettiva editoriale, che – come si cercherà di argomentare – si può definire radicalmente realista. Per realismo radicale si intende l’adozione di una prospettiva che rifiuta in modo deciso ogni forma di idealizzazione o evasione. Al posto di storie e immagini sognanti o straordinarie si dà spazio a narrazioni e rappresentazioni concrete della vita quotidiana, con l’obiettivo di metterne in evidenza gli aspetti ordinari, con le loro problematicità e contraddizioni. Tale prospettiva si evidenzia anche nel modo in cui «Missy Magazine» concepisce e interpreta la moda, enfatizzando la rappresentazione autentica degli aspetti della quotidianità.

Il termine *autenticità*, cui si ricorrerà qui a più riprese, richiede una riflessione sui suoi possibili significati, e sulla sua utilizzabilità nell’analisi delle rubriche di

moda di «Missy Magazine». A tal fine, può essere utile richiamare *The Performance of Authenticity* (2001) di Anneke Smelik, in cui l'autrice analizza i significati e le modalità di rappresentazione di questo concetto, anche nel contesto della moda. Smelik sottolinea come il termine autenticità sia comunemente associato a significati quali “real, valid, faithful, genuine” (*ivi*: 77), e ritiene che il bisogno di autenticità emergente nella società postmoderna nasca dall'insofferenza nei confronti dell'eccessiva spettacolarizzazione e del dominio dei massmedia, i quali trasformano, attraverso finzione ed esagerazione, anche le storie di vita quotidiana (*ivi*: 79). Nella moda la ricerca di autenticità genera, secondo Smelik, una serie di tensioni. Da una parte, essere autentici significa esprimere uno stile personale, sfuggire al conformismo e avvicinarsi a un'“essenza del sé”; dall'altra, significa ricercare una dimensione comunitaria di tipo ‘pre-capitalistico’, per ritrovare un'autenticità perduta (*ivi*: 80).

Anche in «Missy Magazine» è possibile rintracciare questa tensione tra le due accezioni, cioè tra autenticità individuale e modalità ‘pre-capitalistiche’ di vita comunitaria – in effetti, quasi ogni discorso proposto dalla rivista ha sullo sfondo una critica al sistema produttivo capitalistico quale principale minaccia all'autenticità. La rivista adotta un linguaggio polemico ma diretto e accessibile, mentre le fotografie, che appaiono prive di ritocchi, propongono un'estetica realista. Il rapporto con la comunità delle lettrici si basa su una comunicazione trasparente e diretta. Ogni numero si apre istituendo un dialogo franco con le lettrici, condividendo con loro obiettivi e difficoltà, in particolare quelle legate alla pubblicazione e alla sopravvivenza della rivista stessa, per la quale si chiede supporto tramite abbonamenti online o *crowdfunding*. L'impegno di autenticità in «Missy Magazine» si manifesta inoltre attraverso una critica alle rappresentazioni commerciali del concetto stesso di *autenticità*. La vera autenticità espressa tramite la moda è, nei discorsi di «Missy Magazine», il risultato di un esercizio critico, che fa sì che tendenze e convenzioni vengano rigettate, o in alternativa reinterpretate in maniera consapevole. In contrasto con le pratiche discorsive che privilegiano l'illusione, la spettacolarizzazione e il glamour, «Missy Magazine» mira, attraverso questa impronta realistica, a promuovere una riflessione critica sulle dinamiche culturali e politiche del settore. In tal modo, la rivista genera discorsi impegnati e anticapitalisti in relazione alla moda, che in questa sede verranno analizzati con un approccio socio-semiotico, che tiene conto anche degli input provenienti dalla teoria della multimodalità.

A distinguere «Missy Magazine» è l'impegno per l'inclusività, dal momento che nelle sue pagine presenta principalmente donne queer, con un background economico modesto e dai corpi non-normativi. Il termine *inclusività* ha recen-

temente guadagnato molta popolarità e viene adottato nella comunicazione da brand di varie tipologie, dai marchi storicamente consolidati a quelli di più recente fondazione. Questi ultimi, in particolare, tendono spesso a legare la propria identità alla proposta di una moda percepita come più ‘attenta’ e consapevole. La considerazione di partenza è che la moda sia stata a lungo rappresentata attraverso immagini stereotipate che celebrano gioventù, magrezza, fama e ricchezza. I brand che si dichiarano inclusivi affermano di voler rompere con queste convenzioni, proponendo tipologie corporee più variegata rispetto ai brand tradizionali, dove tendenzialmente non c’è spazio per un range più ampio di taglie. Tuttavia, il dibattito sull’inclusività resta complesso, e il termine stesso resta caratterizzato da una certa ambiguità, così che anche posizioni dichiaratamente inclusive possono risultare limitate, nel senso che solo parzialmente riescono a superare i dominanti standard normativi.

Nonostante la moda non sia l’argomento principale della rivista, essa ne occupa una sezione cospicua, intitolata “Mode und Machen”. Qui si mettono in luce i “Konsum Fail” che risultano da pubblicità ingannevoli, si criticano i costi eccessivamente alti dei capi d’abbigliamento e si sottolinea come grandi marchi e multinazionali si appropriino di alcuni temi politici in modo strumentale. In questo modo, «Missy Magazine» rompe con le convenzioni della rivista di moda tradizionale, che secondo Filippello (2024: 1) “have typically functioned as material signifiers of social status and upward mobility, shaping commercially palatable appearances as aspirational aesthetic ideals”. Il realismo radicale incarnato dalla rivista è strettamente correlato all’adesione della redazione di «Missy Magazine» a una particolare corrente del femminismo, vale a dire al femminismo intersezionale. Questi elementi ideologici permeano ogni rubrica della rivista e hanno un impatto considerevole su alcune scelte compiute dalla redazione, la quale rifiuta di avere tra i suoi sponsor le multinazionali e si finanzia spesso tramite iniziative di *crowdfunding*. «Missy Magazine» è nata nel 2008 come “[d]as Magazin für Pop, Politik und Feminismus”; la sua fondazione è stata resa possibile grazie a un importante finanziamento ottenuto dalle curatrici Sonja Eismann, Stefanie Lohaus, Chris Köver e Margarita Tsomou. Il *magazine* è ancora oggi attivo con pubblicazioni bimestrali.

Nonostante mantenga generalmente una linea coerente con le caratteristiche tipiche di una rivista underground politicamente impegnata, che critica il sistema della moda senza subire influenze da parte dei designer, e pur restando sensibile ai bisogni delle lettrici e delle fasce più marginalizzate della società, in alcuni casi «Missy Magazine» sembra tradire la propria essenza. Un esempio di

questo ‘tradimento’ si può constatare nei numeri di dicembre/gennaio 2019 e febbraio/marzo 2021, che nella rubrica “In the mood” danno spazio ad articoli di lusso di celebri designer. Tuttavia, una simile deviazione dalla linea acclarata è solo apparentemente netta; in realtà, osserveremo come vi si celi piuttosto un sottile sarcasmo, che mira a riportare presto l’attenzione verso questioni tangibilmente politiche.



Fig. 1: alcune cover di «Missy Magazine».

Da sinistra in alto, in senso orario, nr.: 76 (2024); 62 (2021); 42 (2023); 71 (2023)

## 2. Fantasie di evasione: le riviste di moda mainstream

Le rubriche di moda in «Missy Magazine» raramente mirano a offrire spazi di evasione, una dimensione che si presenta invece in misura predominante in molte riviste, sia mainstream che di nicchia, secondo quanto osservano numerosi autori. Qui di seguito ne vedremo alcuni esempi.

Moeran (2015) esamina un corpus di riviste che include titoli come «Elle» e «Marie Claire», nelle loro varie edizioni internazionali. Queste pubblicazioni si distinguono per la creazione di “visual and textual enchantments” (*ivi*: 58), frutto di un processo creativo in cui sono coinvolte diverse figure, tra le quali editori, truccatori e pubblicitari delle agenzie che sostengono i *magazine*. Moeran identifica come “magicians” tutti coloro che sono coinvolti nella produzione di queste riviste. Un ruolo fondamentale lo gioca inoltre la pubblicità, finalizzata a persuadere e a creare desideri, e a far acquistare abiti e accessori di vario genere. Ciò si traduce irrimediabilmente nell’impossibilità di proporre delle critiche incisive:

fashion magazines *never* offer any kind of criticism that might cause offence, nor are they called to account for the judgments they do make, they *never* engage in other than tongue-in-cheek self-scrutiny or political debate, they *always* pander to celebrities; and *never* discuss the social processes or economic relations underpinning either stardom of the fashion industry. (*ivi*: 19)

Posizioni simili si ritrovano anche nell’analisi di Monica Tutton (2016), la quale nota come il giornalismo di moda non lasci spazio alla possibilità di elaborare un pensiero critico, ben radicato invece in altri ambiti, come quello artistico o letterario (*ivi*: 210). Questo limite, secondo Tutton, deriva dalla consolidata pratica di integrare massicciamente le sponsorizzazioni nei testi, una prassi che fa parte del giornalismo di moda fin dalla metà dell’Ottocento (*ivi*: 212). Il legame con gli interessi commerciali condiziona le testate internazionali di moda, cui poi si uniformano le logiche editoriali di quelle nazionali: “There are, of course, big differences between fashion magazines from different countries in terms of their content and their editorial direction, but the programmatic overlaps between editorial and commercial content override any national and cultural differences” (*ivi*: 214).

In un saggio più datato, McRobbie non si concentra soltanto sulle riviste settoriali di moda femminile, ma anche su quelle destinate a un pubblico tendenzialmente femminile, come «Jackie» e «Just Seventeen». Sulla prima scrive: “There is little of the extravagant or exotic in Jackie” (McRobbie 1991: 91), come dimostrano le guide agli acquisti, che propongono capi ordinari a basso

prezzo, in linea con lo stile di vita delle lettrici. Tuttavia la fruizione di queste riviste è in sé un'esperienza di evasione, per il modo in cui si configurano grafica, linguaggio e stile fotografico, che conferiscono una sensazione generale di leggerezza: "It asks to be read at a leisurely pace indicating that its subject matter is not wholly serious, and is certainly not 'news'" (*ivi*: 90); così, le lettrici sono immerse in una dimensione che esclude la possibilità di una contestazione culturale. Anche in «Just Seventeen» sono assenti gli articoli di lusso, e alla moda dei designer si contrappone "a down-to-earth realism about what their readers can afford. There are continual references to being hard-up and to having to stretch pocket-money and occasional earnings as far as they can go" (*ivi*: 179). Si promuovono pratiche di *do it yourself* e acquisti di seconda mano, in una logica di moda come rielaborazione personale e creativa. In questo McRobbie intravede l'influenza di subculture come quella punk, ma riassorbite, private ormai dei caratteri più esplicitamente politici; a predominare sono dunque i canoni di bellezza normativi: "There is of course an undeniable element of regulation. The visual images show models who are extremely thin and conventionally beautiful" (*ivi*: 175). Il tono è entusiastico e persuasivo, e le pubblicità occupano uno spazio importante. Ora, sebbene il saggio di McRobbie prenda in considerazione riviste che hanno interrotto le proprie pubblicazioni da più di un ventennio, la sua analisi mantiene una certa validità, perché mette a fuoco alcune forme comunicative tipiche anche delle riviste di moda più convenzionali oggi in circolazione, come pure la loro tendenza ad appropriarsi di pratiche originariamente subculturali, che esse però mediano attraverso un linguaggio più appetibile e meno radicale.

Analizzando le modalità in cui le riviste di moda creano dimensioni di fantasia, in particolare «Vogue» e «Glamour», Rabine (1994: 63) scrive: "The fantasies generated by fashion magazines (or videos) do not confine themselves to the page (or screen)". In tal modo Rabine sottolinea l'influenza concreta di tali fantasie sulle lettrici, le quali aspirano a incarnare le personalità sicure e sessualmente emancipate ritratte nei media. Il desiderio di realizzare tali fantasie riflette l'intento di raggiungere un reale grado di emancipazione socio-economica. Tuttavia, questo sforzo mostra i suoi limiti quando si scontra con le restrizioni imposte dalla persistente impronta patriarcale della società reale.

Il potere seduttivo delle fantasie suscitate dalle riviste di moda è osservabile anche in quelle di nicchia, un genere esplorato da Lyng-Jorlén (2017). La differenza rispetto alle riviste mainstream è evidente in alcune scelte estetiche, come la particolare cura dedicata alla produzione dei servizi fotografici, unita a una maggiore libertà creativa e a una decisa volontà di rompere gli schemi convenzionali. Le riviste di

nicchia sono dirette a un pubblico di specialisti; si tratta di pubblicazioni periodiche a tiratura limitata, che spesso circolano esclusivamente tra gli addetti ai lavori. Le redazioni collaborano strettamente con i designer e fanno largo uso della pubblicità anche per coprire i costi di produzione. La loro ‘alternatività’ è caratterizzata da un linguaggio comprensibile solo a pochi, spesso sarcastico, e che non si prende troppo sul serio. Uno degli stili fotografici prevalenti è quello iperrealista, per cui “the depicted image is perfected beyond reality, creating a fantasy world of perfection” (*ivi*: 53). Lynge-Jorlén osserva che solo in rare occasioni queste riviste criticano apertamente il sistema della moda. Un esempio interessante ce lo fornisce una delle copertine della rivista «Sleaze», di cui sono stati pubblicati solo pochi numeri, con una foto di Victoria Beckham accompagnata dalla didascalia: “Celebrity burnout. Reclaiming culture from the people who are destroying it” (*ivi*: 33).

### 3. Metodologia

Il corpus del presente lavoro è costituito da dodici numeri di «Missy Magazine», pubblicati tra il 2019 e il 2024; l’attenzione si concentrerà su due rubriche di moda: “Style Neid” e “In the mood”. L’analisi delle parti testuali, dell’impostazione grafica e dei contenuti iconografici verrà condotta utilizzando il metodo della socio-semiotica, e dovrà tener conto delle caratteristiche multimediali di questa tipologia testuale, che presenta una combinazione di parole, foto, disegni (ma anche video e suoni, per quanto riguarda la versione online). Per questa ragione, e per la centralità che vi occupano grafica e fotografia, si è fatto riferimento alla teoria della multimodalità definita sia da Paltridge (2006) che da Kress e Van Leeuwen (1996), particolarmente utile nel caso delle riviste di moda. Per definire il modo in cui le immagini comunicano significato Kress e Van Leeuwen prendono in considerazione tre metafunzioni (rappresentativa, interattiva e compositiva), ponendo al centro dell’indagine la struttura del design e i suoi elementi, come il colore, la prospettiva, la composizione.

Per la metafunzione rappresentativa si prendono in esame la scena riprodotta nell’immagine e i rapporti spaziali che la definiscono. Per la metafunzione interattiva ha invece rilevanza il rapporto tra attore e fruitore: il tipo di sguardo dell’attore, se si dà cioè uno sguardo diretto verso il fruitore, e dunque l’angolo di interazione, che può essere orizzontale (frontale, laterale, posteriore, obliquo) o verticale (alto, al livello degli occhi, basso) – tutti fattori che influiscono sull’intimità o sulla distanza emotiva della scena. Qui si tratta di interpretare l’immagine in base anche al grado di aderenza alla realtà, analizzando ulteriori aspetti, quali il livello di luce e il gioco tra luce e ombra. La metafunzione compositiva riguarda

infine la disposizione degli elementi nell'immagine, come essi si relazionano tra loro e come contribuiscono a creare o modificare un significato; qui vengono presi in esame il valore informativo (*information value*), l'inquadratura (*framing*) e la rilevanza (*salience*). Il valore informativo si riferisce al significato associato a specifici schemi nell'organizzazione degli elementi visivi (sinistra/destra, alto/basso o centro/margine). Nella pubblicità, ad esempio, la parte sinistra è spesso associata a informazioni già note, mentre quella destra è utilizzata per fornire informazioni nuove; la parte alta dell'immagine rappresenta ciò che è ideale, mentre quella bassa ciò che è reale. L'inquadratura ci rivela il modo in cui gli elementi risultano uniti attraverso cornici, rime visive e contrasti, mentre la rilevanza riguarda ciò che rende gli elementi appunto rilevanti, ovvero dimensione, colore, messa a fuoco, tonalità, enfasi e così via (Kress/Van Leeuwen 1996: 183).

Per quanto concerne il livello verbale di «Missy Magazine», si farà riferimento alle categorie che König (2006) – mosso dalla consapevolezza che non sono state ancora elaborate metodologie e *framework ad hoc* (*ivi*: 209) – ha individuato come caratterizzanti per lo stile giornalistico delle riviste di moda: contenuto, tono, lessico e riferimenti culturali. La categoria *contenuto* si riferisce ovviamente agli argomenti trattati, *tono* all'atteggiamento dell'autore verso l'argomento. La categoria *lessico* non riguarda solo la terminologia, ma anche la fraseologia; König aggiunge che il lessico è strettamente legato al tono, quindi le due categorie vanno considerate come parzialmente sovrapposte. Infine, la categoria *riferimenti culturali* si riferisce ai mondi a cui il testo fa riferimento (*ivi*: 210).

#### 4. L'eredità delle *fan-zine* in «Missy Magazine»

Il genere delle riviste di moda di nicchia illustrato da Lynge-Jorlén ricorre a strategie visive e verbali distanti da quelle utilizzate da «Missy Magazine»; tuttavia, in entrambi i casi c'è una predilezione per la forma cartacea, pur con finalità diverse. In un'intervista del 2023 Naira Estevez, redattrice dei podcast di «Missy Magazine», alla domanda sulle ragioni per le quali avevano scelto di mantenere (accanto a quella digitale) anche la versione cartacea, nonostante le difficoltà finanziarie, ha così risposto:

Dass es uns weiterhin auf Papier gibt, hat gute Gründe. Für «Missy» ist die grafische Gestaltung sehr wichtig, haptisch und visuell hat es im Heft eine ganz andere Wirkung als digital. Durch Leser\*innenbefragungen wissen wir, dass das gedruckte Magazin weiterhin gewollt ist. Viele finden es angenehm, nicht noch mehr auf Bildschirme schauen zu müssen, sondern in unseren Heften blättern zu können. Print ist weniger schnelllebig und eine tolle Erfahrung, die nicht einfach ersetzt werden kann. (Gietl 2023)

Qui non si intende spingere le lettrici a collezionare i numeri della rivista: nella sopravvivenza del formato cartaceo si vede piuttosto l'opportunità di offrire un momento alternativo al lavoro, in contrapposizione all'uso degli schermi attraverso i quali oggi si svolge gran parte delle attività lavorative. Non si può comunque dire che «Missy Magazine» abbia una posizione critica rispetto alla digitalizzazione, come dimostra la sua vivace attività online, tra newsletter, dirette, post sui social media e numeri in formato digitale. «Missy Magazine» concentra la sua attenzione su prospettive alternative e voci spesso marginalizzate, critiche nei confronti del sistema capitalistico e del patriarcato; e accoglie queste voci anche in funzione autocritica, come si evince esplicitamente dal manifesto pubblicato sul sito web della rivista: “Nicht nur unsere Inhalte sind feministisch, wir kritisieren auch unsere eigenen Arbeitsstrukturen beständig, und versuchen gemeinsam als Team Wege zu entwickeln, wie ein Lohnarbeitsplatz emanzipatorisch gestaltet werden kann”.

«Missy Magazine» adotta una politica di contenimento riguardo messaggi promozionali e sponsorizzazioni, nell'intento di preservare l'integrità editoriale e di non assoggettarsi agli interessi commerciali. Le principali forme di pubblicità consistono in locandine riguardanti eventi come conferenze femministe, pubblicazioni con orientamento politico di sinistra, concerti di band alternative in Germania o in altri paesi germanofoni. Tale approccio evidenzia un'impostazione pubblicitaria mirata a promuovere iniziative culturali e politiche affini alla visione e agli obiettivi della rivista stessa, ma ovviamente ha dei costi. Il team editoriale ha dovuto più volte affrontare momenti di crisi, legati anche alla quasi assenza di sponsorizzazioni. Ad esempio, quando nel 2023 si è rischiesta la chiusura, è stato rivolto un appello a lettori e lettrici affinché sostenessero la rivista tramite abbonamenti. Talvolta, il team ha rinunciato anche agli stipendi per poter continuare a pubblicare.

Sebbene «Missy Magazine» posseda molti dei tratti che secondo Kenix (2011) contraddistinguono i media alternativi, va tuttavia ricordato che non esistono definizioni univoche per questa tipologia di media – e correlatamente neanche per quella mainstream; va inoltre riconosciuto che vi sono casi di ibridazione tra le due tipologie, dal momento che spesso nell'una si riscontrano elementi tipici dell'altra.

Di recente, il femminismo ha conosciuto una 'rinascita' nell'opinione pubblica, passando dall'essere considerato un concetto superato (McRobbie 2009) all'essere entusiasticamente rievocato nei social media e nella cultura pop. Questa svolta attraversa anche il mondo della moda. Una massiccia integrazione di messaggi femministi è riscontrabile in modo molto evidente in alcune operazioni del brand Dior sotto la guida di Maria Grazia Chiuri. In una collezione del 2016 il brand ha lanciato delle t-shirt bianche in cotone su cui era stampato il titolo *We Should All Be Feminists* – un chiaro riferimento all'omonimo saggio della scrittrice

e attivista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie. Questo connubio tra moda e femminismo, specie nel caso di Dior, non è limitato a un episodio isolato, ma si inserisce in un progetto comunicativo più ampio e continuativo. Un ulteriore esempio è la collaborazione del brand, nel 2020, con l'artista femminista Judy Chicago. Con iniziative di questo tipo il brand ha chiaramente attirato su di sé molta attenzione, generando reazioni di vario tipo. Non è un caso che alle sfilate di Dior del 2016 «Missy Magazine» abbia dedicato un articolo, in cui la giornalista Dominique Haensell accusa la direttrice creativa di una grave incongruenza tra il prezzo di quella t-shirt (circa 620 euro) e il messaggio di giustizia sociale che essa veicola, oltre che della strumentalizzazione della cultura africana.

A oggi, con la diffusione e popolarizzazione di questioni legate al femminismo, all'ambientalismo e all'inclusività, la distanza tra «Missy Magazine» e le riviste mainstream per certi versi può apparire meno netta. D'altra parte, proprio in alcune rubriche della rivista tedesca trova spazio una critica verso questa che viene considerata una strategia di *pinkwashing* – come scritto nel manifesto di «Missy Magazine», reperibile online nella sezione “Über uns”: “Feminismus ist für uns kein Trend, sondern unsere Haltung”<sup>1</sup>. «Missy Magazine» si definisce *intersezionale*, adottando la terminologia elaborata dalla giurista e attivista femminista Kimberlé

<sup>1</sup> Qui il manifesto completo: “Missy ist das Magazin für Pop, Politik und Feminismus. 2008 von Stefanie Lohaus, Chris Köver, Sonja Eismann und Margarita Tsomou gegründet, steht das Missy Magazine heute mit sechs Ausgaben im Jahr für unabhängigen, feministischen Journalismus. Wir schreiben über trans Familien, Sexarbeit, Rechtsruck, Coding, Fat Acceptance, Vereinbarkeit, Anal Plugs, Care-Arbeit, Rap, Katzen, Menstruation in Horrorfilmen, Asyl und Alltag, Achselhaare und neue Serienhighlights. Wir interviewen und porträtieren Künstler\*innen und Aktivist\*innen. Futtern und Fashion sind für uns ebenso Themen wie queere Pornografie oder Organisationen, die sich weltweit für sichere Abtreibungen einsetzen. All das passiert mit einer Attitüde, die beständig den Status quo mit einem Grinsen infrage stellt. Weil wir immer noch nicht in einer gleichberechtigten Gesellschaft leben. Weil es noch viel zu diskutieren und zu verbessern gibt. Feminismus ist für uns kein Trend, sondern unsere Haltung. Intersektional und inklusiv. Missy schreibt gegen Sexismus, Rassismus, Klassismus, Homofeindlichkeit Transfeindlichkeit, Ableismus und Antisemitismus. Das Missy Magazine fokussiert heute konsequent die Perspektiven von FLINT und BIPOC. Popkulturell, politisch, manchmal mit Humor, manchmal ohne. Nicht nur unsere Inhalte sind feministisch, wir kritisieren auch unsere eigenen Arbeitsstrukturen beständig, und versuchen gemeinsam als Team Wege zu entwickeln, wie ein Lohnarbeitsplatz emanzipatorisch gestaltet werden kann. Seien es unsere eigenen Löhne oder die Honorare unserer Autor\*innen, sei es die Vereinbarkeit von Familie, Care-Arbeit und Beruf, Entlastungen wie Menstruationsurlaub (den es bei uns natürlich gibt) oder die Hinterfragung von kapitalistischen Leistungsprinzipien. Das Missyverse besteht aus Print-Magazin, Podcast, Insta-Live-Talks, Online-Kolumnen, TikTok-Videos, Newsletter und einem jährlich erscheinenden feministischen Wochenkalender. Feminismus ist passé? We don't think so. Deshalb Missy” (<<https://missy-magazine.de/ueber-missy/>>).

Williams Crenshaw. Quest'ultima ha sottolineato come le forme di oppressione vadano comprese nella loro complessità, in quanto costituiscono sistemi multipli e intrecciati (Crenshaw 1989). L'intersezionalità è inoltre vista come una correzione dello stesso attivismo femminista, che a lungo ha escluso voci diverse dal femminismo bianco. Invece di ricondurre le situazioni di oppressione a un'unica causa fondamentale (ad esempio la classe sociale), che finisce così per essere una categoria ontologicamente privilegiata, gli studiosi dell'intersezionalità sostengono che occorre analizzare l'oppressione per come viene prodotta dall'interazione di molteplici assi decentrati e co-costitutivi (Carastathis 2014).

In «Missy Magazine» colpisce il numero significativo di illustrazioni, che per certi aspetti la rendono quasi una *fan-zine*, un genere di rivista nata 'dal basso' e fortemente amatoriale nella forma, particolarmente apprezzata per come riesce a veicolare esperienze e ideali femministi (Duncombe 2008). Le *fan-zine* mettono spesso in risalto la loro natura amatoriale, per distinguersi e rivendicare le proprie modalità di produzione creativa, alternative rispetto a quelle standardizzate e di massa. Va detto comunque che alcune *fan-zine* sono stampate in modo professionale e non circolano esclusivamente in un ambiente ristretto. In ogni caso, ricorrendo a delle tecniche di design tendenzialmente sovversive esse puntano a mettere in discussione le convenzioni estetiche più popolari.

È alla fine degli anni Settanta che questo genere di pubblicazione si consolida e assume una forte connotazione politica. Questi prodotti editoriali indipendenti si sono affermati come un mezzo ideale di diffusione e aggregazione per le subculture, in particolar modo per quella punk. La loro natura si prestava perfettamente alla filosofia del *do it yourself*, e il loro carattere amatoriale e scarsamente regolamentato permetteva una diffusione controllata e circoscritta a piccoli gruppi con interessi comuni, ad esempio tramite distribuzione presso concerti o altri luoghi di ritrovo specifici. Tuttavia, anche all'interno di una subcultura come quella punk predominavano rappresentazioni e voci maschili, mentre lo spazio riservato all'espressione femminile era molto ridotto. Su questo tema Sinor (2003: 243) commenta: "Girl zinesters, however, write within a zine tradition that has been double disenfranchised. Their voice has been silenced by the dominant culture as well as recent countercultural movements". La consapevolezza di tale marginalizzazione ha portato nel tempo le *fan-zine* a insistere maggiormente sulle peculiarità dell'esperienza femminile. In questo ha giocato un ruolo cruciale il movimento Riot Grrrl, nato negli Stati Uniti, che ha promosso una convinta femminilizzazione del punk, reinterpretandolo attraverso voci femminili. In ogni caso, come osserva Kempson (2015) le *fan-zine* femminili han-

no assunto nel tempo forme molto diverse; in alcuni contesti, infatti, esse si sono allontanate dagli atteggiamenti di rottura culturale, a favore di una dimensione più personale e intima, trasformandosi così in spazi privilegiati di espressione individuale (*ivi*: 460).

Con l'avvento dei blog e dei social media, le riviste di moda tradizionali hanno dovuto affrontare una crisi, a cui hanno reagito rinnovando il proprio linguaggio e invitando a collaborare figure emergenti quali fashion blogger e influencer. Questi ultimi hanno introdotto un nuovo modo di raccontare la moda, basato sullo *storytelling* individuale. Tuttavia, presto anche questo approccio si è dovuto confrontare con l'intrusività dei brand, con le loro campagne promozionali e i loro messaggi pubblicitari, che hanno in parte modificato la natura originaria di tali riviste. In questo scenario le *fan-zine* sono riuscite in modo più convincente a conservare un'aura di indipendenza, che le distingue come una forma di comunicazione più libera e originale. Ciò non ha tuttavia impedito ai grandi marchi di replicarne stili e codici estetici. Suzanna Hall, analizzando il ruolo delle *fan-zine* nella comunicazione di moda, riporta diversi esempi di imitazione di questa tipologia di pubblicazione da parte di rinomati brand. Hall si sofferma sul caso del marchio Gucci, che sotto la direzione creativa di Alessandro Michele ha lanciato una rivista a tiratura limitata ed esplicitamente definita *fan-zine*. Intitolata «Le Palace», essa ha ripreso il nome di una *fan-zine* storica attiva tra il 1978 e il 1983, ispirandosi anche alla sua impaginazione in bianco e nero e assumendo così l'aspetto di un prodotto fotocopiato. Hall coglie un curioso contrasto tra l'estetica falsamente rudimentale di «Le Palace» e le foto che vi trovano spazio, nelle quali figurano i lussuosi abiti del brand: “Its black-and-white imagery mimics a photocopied zine aesthetic, but the Gucci garments adorning the pages, many of them exact runway looks from the previous season’s collection, belie its high-fashion lineage” (Hall 2021: 62). Quello di Gucci non è un episodio isolato: qualcosa di analogo si è verificato anche nel caso di Kenzo, di Calvin Klein e di Yeezy, tutti brand che puntano, anche replicando il modello *fan-zine*, ad acquisire forme diversificate di “subcultural capital” (*ibidem*), per catturare il pubblico e accrescere il proprio appeal.

La configurazione grafica di «Missy Magazine» rivela una certa dualità. Da un lato, essa aderisce all'estetica tipica delle tradizionali riviste femminili, come testimoniano le copertine che ritraggono i soggetti a mezzo busto o con dei primi piani. Tuttavia, non vi sono celebrità in copertina, bensì figure dell'ambiente alternativo tedesco. D'altro canto, talvolta la rivista opta per illustrazioni al posto di foto di volti, proponendo così un'estetica più vicina alle *fan-zine*.

«Missy Magazine» presenta una successione piuttosto fissa di sezioni, il che la rende ben riconoscibile nel panorama delle riviste. Colpiscono alcune rubriche in particolare. La prima è “Work Work Work”, collocata nella sezione iniziale; qui, attraverso interviste rivolte ad alcune donne si dà spazio a esperienze di lavoro in settori comuni, come si evince dai titoli – per esempio: *Kinderärztin* nel numero di giugno/luglio 2022; *Vorsitzende des DGB Hamburg* nel numero di febbraio/marzo 2024; *Die Gastronominnen* nel numero di febbraio/marzo 2021. Le foto sono naturalistiche – uno stile che prevale anche nelle rubriche di moda. Un'altra rubrica interessante, di carattere educativo, è “Hä”, che si ripropone di chiarire i significati di termini politicizzati, come ad esempio *Intersektionalismus*, *nicht binär* e *sexpositiv*. Nella sezione “Sex&Körper” vi è invece una tendenza ad affrontare argomenti controversi, come le mestruazioni, la pornografia e l'inclusività. Questo approccio mira a tematizzare anche pratiche sessuali non conformi agli schemi eteronormativi, e dunque una gamma più ampia di esperienze e prospettive.

Non soltanto la rivista rifiuta di farsi sponsorizzare dalle multinazionali, ma presenta in ogni numero anche la rubrica “Konsum Fail”, in cui vengono riportate esperienze di consumo fallimentari, con il chiaro intento di innescare un meccanismo di dissuasione dal consumo, inteso in senso generale; infatti, la rubrica in questione non è presente nella sezione dedicata alla moda (“Mode und Machen”), e non vi si parla solo di acquisti sbagliati di capi di vestiario. Come esempio ne riportiamo un articolo, che ha per titolo *Regenmantel* ed è presente nel numero di ottobre/novembre 2019, dove viene narrato l'acquisto fallimentare di un impermeabile che non mantiene le aspettative:

Gelockt vom Sortiment hübscher Modelle investiere ich in einen rosa Regenmantel [...]. Er ist von einem Regenjackenlabel, richtige Funktionskleidung also, bestenfalls hält er mich [...] für immer trocken. Aber bereits der erste Tag im Mantel hinterlässt gemischte Gefühle. [...] Unter dem Plastik schwitzend gebe ich mich in die U-Bahn [...]. Mit der Zeit erwische ich mich dabei, wie ich es vermeide, bei Regen das Haus zu verlassen. Denn dann müsste ich akzeptieren, dass ich den Schwitze-Mantel eigentlich nicht leiden kann. Etwa ein Jahr später – ich habe den Mantel fünf Mal getragen – verkaufe ich ihn für den halben Preis. Manchmal müssen Fehler Geld kosten, um aus ihnen zu lernen.

Qui si può notare come l'insoddisfazione per l'impermeabile dipenda in buona parte dalla sua configurazione materiale, in particolare dalla plastica, che fa sudare e provoca disagio all'autrice del testo. In *Why women wear what they wear* di Woodward (2007), un'indagine etnografica volta a esplorare il rapporto di diverse donne

con i propri abiti, l'autrice analizza anche le esperienze fallimentari delle intervistate. Woodward osserva che un capo di abbigliamento, a causa della sua natura materiale, può ostacolare le nostre intenzioni, e fornisce un esempio concreto emerso dalle sue interviste: "For Rosie, the black leather skirt which was meant to make her feel sophisticated in the end sits heavily upon her, as she cannot ignore its physical sweaty presence. The clothing does not act as a medium for her intentions but produces quite the opposite" (*ivi*: 81-82). È quanto emerge anche nell'articolo sopra citato dalla rubrica "Konsum Fail": l'intento era di possedere un oggetto esteticamente bello e funzionale, in grado di proteggere dalla pioggia, ma è stata soprattutto la materialità del capo a rendere fallimentare l'acquisto.

Prendendo in considerazione i vari numeri, risulta che gli acquisti fallimentari sono quelli fatti d'impulso, a volte a seguito dei messaggi assillanti e persuasivi di campagne pubblicitarie che possono indurre ad acquisti distanti dai reali gusti o bisogni della consumatrice, come dimostra il testo che segue, tratto sempre dalla rubrica "Konsum Fail", ma del numero febbraio/marzo 2020:

Als ich auf Instagram das erste Mal eine Person sehe, die ihr Gesicht mit einem Jade-Roller massiert, verdrehe ich die Augen. Wieder so ein unnützes, gesponsortes Produkt. Kurz danach ist der Rosenquarz-Roller, der die Gesichtshaut beruhigen und „entstressen“ soll, in jeder zweiten Insta-Story zu sehen. Als ich zu Hause auf meinem Bett sitze und auf meinem Handyscreen die Schauspielerin Lana Condor dabei beobachte, wie sie im Flugzeug mit dem kleinen Ding über ihr Gesicht rollt, überkommt mich dieses tückische Gefühl, das ich sonst spüre, wenn ich ein cooles Kleidungsstück sehe und sofort kaufen will. Lanas Haut sieht so weich aus, denke ich, und rege mich über mich selbst auf. Das Streben nach glatter Haut ist ein patriarchales, sage ich mir und verwerfe meinen Kaufwunsch. Doch als ich wenig später Tracee Ellis Ross sehe, wie sich mit einem Jade-Roller das Gesicht massiert, kann ich mich nicht mehr zurückhalten. Schließlich ist Tracee die coolste Frau, der ich auf Instagram folge. Ich kaufe mir also einen Jade-Roller und benutze ihn genau drei Mal. Einen Unterschied bemerkt mein Gesicht nicht, nur mein Arm ist vom Zehn-Minuten-Gesichtsrollen total erschöpft. Ob Tracee auch schon aufgegeben hat? Bei ihr haben die 15 Euro Verlust zumindest nicht geschmerzt.

Anche questo articolo, come quello sulla giacca impermeabile, è scritto in prima persona, in un linguaggio semplice, tra l'ironico e il sarcastico. Qui – come in altri casi – viene criticato il costo dell'articolo acquistato in rapporto al budget a disposizione di chi scrive, il che lascia intendere la preoccupazione di essere invogliata a un consumo costante; al tempo stesso non viene taciuto il potere seduttivo esercitato da beni di consumo simili.

## 5. “Style Neid”: esplorazioni (critiche) dello stile personale

La rubrica “Style Neid” presenta, in riferimento alla metafunzione compositiva, una struttura fissa in termini di scelte grafiche, disposizione e format: sul lato sinistro vi è una foto dell’intervistata, a destra il testo dell’intervista. Il contenuto della rubrica consiste infatti in interviste sul rapporto con la moda e sul proprio stile personale. Le intervistate sono persone ordinarie, non appartengono al mondo dello spettacolo, ma spesso lavorano in ambiti creativi, ad esempio sono studentesse di moda o designer emergenti, dj o proprietarie di negozi vintage e di seconda mano – la loro occupazione è riportata sempre nelle prime righe del profilo personale, insieme al nome e al cognome. In linea con l’intento di promuovere l’inclusività, «Missy Magazine» presenta un’ampia varietà di donne con differenti conformazioni corporee e di diversa origine etnica. Tuttavia è da notare che, nel corpus esaminato, la maggior parte delle intervistate si colloca nella fascia d’età compresa tra i venti e i trent’anni – ed è difficile stabilire se questa scelta sia dovuta alla consapevolezza del range di età delle lettrici della rivista, o se anche nel caso di una pubblicazione alternativa come «Missy Magazine» non emerga forse una certa difficoltà a ripensare la complessa relazione tra moda ed età (Twigg 2010).

Il rapporto tra le rappresentazioni della moda, che privilegiano figure giovani e giovanili, e le persone in età più avanzata, che anch’esse partecipano a questo mondo, pur non rientrando nello stereotipo, è al centro della riflessione di Twigg: “Fashion is assumed to be all about youth and beauty — so far removed from the world of age. And yet many older women are elegantly and smartly dressed” (*ibid.*: 472). Nel suo studio dedicato all’ageismo nelle pubblicazioni di «Vogue UK», Twigg presenta dati che dimostrano come il pubblico delle lettrici si stia spostando progressivamente verso fasce d’età più avanzate; inoltre, non poche giornaliste del settore, come Alexandra Shulman e Anna Wintour, hanno più di cinquant’anni (*ivi*: 475). Nonostante questi dati, Twigg osserva come su «Vogue UK» le persone anziane occupino uno spazio molto limitato, e le loro storie vengano raccontate con accenti angosciati o in cerca di benevolenza, ma per lo più in relazione all’invecchiamento (*ivi*: 475-478). Inoltre, se viene dedicato spazio agli anziani è solo in quanto considerati come individui, e non parte integrante di universi sociali glamour, quale ad esempio il jet set: “These are always real women, not models, with real lives” (*ivi*: 480).

Per quanto riguarda la metafunzione rappresentativa, le foto della rubrica “Style Neid” seguono uno stile naturalistico: sullo sfondo vi è principalmente

una città, ma il fatto che essa non sia identificabile lascia intendere che non sia rilevante indicare di quale città si tratti. Non si tratta, molto probabilmente, delle ‘città della moda’, come Parigi, Milano o Anversa; ma non si può neanche dire con certezza che si tratti di Berlino, la città in cui si produce la rivista. Alcune volte le foto sono scattate anche al chiuso, non in uno studio, bensì – presumibilmente – negli appartamenti delle intervistate; ma anche in tal caso l’aspetto di questi luoghi è piuttosto indefinito, perché la messa a fuoco è chiaramente sulla protagonista della rubrica. Lo sfondo prevalente resta però la strada, ideale per presentare una moda che non è quella delle passerelle, dei designer, di modelle e celebrità, bensì una moda per persone ordinarie; ciò assicura una notevole libertà dagli schemi estetici invalsi, e dunque una maggiore creatività.

Gli scatti di ambientazione urbana della rubrica “Style Neid” sembrano raccogliere l’eredità di uno stile fotografico comunemente noto come *street style*, che si è consolidato attraverso le pubblicazioni della rivista indipendente di moda «i-D». Come scrivono Rocamora e O’Neill (2008: 186), la strada era stata riscoperta quale sfondo ideale per presentare stili più variegati e personali: “In early issues of i-D [...] the straight-up was established as the magazine’s visual signature: a style of dress worn by ordinary people as opposed to professional models, combined in apparent disregard of dominant fashion codes and celebrated in the streets rather than in the rarefied spaces in which fashion was usually found”. Il genere si è poi imposto significativamente anche nell’ambito delle riviste mainstream, che prima della fine degli anni Ottanta avevano già utilizzato come scenario fotografico la strada, ma in quel caso sullo sfondo urbano prendeva forma il sogno borghese di una donna emancipata con indosso abiti di alta moda, quasi un corrispettivo femminile del *flâneur* (*ivi*: 187). Ancora oggi lo *street style* viene utilizzato nelle riviste a più ampia diffusione, laddove si nota una tendenza a de-individualizzare i soggetti fotografati, scelti in base alla loro capacità di suggerire una visione stereotipata di una certa città. Un esempio lampante di questa strategia viene rintracciato da Rocamora e O’Neill in un numero di «Vogue» (gennaio 2005; probabilmente edizione britannica, ma non è specificato) che propone foto di varie passanti, accompagnate da didascalie recanti unicamente l’indicazione della città in cui esse vengono ritratte, senza alcuna menzione del loro nome (*ivi*: 191).

Nelle foto della rubrica “Style Neid” le protagoniste guardano sempre verso l’obiettivo, generando così – per riferirci alla metafunzione interattiva di Kress e Van Leeuwen – un alto grado di intimità con la lettrice: lo scatto le riprende in una posizione frontale, all’altezza degli occhi di chi osserva la foto. Le foto

appaiono poco costruite, non ci sono particolari pose, sebbene le persone si mostrino consapevoli di essere fotografate. Le intervistate parlano di moda in maniera spesso spontanea, rispondendo a domande semplici e schematiche, che ritornano a ogni numero della rivista, come ad esempio: “wie würdest du deinen Stil beschreiben?”; “Wo shoppst du?”; “welche Person inspiriert deinen persönlichen Stil?”.

Il tono delle interviste è caratterizzato da una notevole intimità, specie nelle risposte, in quanto le protagoniste sono chiamate a parlare di sé in prima persona; così, esse fanno spesso riferimento al legame affettivo che hanno con certi capi di abbigliamento, come ad esempio emerge nella rubrica del numero di aprile/maggio 2023, in cui l'intervistata Naomi Kelechi dichiara: “Das Kleidungsstück, das ich am häufigsten an habe, ist ein eng anliegender Rollkragenpullover – er hat einfach etwas Umarmendes und Einhüllendes, bei jedem Look gibt mir das eine Wohlfühlbasis”. Questo pullover regala una sensazione innanzitutto fisica, di comfort, al corpo di colei che lo indossa – e proprio per questo, nonostante la precisione della sua descrizione, ciò che Naomi Kelechi prova sentendosi avvolta e accolta dal pullover resta qualcosa di non facilmente definibile.

Inoltre, pur ricorrendo a un linguaggio colloquiale e seguendo il format piuttosto ripetitivo della rubrica, ognuna di queste ‘ospiti’ offre delle prospettive problematizzanti, che appaiono nella parte più o meno centrale dell'intervista. Normalmente lanciano tutte qualche messaggio sociale; ad esempio, nel numero di agosto/settembre 2023 alla domanda: “ist Kleidung ein politisches Statement für dich?” un'intervistata risponde:

Nein. Der Spätkapitalismus schafft es, jeden noch so subversiven modischen Moment zu vereinnahmen und kommerziell auszuschlachten. Es ist so gut wie unmöglich geworden, mit einem Look den Mainstream zu irritieren oder zu schockieren, so wie es z.B. Björk mit ihrem Schwanenkleid bei den Oscars im Jahr 2001 noch geschafft hat. Heute wirkt fast jeder Versuch einer modischen Provokation gewollt.

Molto spesso le polemiche sono indirizzate contro il mondo del *fast fashion*, come si evince per esempio dalla risposta alla domanda: “Was sind aktuelle Dos & Don'ts?” fornita da una studentessa di 29 anni: “Don'ts: monochrome Looks, ‘chunky’ Schuhe, Mom-Jeans, weiße Sneakers, Minimalismus, ‘Scandi-Style’ und tbh Fast-Fashion, es gibt keine Rechtfertigung für die elenden Produktionsverhältnisse und die Umweltverschmutzung, die Fast-Fashion produziert”. È interessante che questa intervistata riporti tra i *don'ts* stili come

quello scandinavo, che di solito è considerato di ispirazione minimalista. Infatti, sebbene la rubrica “Style Neid” mostri un orientamento verso una moda sostenibile, essa intende dimostrare che la sostenibilità può andare di pari passo con la creatività; c’è quindi un generale scetticismo verso il minimalismo o lo stile scandinavo, che propongono spesso capi monocolori e dalla vestibilità comoda. In “Style Neid” si percepisce una certa diffidenza al riguardo, nonché la volontà di prendere le distanze dalla moda dei designer, soprattutto a causa dei prezzi elevati dei capi, considerati ingiustificati; è una prospettiva che mette in discussione il concetto tradizionale del lusso come qualcosa di legato alla qualità del prodotto, poiché il costo dei capi non sembra sempre giustificato dalla loro fattura. Una critica in tal senso trova spazio ad esempio nelle parole di Vic Junge, studentessa e designer, nella rubrica del numero di ottobre/novembre 2023:

Ich muss keiner Person die ganze Zeit nacheifern und verfolgen, was sie trägt, das würde wohl auch einen kostspieligen Konsumwunsch fördern. Ich mag diese Cravings nicht, vor allem da ich noch studiere und es unnötig finde, für Designermode zu sparen. Dann hole ich mir lieber Basics, die langlebig sind, mit denen ich wieder arbeiten kann.

In altri casi si esprime inoltre un rifiuto verso il cosiddetto ‘buongusto’ e i suoi precetti: “ich habe einfach nicht verstanden, dass sich Rot und Rosa angeblich beißen und Punkte niemals mit Streifen getragen werden dürfen”, dichiara Kena (numero di agosto/settembre 2019), studentessa di arte, che preferisce indossare “Kleidung, die eine Geschichte hat”. Se per Naomi Kelechi, come abbiamo visto nell’intervista riportata sopra, ci si lega a un determinato capo per le sensazioni intime che esso produce a contatto con il corpo, altre volte questo attaccamento è il portato di una storia fatta di relazioni interpersonali – come appunto nel caso di Kena:

Ich trage gern Kleidung, die eine Geschichte hat, am liebsten alte Klamotten von Freund\*innen und meiner Mutter. Diese Kleidung trägt viel Lebendigkeit in sich und ich fühle mich den Menschen und ihren Geschichten nah, wenn ich sie anziehe. Auch Secondhandsachen haben für mich diese Qualität. Selbst wenn ich die Menschen, denen sie gehört haben, nicht kenne, ist die Vorstellung schön, die Lieblingshose von einer netten alten Omi zu tragen.

Un punto che accomuna le protagoniste di diverse interviste è la propensione ad acquistare capi vintage e di seconda mano, spesso appartenenti ad amici o familiari. Tutto questo testimonia un’idea di moda non asservita al consumo o

dipendente dal ‘nuovo’, bensì fondata su un legame affettivo e su una riappropriazione intesa come creazione attiva, anziché sul bisogno di inseguire qualche trend – come spiegano Marilyn DeLong, Barbara Heinemann e Kathryn Reiley (2015: 26): “Not only does vintage clothing allow an individual to be creative, such clothing can be an important resource in assembling a unique look because, unlike current mass-produced clothing, vintage clothing pieces are more likely to be one of-a-kinds”.

Nonostante il tono critico, spesso anche impietoso, nei confronti del sistema della moda, le donne di “Style Neid” non sono tuttavia da idealizzare, e del resto loro stesse non si pongono come esempi virtuosi e privi di contraddizioni. Sebbene la loro visione della moda preveda in buona parte pratiche *do it yourself* e capi di seconda mano, e persegua un’ideale di sostenibilità, le intervistate non desiderano corrispondere a un ‘modello green’ – semmai, sono interessate a comunicare la propria esperienza. In questo modo la rivista mostra di non accontentarsi di una celebrazione del *second hand*, che invece può diventare anche oggetto di critiche, ad esempio perché la situazione commerciale tipica per questo settore di mercato è ancora troppo poco inclusiva, come emerge dalle parole di Kübra Sekin, una giovane attrice disabile:

Meistens kaufe ich bei Ketten, denn deren Läden sind oft barrierefrei. Secondhand kaufe ich auch gern, aber die meisten Shops haben leider keine barrierefreien Zugänge. [...] Ich wünsche mir mehr Barrierefreiheit in Vintage-Läden. Es muss nicht gleich ein Aufzug sein, aber wenn ein Laden nur ein paar Stufen hat, reicht schon eine Rampe.

In linea generale, l’atteggiamento critico di «Missy Magazine» non sfocia mai in posizioni banalmente schematiche. Così, la presa di distanza dal *fast fashion* non è attribuibile soltanto all’impatto ambientale di quest’ultimo, che pure resta un tema di certo in linea con i principi etici della rivista, bensì anche al fatto che il *fast fashion* promuove un’identità effimera, che muta con il mutare dei trend, i quali diventano sempre più velocemente (e strategicamente) obsoleti, dopo che hanno offerto una momentanea gratificazione.

In sintesi, la rivista dà spazio alle esperienze di persone interessate a una moda sostenibile, in quanto con un capo che abbia caratteristiche di sostenibilità, come anche con uno che provochi sensazioni di comfort e benessere fisico, si può instaurare un rapporto di tipo affettivo ed emotivo – indossandolo si ha la sensazione di poter esprimere il proprio stile personale.

## 6. “In the mood”: moda da acquistare e moda da sognare

La rubrica “In the mood” è una sorta di guida per gli acquisti in forma di *moodboard*, ispirate a sensazioni legate a dei luoghi, ad attività di vario genere o ancora a film e serie televisive. Per quanto riguarda il rapporto tra la moda e le sensazioni suscitate da un ambiente fisico, risultano ancora oggi interessanti le intuizioni di Barthes (1970), che nel *Sistema della Moda*, analizzando il linguaggio delle riviste del settore anche sull’esempio delle narrazioni da esse proposte, identifica un meccanismo di idealizzazione delle situazioni spaziali:

Applicata al fare la retorica della Moda appare come una “preparazione” (nel senso chimico del termine), destinata a sbarazzare l’attività umana delle sue scorie più gravi (alienazione, noia, incertezza, o più fundamentalmente: impossibilità), pur conservandole l’essenza di un piacere e la chiarezza rassicurante di un segno: fare dello shopping non è più né impossibile, né costoso, né stancante, né imbarazzante, né deludente: l’episodio si trova ridotto a una sensazione pura, preziosa, tenue e forte a un tempo, in cui si mescolano il potere illimitato di acquisto, la promessa di essere bella, il godimento della città e la gioia di una superattività perfettamente oziosa. (*ivi*: 254)

Dal punto di vista della composizione, “In the mood” segue la tipologia convenzionale delle guide per gli acquisti delle riviste femminili e di moda. Tuttavia, è importante notare la scelta di immagini asettiche, che presentano capi e accessori disposti su uno sfondo bianco, e non indossati da modelle – uno stile fotografico che mira a offrire di questi oggetti una rappresentazione realistica e dettagliata, mentre le didascalie sono di dimensioni notevolmente inferiori rispetto all’immagine.

Nel corpus esaminato spicca tuttavia un’eccezione, precisamente nel numero di giugno/luglio 2023, pubblicato in occasione dei 15 anni di attività di «Missy Magazine». Il numero presenta infatti una particolarità: vi sono due copertine – girando il volume si trova, in posizione capovolta, una seconda copertina, come se si avesse davanti un doppio numero. Questa scelta audace nell’impaginazione riflette un intento sperimentale: connettere in modalità *double face* due temi complementari tra loro: *Verzicht* e *Genuss*. Nella sezione “Verzicht” la rubrica “In the mood” si discosta dal formato consueto, presentando una pagina bianca con una X disegnata (fig. 2), e una didascalia che rimanda ai temi della rubrica “Konsum Fail”. Nella *moodboard* di questo numero speciale si legge: “Wer auf dieser Seite nach Konsumtipps für Gadgets, die beim Verzicht helfen sollen, sucht, wird leider enttäuscht. Wir machen diesmal piano. Wenn wir ehrlich sind, ist Shoppen eh stressig”.

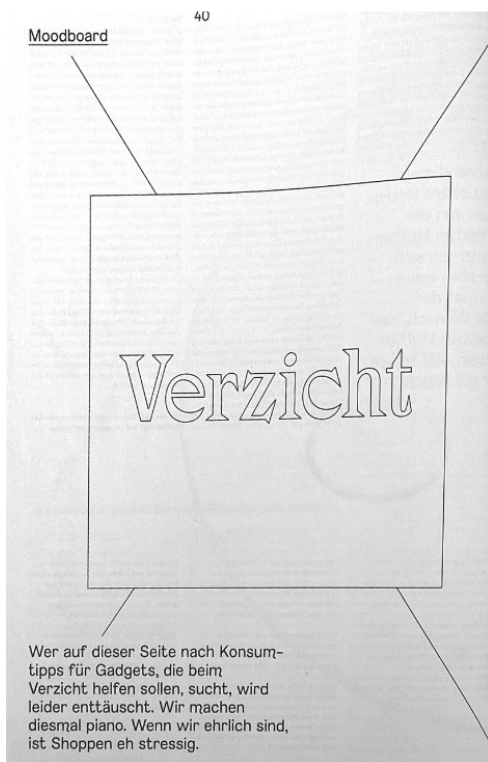


Fig. 2: la pagina della rubrica “In the Mood” sul tema *Verzicht*

Nel complesso, negli altri numeri facenti parte del corpus le situazioni in cui vengono proposti capi e accessori sono suddivisibili in tre tipologie: la prima, quella prevalente, consiglia articoli utili e da acquistare in relazione a vari contesti legati alla vita quotidiana, come dimostrano le *moodboard* intitolate: *Schule schwänzen*, *Back to school*, *Pyjama party*, *Steuer-Bord voraus!*; la seconda tipologia ruota intorno a dei riferimenti culturali (*Gaukler Couture*, *All the things she said*, *Lesbian cuffing season*, *Euphoria*); la terza, presente in misura esigua, propone scenari sognanti, come avviene nella *moodboard* intitolata *Snowflake*.

Le *moodboard* che raffigurano situazioni abituali esaltano la praticità di un certo abbigliamento, presentato in contesti concreti, nei quali si evidenzia la sua utilità per la risoluzione delle sfide da affrontare nella vita di tutti i giorni. Mentre nella rubrica “Konsum Fail” un acquisto si rivela sbagliato perché il capo in questione non svolge adeguatamente le sue funzioni, ad esempio mantenere la giusta tem-

peratura corporea, qui l'abbigliamento viene spesso elogiato per la sua funzionalità rispetto a problematiche quotidiane. Gli articoli suggeriti sono scelti anche in base all'estetica, ma questa viene menzionata soltanto in seconda istanza rispetto al valore principale attribuito al capo o all'accessorio, valore che gli deriva essenzialmente dalla sua materialità e dalle sue caratteristiche tecniche.

Nella *moodboard Pyjama party* del numero di febbraio/marzo 2020 le didascalie fungono da guida per la lettrice, aiutandola a immaginare il contesto di utilizzo degli articoli pubblicizzati. Così, all'immagine di un cerchietto di perle si accompagna la didascalia: "Bei der Skin-Care oder beim Fernsehen kann eine ins Gesicht fallende Mähne nerven. Abhilfe schafft ein Haarreif, z.B. dieser mit Perlen". Nella stessa *moodboard* è anche presente un capo di biancheria intima, ancora una volta descritto sottolineandone le caratteristiche tecniche, nel caso specifico la sua capacità di assorbire le perdite causate dalle mestruazioni: "Nichts killt den Chill-Vibe so sehr, wie ständig aufs Klo zu rennen, um Tampons oder Cups zu checken. Bequemer wird's mit dieser Menstruationsunterhose". Vi è poi un pigiama: "Ein Outfit zum Schlafen und Chillen, das gleichzeitig straßentauglich ist? Rihanna versteht dich. Neben BHs und Schläppis vertreibt ihr Unterwäsche-Label auch Pyjamas und Loungewear, wie dieses Set aus Baumwolle"; qui il tono è più spiccatamente promozionale, ma il focus è ancora sul materiale (il cotone) e sulla versatilità del capo.

I brand pubblicizzati nella rubrica "In the mood" sono per lo più indipendenti; tra gli articoli proposti compaiono anche pezzi unici fatti a mano, come nel caso di una *tote bag* con disegno raffigurante Audre Lorde, acquistabile sul sito web Etsy. Altre volte si scelgono anche brand più noti, come nel caso della *moodboard Back to school*, in cui compaiono degli stivali Dr. Martens dal costo di 149 euro, seguiti dalla didascalia: "Nicht günstig, aber umso nachhaltiger ist eine Investition in diesen Klassiker des Schuhwerks. Hier in einer pastelligen Regenbogenversion, mit der man in der Bibliothek sicher nicht übersehen wird". In questo caso il capo non proviene da un marchio indipendente ma da una multinazionale. Nella didascalia si commenta il prezzo, più alto rispetto alla media degli altri articoli presentati, e tuttavia giustificato in termini di sostenibilità, in quanto l'acquisto di questi stivali è considerato un investimento a lungo termine, trattandosi di un capo classico. La selezione di articoli prodotti da brand internazionali viene effettuata in modo mirato: gli stivali Dr. Martens sono noti per essere un elemento ricorrente nell'abbigliamento delle subculture *grunge* e *punk*. Nella stessa rubrica compare una felpa della catena Monki, appartenente al gruppo H&M, ma caratterizzata da una comunicazione che insiste sui valori dell'inclusività e della sostenibilità, sebbene nel caso di Monki non sia possibile tracciare con trasparenza la filiera produttiva.

Tra i riferimenti culturali delle *moodboard* c'è soprattutto il mondo queer; ad esempio, il titolo della *moodboard* *All the things she said* è un richiamo a un brano della band T.a.T.u, che ebbe un certo successo nei primi anni 2000, mentre *Euphoria* rimanda al titolo di una serie televisiva dal cast inclusivo. In generale, nella rubrica “In the mood” si sviluppa spesso un discorso critico, che talvolta può assumere un accento di denuncia, e anche laddove non coinvolga l'intera *moodboard* ne permea alcuni momenti. Ma la cosa interessante è la modalità un po' straniante in cui si palesa questo atteggiamento critico: si ricorre al registro tipico delle riviste femminili standard, dal tono leggero e dalle finalità promozionali, utilizzandolo però in modo quasi parodico, nell'intento di convincere la lettrice che un determinato articolo rappresenta la giusta soluzione anche in situazioni paradossali o critiche. Ad esempio, nella *moodboard* *Schule schwänzen* viene pubblicizzato uno zainetto Eastpak con la seguente didascalia: “Chillutensilien beförderst du am besten in einem Rucksack, der selbst dann nicht im Weg ist, wenn du mal vor der Polizei wegrennen musst. Wenn er auch noch vollgekritzelt ist und bis zu den Kniekehlen runterhängt, hast du alles richtig gemacht”.

L'aspetto visivo della rubrica “In the mood” potrebbe facilmente trarre in inganno la lettrice, portandola a sottovalutare il valore delle didascalie, che invece non di rado risultano più critiche di quanto la loro relativizzazione grafica possa suggerire, poiché oltre a fornire descrizioni promozionali contengono messaggi profondi riguardo il sistema che c'è dietro ciò che esse stesse promuovono. Nonostante questo, esse mantengono il tono leggero e talvolta frivolo tipico delle riviste di moda. Ad esempio, nella didascalia che accompagna l'immagine dello zaino Eastpak si suggerisce che la comodità dello zaino potrebbe rivelarsi utile nei casi in cui si debba sfuggire alla polizia, così che si crea un cortocircuito tra il lato ludico della moda e una situazione politicamente carica. La didascalia suggerisce inoltre che uno zaino logoro e sporco, decorato in modo creativo e spontaneo, può facilmente diventare un articolo di moda seguendo precisi passaggi standardizzati. Con la sua ironia questo messaggio decostruisce il linguaggio tipico delle riviste di moda, che spesso trasformano in tendenze preconfezionate anche oggetti provenienti dalle subculture.

Nell'insieme, la rubrica “In the mood” presenta una certa complessità, data dalla coesistenza di aspetti contrastanti, e interessanti proprio per l'ambivalenza che si viene a creare; essi emergono se analizziamo la struttura del design, e dunque il colore, la composizione della pagina, il rapporto tra testo scritto e immagini. Nell'impostazione grafica resta sempre predominante l'immagine rispetto alla didascalia, stampata in caratteri di piccole dimensioni, ma che ciononostante possiede un suo potenziale critico, di cui si è appena mostrato un esempio. Prendendo in esame vari numeri della rivista, si può rilevare anche un altro tipo di

contrasto: mentre si opta per immagini asettiche, che sappiano restituire bene l'effettiva qualità di un abito o la fattura di un articolo, i titoli delle *moodboard* di "In the mood" sono invece scelti in modo tale da coinvolgere la lettrice, così come la grafica, che resta tendenzialmente colorata e 'appetibile'.


### 6.1 *Fantasie di lusso e consapevolezza politica: Bahncard 100 e Snowflake*

Nel numero di dicembre 2023/gennaio 2024 la *moodboard Lesbian cuffing season* non delinea scenari da sogno ma situazioni realistiche e plausibili, come si vede già dall'utilizzo nel titolo di un'espressione inglese nota al pubblico più giovane, che fa riferimento a momenti d'intimità condivisi con un partner nel comfort della propria abitazione. Gli articoli sono inseriti in una narrazione che ha per oggetto relazioni amorose di vario tipo, con un'enfasi particolare su quelle al di fuori degli schemi eteronormativi: "Auch wenn wir es nicht wahrhaben wollen: Der Winter steht vor der Tür. Diejenigen, die ihn gern (poly-)gepaart zuhause verbringen, können von diesen luxuriösen Items träumen". L'ambientazione non punta a scatenare un'immaginazione fantastica, eppure si ravvisa la presenza di qualche articolo di lusso, come nel caso dello zainetto Innerraum pubblicizzato in questo numero, dal costo di ben 1438 euro – uno dei rari episodi in cui il prezzo è di gran lunga più alto rispetto alla media degli articoli proposti da «Missy Magazine».

La presenza in *Lesbian cuffing season* di un articolo dal prezzo molto elevato potrebbe apparire come un 'incidente di percorso', ma in altri due numeri della rivista, sempre nella rubrica "In the mood", trova spazio una quantità ancora più corposa di articoli di lusso. Nel numero di febbraio/marzo 2021 una *moodboard* intitolata *Snowflake*, di tenore alquanto diverso rispetto a *Lesbian cuffing season*, presenta articoli disposti su uno sfondo dai tratti fantastici, molto lontano da situazioni e luoghi reali. La descrizione del *mood* evoca esplicitamente la dimensione del sogno: "Echter Schnee lässt sich ja immer seltener blicken, in unserem Winterwunderland gibt es davon trotzdem jede Menge. Vorsicht, zerbrechlich!". Compare qui un paio di stivali da neve Dior, accompagnato dalla seguente didascalia: "Zumindest in der Fantasie kämpfen wir uns durch Shitstorms und Stormstorms mit diesen Moonboots von Dior". La lettrice è apparentemente incoraggiata a fantasticare, ma a una lettura più attenta questo si rivela non un invito a immaginare momenti privati di mera evasione in finte atmosfere invernali o natalizie, bensì un invito a prendere coscienza delle drammatiche conseguenze ambientali del cambiamento climatico. In questa chiave, l'evocazione di un mondo innevato intende innescare un momento collettivo di consapevolizzazione, la presa d'atto che il pianeta si è surriscaldato e che presto la neve potremo solo più ricordarla o immaginarla.


Nel numero di dicembre 2019/gennaio 2020 i suggerimenti per gli acquisti sono disposti in un quadro iconografico e discorsivo legato a questioni di attualità. L'ispirazione della *moodboard*, intitolata *Bahncard 100* (fig. 3), proviene da un provvedimento del governo tedesco a favore delle forze dell'ordine; nell'introduzione si legge: "Bundeswehrsoldat\*innen dürfen ab Januar 2020 kostenlos ICE fahren. Wer keinen Bock auf Militär hat, aber trotzdem eine Bahncard 100 haben möchte, schafft die Uniform-Imitation mithilfe dieser heißen Pieces".

65




**BOMBEN-LOOK**  
Diese Bomberjacke aus dem Haus VALENTINO schenkt von geringen Kontrollrisiko innen. Sie legt sich schnell wieder mit dir an!

**Bundeswehrsoldat\*innen dürfen ab Januar 2020 kostenlos ICE fahren. Wer keinen Bock auf Militär hat, aber trotzdem eine Bahncard 100 haben möchte, schafft die Uniform-Imitation mithilfe dieser heißen Pieces.**




**SURVIVOR**  
Mit diesem Bikini von B.O.Y. wirst du eher nicht für ein\*in Soldat\*in, sondern für ein\*in Handlung\*in von Disney's Child gehalten. Aber: Er besteht aus recyceltem Material!

IN THE MOOD





\* Da der Kauf einer Bahncard 100 ein halbes Vermögen kostet, sind die Produkte diesmal etwas teurer. Um Sachverständigen vorzubeugen, gibt's diesmal die Preise auf Anfrage.



**ROCK 'N' ROLL**  
Ein langer Rock kann vielen vorbergen, er\*die Detektiv, dass du gar keine\*in Soldat\*in bist. Schade! Das Label VETEMENTS denkt mit diesem Stück auch an populäre Camouflage-Liebhaber\*innen.

**THESE BOOTS**  
Im ICE kann die Klimaanlage manchmal ganz schön kalt sein. Gut gewickelt von der Diesel hat die mithilfe dieser Overknee-Stiefel von DIESEL.





**J'ADORE**  
Wer es mit Leder mag, der braucht auch eine passende Tasche für alle Essentials. Eleganz wird es mit dieser Vintage-Bag von D.O.R.

Fig. 3: *Bahncard 100*. «Missy Magazine» 51, dicembre/gennaio 2019/2020

Nella spiegazione introduttiva alla sezione "Mode und Machen" si legge: "Ungetragen werden hingegen die meisten Pieces unseres Bahncard-100-Moodboards. Aber man wird ja wohl noch von einem Lottogewinn für Overknee-Stiefel träumen dürfen". Vi è anche qui una forma di consapevolezza circa le limitate capacità di spesa delle lettrici, che difficilmente potranno acquistare questi capi. Tuttavia, al posto di una critica anticonsumistica si può cogliere una sorta di ammissione relativa al piacere che può provocare anche solo il desiderio di articoli inarrivabili e lussuosi. Almeno in questo caso, dunque, «Missy Magazine» parrebbe 'tradire' la sua linea culturale e politica anti-mainstream, affermata e consolidata in tutti gli altri numeri.

Come si vede nella fig. 3, sotto il titolo della *moodboard* compare un asterisco, seguito da una didascalia: “Da der Kauf einer Bahncard 100 ein halbes Vermögen kostet, sind die Produkte diesmal etwas teurer. Um Schwindelgefühl vorzubeugen, gib’s diesmal die Preise auf Anfrage”. La nota circa l’erosità degli articoli si serve di un tono leggero, così che la critica assume un accento ironico. In ogni caso questo è l’unico numero di tutto il corpus esaminato in cui appaiono esclusivamente prodotti di lusso, più nello specifico: un bomber Valentino, una gonna Vetements, stivali Diesel e una borsa Dior; soltanto uno non rientra tra gli articoli di lusso, ma è un bikini prodotto da un marchio *fast fashion* come ASOS, e dunque anch’esso poco in linea con la tendenza della rivista. La selezione dei prodotti pubblicizzati dalla *moodboard* in questione mostra una certa ambiguità: da un lato testimonia una volontà provocatoria, dal momento che segue un gusto mainstream orientato al lusso; dall’altro, il registro ironico svuota dall’interno il messaggio pubblicitario, così che sotto la superficie patinata si profilano i tipici ‘valori’ culturali di «Missy Magazine». Del resto, la borsa qui riprodotta è sì Dior, ma si tratta di una borsa vintage, e il bikini ASOS è in materiale riciclabile.

In conclusione, in questo complesso intreccio tra un’estetica accondiscendente, una selezione di articoli appartenenti a un segmento di mercato alto, e per converso un registro ironico (sebbene non privo di un certo ammiccamento verso il piacere del lusso), una lettrice ‘esperta’ di «Missy Magazine» può intravedere un atteggiamento critico – ma questa volta si tratta di una critica più sottile del solito: mentre si esercita nei termini di una parodia del sistema-moda, essa non nasconde una ‘scandalosa’ fascinazione nei confronti di ciò che parodizza. Ciò si evidenzia anche nella selezione e nell’elaborazione curata delle immagini: anziché optare per una composizione grafica chiaramente oppositiva come quella riscontrata nella *moodboard Verzicht*, qui si punta a stimolare il piacere dello sguardo. Al contempo, questo piacere viene dialetticamente disinnescato e trasformato in oggetto di riflessione critica dalla marca cromatica degli articoli stessi, che richiama il mondo militare e con ciò riporta la libidine del consumo alla drammatica realtà della storia tedesca. Alla fine, il momento lussuoso del piacere consumistico viene negato, o meglio: un po’ ambiguamente controbilanciato dal richiamo morale a un rapporto critico con gli oggetti proposti e le loro immagini.

## 7. Conclusioni

Pur sperimentando occasionalmente audaci e talvolta provocatorie strategie grafiche, «Missy Magazine» mantiene una struttura piuttosto stabile nelle sue rubriche di moda. In particolare, nella rubrica “Style Neid” si dà spazio princi-

palmente a soggetti che si identificano come donne queer. Le intervistate sono selezionate per il modo in cui si discostano, anche sul piano delle scelte estetiche, dal tradizionale prototipo di donna caucasica, normopeso e conforme a parametri di moda convenzionali. Va sicuramente preso in considerazione che anche nella fotografia di moda mainstream vi è un crescente interesse per figure eccentriche o non conformi agli stereotipi. Tuttavia, ciò che caratterizza l'approccio di «Missy Magazine» è l'assenza di una feticizzazione di tali figure. Esse vengono ritratte in contesti urbani e scenari minimalisti, laddove si punta a evidenziare l'espressione spontanea dei volti e dei corpi, per conferire un senso di autenticità e naturalezza agli stili proposti. Un'autenticità che trova conferma nelle interviste, nelle quali le protagoniste parlano apertamente delle loro esperienze personali e presentano le proprie opinioni, senza ricorrere alla retorica persuasiva di chi vuole imporle alle lettrici come dei paradigmi 'vincenti'.

«Missy Magazine» adotta un approccio autenticamente inclusivo alla moda, proponendosi come piattaforma per voci e prospettive spesso trascurate dai media convenzionali. Le donne intervistate vengono scelte per il loro atteggiamento critico, che le porta a condividere punti di vista spesso anche taglienti verso l'industria della moda. Tuttavia, sebbene esprimano un chiaro dissenso nei confronti del consumismo e di strategie di marketing come il *pinkwashing* o il *greenwashing*, esse non vengono idealizzate come figure impeccabili. Al contrario, sono in grado di riconoscere e tematizzare le proprie contraddizioni, le debolezze, gli errori compiuti nel fare, in modo talora impulsivo, acquisti suggeriti dalla pubblicità. Attraverso le interviste «Missy Magazine» promuove una riflessione su possibili strategie di acquisti di tipo alternativo, che valutino con attenzione il comfort e la versatilità dei capi; altre volte si parla di capi non acquistati ma ereditati da amici o parenti, e per questo portatori di una carica emotiva e affettiva.

I capi indossati dalle modelle nella rubrica "In the mood" vengono scelti perché offrono soluzioni pragmatiche a problemi piuttosto ordinari. Se ad esempio il tema è la stagione autunnale, il criterio di selezione delle giacche da presentare sarà la loro capacità di proteggere dalle intemperie. A questo criterio tecnico di praticità se ne accompagna tuttavia spesso un altro: i capi in questione rappresentano una varietà di stili, che possono spaziare dal minimalismo al *normcore*<sup>2</sup>, fino a un massimalismo eccessivo e provocatorio, ma che restano in ogni caso

<sup>2</sup> Il termine *normcore*, diffusosi sul web e sui social media, nasce dalla fusione dei termini inglesi *normal* e *hardcore*. Indica uno stile basato su capi semplici e pratici, in cui l'eccentricità è del tutto assente. L'adozione di questo tipo di abbigliamento può rispecchiare un atteggiamento in contrasto con le proposte sempre mutevoli della moda, a cui contrappone una semplicità che rifugge dal bisogno di apparire originali a tutti i costi.

volutamente estranei alle tendenze dominanti e ai canoni estetici del ‘buongusto’. Nel complesso, la selezione dei capi è guidata da una logica pragmatica, che tiene conto della convenienza e del risparmio, ed è conforme alla natura etico-politica del messaggio che viene da «Missy Magazine»: spendere in modo eccessivo per l’abbigliamento non è considerato appropriato. Come già rilevato, questo messaggio, chiaro nella sostanza, si esprime in un modo raffinato, a causa del contrasto sapientemente creato tra il contenuto e la formulazione del messaggio stesso, che non di rado gioca con il registro del superficiale e del frivolo, provocando talvolta un effetto sarcastico – come ha mostrato la *moodboard Schule schwänzen*, dove dietro la descrizione di uno zainetto Eastpak si cela un discorso critico sugli interventi aggressivi della polizia nel corso delle manifestazioni.

Nei casi in cui il prezzo dei capi supera di gran lunga il budget medio delle lettrici, le didascalie non puntano affatto a relativizzare una simile discrasia ma anzi la enfatizzano, collocando con una certa ironia questi articoli nella sfera del sogno. La presenza occasionale di articoli di lusso è in contrasto con i principi selettivi usuali della rubrica “In the mood”, ma ciò non va considerato una mera deviazione casuale dalla linea politica di «Missy Magazine»; al contrario: vi è la piena consapevolezza che tali capi sono al di fuori della portata economica delle lettrici e possono essere solo desiderati, non posseduti. Se consideriamo il corpus esaminato, le due *moodboard* in cui appaiono articoli di lusso (*Snowflake* e *Bahncard 100*) in verità aggiornano le lettrici su temi controversi, come il riscaldamento globale o le nuove disposizioni in favore delle forze dell’ordine tedesche. In particolare nel caso di *Bahncard 100*, abbiamo visto come la *moodboard* esemplifici la complessità del discorso sulla moda proposto da «Missy Magazine», con la sua posizione duplice, sospesa tra ironia sul mondo del lusso e fascinazione. È un discorso che, pur senza rinunciare al suo inequivocabile accento critico verso l’estetica mainstream e il consumismo, non si mostra mai ideologicamente appiattito, ma anzi ha il coraggio di spingersi oltre i confini della propria posizione ‘militante’: mentre parodizza il mondo glamour lo lascia luccicare sullo sfondo dell’argomentazione critica, consentendogli di esercitare così una ‘scandalosa’, inconfessabile attrazione anche nei confronti della lettrice più alternativa o antagonista.

## Bibliografia

- «Missy Magazine». Missy Magazine Verlag UG & Co. KG, Berlin, nr.: 38 (2017); 49, 50 (2019); 51 (2019/2020); 52 (2020); 58, 62 (2021); 71, 72, 73, 74 (2023); 76 (2024)
- Barthes, Roland (1970) *Sistema della Moda. La Moda nei giornali femminili: un'analisi strutturale*, trad. di L. Lonzi, Torino: Einaudi
- Carastathis, Anna (2014), *The Concept of Intersectionality in Feminist Theory*. «Philosophy Compass» 9, 304-314
- Crenshaw, Kimberle (1989), *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. «University of Chicago Legal Forum» 1, 139-167
- DeLong, Marilyn/Heinemann, Barbara/Reiley, Kathryn (2005), *Hooked on Vintage!*. «Fashion Theory» 9, 23-42
- Duncombe, Stephen (2008), *Notes from Underground: Zines & the Politics of Alternative Culture*, Bloomington: Microcosm Publishing
- Filippello, Roberto (2024), *'Starved for pleasure': the fashion magazine as a desirous queer archive*. «Cultural Studies» 1-26
- Gietl, Susanne (2023), *'Wer für 'Missy' arbeitet, muss finanzielle Abstriche machen können'*. «nd.Aktuell», 08.08.2023 <<https://www.nd-aktuell.de/artikel/1175386-missy-magazine-wer-fuer-rmissyl-arbeitet-muss-finanzielle-abstriche-machen-koennen.html>> [28.04.2024]
- Hall, Suzanna (2021), *Fashion Torn Up: Exploring the Potential of Zines and Alternative Fashion Press Publications in Academic Library Collections*. «Library Trends» 70, 51-71
- Kempson, Michelle (2015), *"My Version of Feminism": Subjectivity, DIY and the Feminist Zine*. «Social Movement Studies» 14, 459-472
- Kenix, Linda Jean (2011), *Alternative and Mainstream Media: The Converging Spectrum*, London: Bloomsbury Academic
- König, Anna (2006), *Glossy Words: An Analysis of Fashion Writing in British Vogue*. «Fashion Theory» 10, 205-224.
- Kress, Gunther/Van Leeuwen, Theo (1996), *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, New York: Routledge
- Lynge-Jorlén, Ane (2017), *Niche fashion magazines. Changing the shape of fashion*, London: I.B. Tauris

- McRobbie, Angela (1991), *Feminism and Youth Culture. From Jackie to Just Seventeen*, Basingstoke (Hampshire): Macmillan
- McRobbie, Angela (2009), *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, Los Angeles: SAGE
- Moeran, Brian (2015), *The Magic of Fashion: Ritual, Commodity, Glamour*, London/ New York: Routledge
- Paltridge, Brian (2006), *Discourse Analysis: An Introduction*, London: Continuum
- Rabine, Leslie W. (1994), *A Woman's Two Bodies: Fashion Magazines, Consumerism, and Feminism*. In S. Benstock/S. Ferriss (eds.), *On fashion*, New Brunswick (NJ): Rutgers Univ. Press, 59-75
- Rocamora, Agnès/O'Neill, Alistair (2008), *Fashioning the Street: Images of the Street in the Fashion Media*. In E. Shinkle (ed.), *Fashion as Photograph. Viewing and Re-viewing Images of Fashion*, London: I.B. Tauris, 185-199
- Sinor, Jennifer (2003), *Another Form of Crying: Girl Zines as Life Writing*. «Prose Studies: History, Theory, Criticism» 26, 240-264
- Smelik, Anneke (2011) *The Performance of Authenticity*. «Journal for Fashion Writing and Criticism» 1, 76-82
- Titton, Monica (2016), *Fashion Criticism Unraveled: A Sociological Critique of Criticism in Fashion Media*. «International Journal of Fashion Studies» 3, 209-223
- Twigg, Julia (2010), *How Does Vogue Negotiate Age? Fashion, the Body, and the Older Woman*. «Fashion Theory» 14, 471-490
- Woodward, Sophie (2007), *Why women wear what they wear*, Oxford: Berg

**Charlotte Brachtendorf**

**Zwischen Ästhetik und Funktion.  
Begriffstheoretische Perspektiven auf digitale Mode**

The recent phenomenon of digital fashion is often considered non-functional because garments cannot be ‚worn‘ to provide protection from the elements; however, popular designs frequently incorporate elements of functional clothing, such as sportswear and outerwear. Against this scaffolding, this paper reevaluates the relationship between aesthetics and functionality within digital fashion. Tracing the terms of aesthetics and function through various discourses and disciplines, including psychological considerations on the purpose of dress, aesthetic and design theory, as well as more recent research into functional clothing, I argue that digital fashion may not only be theorized through the lens of aesthetics but also through functionality. Specifically, the aesthetics of functionality work to produce a disciplined body and mind of the wearer. Further, digital fashion is placed both within a human environment as well as the digital environment of social media platforms and their affordances.

Between aesthetics and functionality.  
Conceptual and theoretical perspectives on digital fashion  
[digital fashion; function of clothes; functional clothing;  
aesthetics of functionality; digital environment]

•  
;

1. „Digital Protective Apparel“<sup>1</sup>

Die Kapuze der Regenjacke ist so tief ins Gesicht gezogen, dass sie teilweise die Sicht einschränkt, während der schwarze Schalkragen bis unter die Nasenspitze reicht. Vom Gesicht der/des Träger\_in ist nur ein Bruchteil zu sehen.

<sup>1</sup> <<https://newformat.io/projects/digital-capsule-v2>> [30.04.2024].



Abb. 1: Digitaler Entwurf des Kreativstudios New Format, 2020

Diese Jacke, die das Berliner Kreativstudio New Format im Jahr 2020 bewirbt, scheint wie gemacht für schlechtes Wetter, bietet sie Träger\_innen doch Schutz vor den Elementen. Allerdings wird sie diesem Zweck niemals zugeführt werden können, da es sich hier um digitale Mode handelt. Digitale Mode meint dabei die visuelle

Präsentation eines Kleidungsstücks, das als Datensatz vorliegt und nicht als textiles Objekt. Dass New Format selbst seine Modekollektionen als *digitale Schutzkleidung* bezeichnet, erscheint zunächst paradox, angesichts der Tatsache, dass die Kleidungsstücke weder von Menschen getragen werden können noch mit Umwelteinflüssen in Berührung kommen. Digitale Mode kann also – so scheint es zunächst – nur unter ästhetischen Gesichtspunkten, nicht aber unter funktionalen, praktischen Aspekten betrachtet werden. Wie kommt es also, dass in einem durch Bildlichkeit und Ästhetik geprägten Phänomen wie digitaler Mode, Schutz und Funktionalität Einzug halten?

Der vorliegende Beitrag geht daher der Frage nach, ob und inwiefern digitale Mode zusätzlich zu ihren ästhetischen Aspekten schützend und funktional sein kann. Dazu ist eine begriffliche Herleitung von Ästhetik und Funktion notwendig, die zeigt, in welchen historischen und disziplinären Kontexten diese Konzepte für die Mode- und Kleiderforschung relevant sind. Dies beinhaltet psychologisch-anthropologische Überlegungen zu Kleidung im frühen 20. Jahrhundert, die Kunsttheorie – die Ästhetik und Funktion als oppositionell positioniert und zunehmend von der Designtheorie abgelöst wird – sowie den Diskurs um Funktionskleidung, die mitunter selbst modisch wird. Basierend auf diesen drei Theoriesträngen zeichnet eine exemplarische Analyse digitaler Modeentwürfe nach, inwiefern das Phänomen eine Neuverortung im Spannungsfeld von Ästhetik und Funktion erfordert. Digitale Mode – so lautet mein Argument – ist daher nicht nur als ästhetisch zu betrachten, sondern genauso unter den Gesichtspunkten der Funktion und des Schutzes zu analysieren.

## 2. Digitale Mode

Die Idee, Mode zu digitalisieren oder direkt digital zu entwerfen, ist nicht neu. Bereits seit dem späten 20. Jahrhundert findet dies vor allem im Online Gaming Anwendung: Hier können Nutzer\_innen schon seit Jahrzehnten sogenannte *skins* für ihre virtuellen Avatare kreieren, erspielen oder auch kaufen (Särmäkari 2021: 5). Im frühen 21. Jahrhundert verbreitete sich das kreative Einkleiden von Avataren zunehmend durch Simulationsspiele wie *Die Sims* oder *Second Life*. Während die Avatare dabei selbstverständlich nicht den physischen Körpern ihrer Nutzer\_innen entsprechen müssen, trägt ihre modische Gestaltung aktiv zur Identitätskonstruktion online wie offline bei (*ebd.*). Auch die Software *Clo3D*, die heute zum Entwerfen digitaler Mode verwendet wird, findet ihre Vorläufer im Gaming. Unter dem Namen *Marvelous Designer* war seit 2009 eine Software verfügbar, die 3D-Textilien und Kleidungsstücke simulieren konnte. Diese wurde insbesondere

für 3D-Animationen, *fan art* und *gaming assets*<sup>2</sup> verwendet, bevor sich derselbe Hersteller mit der Software *Clo3D* dezidiert an die Bekleidungsindustrie richtete. Im Gegensatz zu ihren Vorläufern im Gaming zeichnet sich die neue Welle digitaler Mode vor allem durch zunehmend realistische Simulationen aus sowie durch die Möglichkeit, das Abbild des eigenen Körpers einzukleiden (*ebd.*: 5-6).

Der Begriff *digitale Mode* (engl. *digital fashion*) scheint zunächst eine Vielzahl an Phänomenen zu beinhalten. Je nach Ausrichtung der Forschungsliteratur und künstlerischer wie populärwissenschaftlicher Quellen schließt er *smart textiles*, *wearables*, den Gebrauch von künstlicher Intelligenz oder digitalen Werkzeugen im Entwurfsprozess sowie die Präsentation von Mode in digitalen Medien ein (Särmäkari 2023: 89). In diesem Kontext bezeichnet digitale Mode aber vor allem Entwürfe, die mit 3D-Software erstellt wurden und deren Dateien selbst als Produkt dienen. Die sogenannten *digital-only* Entwürfe haben kein physisches Pendant und sind ebenso vom *virtual prototyping* abzugrenzen, bei dem der digitale Entwurf den Design- und Produktionsprozess eines physischen Kleidungsstücks erleichtern soll. Stattdessen findet digitale Mode ihre Bestimmung darin, auf bestehende Bilder montiert und durch soziale Medien wie Instagram verbreitet zu werden.

Mit dem niederländischen Label The Fabricant, das in der Branche eine Vorreiterrolle einnimmt, gelangte das Phänomen 2019 endgültig in die öffentliche Wahrnehmung, obwohl die norwegische Marke Carlings und das schwedische Label Atacac bereits 2018 beziehungsweise 2016 virtuelle Kollektionen lanciert haben (Särmäkari 2021: 6-9). Sowohl das Angebot als auch die Nachfrage für digitale Mode erhöhten sich deutlich mit Beginn der Covid-19-Pandemie, als weite Teile des öffentlichen Lebens in digitale Räume verlagert wurden. So konnte sich beispielsweise das 2020 gegründete Unternehmen DressX zu einem führenden Onlinemarktplatz für digitale Mode entwickeln, auf dem weit über hundert Designer\_innen ihre Entwürfe für Summen zwischen 20 und 200 US-Dollar verkaufen<sup>3</sup>.

Innerhalb der Modeindustrie wird digitale Mode als zukunftsweisend gehandelt, da sie vorgibt, das Problem der *fast fashion* zu lösen. Überproduktion, Konsumtion und unvorstellbare Mengen Textilmüll sollen vermieden werden, genau wie die Ausbeutung natürlicher Ressourcen nicht mehr vonnöten wäre<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> *Gaming assets* meint digitale Objekte, wie beispielsweise sogenannte *skins*, die Charaktere in Computer- und Videospiele einkleiden können. Die Software wird ebenso von Fans verwendet, die sie nutzen, um eigene Repräsentationen beliebter Charaktere zu kreieren.

<sup>3</sup> Einige wenige Entwürfe kosten bis zu 5000 US-Dollar. Die große Mehrheit der digitalen Kleidungsstücke ist allerdings deutlich günstiger.

<sup>4</sup> Dass eine solche Rechnung den mitunter enormen Ressourcenverbrauch für die Produktion

Stattdessen, so heißt es, habe sich die Mode endlich ihrer physischen Einschränkungen entledigt und könne nun geradezu fantastische Formen annehmen. Diese Narrative gehen davon aus, dass digitale Mode per se und grundlegend immateriell sei. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Frage nach der potenziellen Schutzfunktion digitaler Mode neue Brisanz.

### 3. Ästhetik und Funktion: Mode- und kleiderbezogene Begriffsgeschichten

Die Frage, ob Kleidung und Mode vorrangig als ästhetisch oder funktional zu klassifizieren sind, ist bereits vielfach diskutiert worden. Die Disziplinen, die sich zu unterschiedlichen Zeitpunkten mit dieser Frage auseinandergesetzt haben, sind allerdings heterogen. Im Folgenden möchte ich drei Diskurse herausgreifen, die für ein kleidungs- und modebezogenes Verständnis von Funktion und Ästhetik relevant sind: Erstens die anthropologisch und psychologisch perspektivierte Frage des frühen 20. Jahrhunderts, warum Menschen sich überhaupt kleiden; zweitens die ästhetische Theorie, die seit der Aufklärung einen zweckfreien und autonomen Kunstbegriff verbreitet hat und sich von funktionalen Gebrauchsgegenständen abgrenzt; und drittens die Funktionsbekleidung, die insbesondere im Bereich der Schutz- und Sportbekleidung durch die Materialwissenschaft geprägt wird.

#### 3.1 Anthropologisch-psychologische Perspektiven

Der bekannteste Vertreter dieser Debatte ist der britische Psychologe John Carl Flügel (1884-1955), der 1930 *The Psychology of Clothes* veröffentlichte (Flügel 1991<sup>2</sup>). Darin schreibt er, dass „die Kleidung drei Hauptzwecken dient – Schmuck, Scham und Schutz“ (*ebd.*: 209). Damit fasst Flügel die anhaltende Diskussion darüber, welcher dieser Zwecke der primäre sei, zusammen. Innerhalb dieses Diskurses werden insbesondere Schmuck und Scham als Ursachen für Kleidung diskutiert, während ein Primat des Schutzes etwa zur gleichen Zeit lediglich vom amerikanischen Psychologe Knight Dunlap (1875-1949) vertreten wird (Dunlap 1928: 68-69). Anders als seine Zeitgenossen plädiert Flügel dafür, dass die Aspekte Schmuck, Scham und Schutz in einer gegenseitigen Wechselbeziehung stehen, weshalb die Frage nach dem primären Zweck für ihn unerheblich ist (Flügel 1991<sup>2</sup>: 215). Das Schmuckmotiv von Kleidung betrachtet

und den Betrieb elektronischer Endgeräte außer Acht lässt, wird in der Regel nicht thematisiert. Vgl. Behrmann (2024).

Flügel vorrangig als sozial begründet (u.a. zur Anzeige von Rang, Reichtum, Einschüchterung oder Nationalität) (*ebd.*: 216-224). Die Rolle der Scham in der Kleidung beschreibt Flügel anhand von fünf Variablen, wobei vier dieser Variablen durch die jeweiligen Gegensätze sozial/sexuell, Körper/Kleidung, Selbst/Andere und Begierde/Ekel definiert sind. Die fünfte Variable bestimmt das spezifische Körperteil, auf das sich die Scham bezieht (*ebd.*: 233). Zu guter Letzt wendet Flügel sich dem Schutz zu, den Kleidung bietet. Neben augenfälligen Motiven, wie Kälte, Hitze, Sonneneinstrahlung, Feinde und Unfälle, vor denen Kleidung physischen Schutz bietet, betont Flügel interessanterweise den psychischen Schutz, den Kleidung zu leisten vermag (*ebd.*: 246-250). So erklärt Flügel, dass Kleidung unter anderem in der Lage sei, vor vermeintlicher Magie oder Geistern zu schützen (*ebd.*: 248). Insgesamt fasst Flügel den Schutzbegriff deutlich weiter als seine Zeitgenossen, die Schutz als einen rein physischen Mechanismus verstehen und ihm daher wenig weitere Beachtung schenken. Schutz bei Flügel hingegen meint ebenso psycho-soziale Einflüsse, insofern psychologische Faktoren, wie die Existenz von Magie, ein soziales Konstrukt ist.

Während es lebhaftere Debatten über die primäre Motivation gibt, besteht Einigkeit darüber, dass die drei Faktoren Schmuck, Scham und Schutz im Kontext von Kleidung eine Rolle spielen und letztlich (in unterschiedlicher Schwerpunktsetzung) die Entwicklung von Kleidung begünstigt oder gar ausgelöst haben. Von diesem Konsens hebt sich der deutsch-amerikanische Arzt und Psychologe Ernst Harms (1895-1974) rund zehn Jahre nach Flügel's *The Psychology of Clothes* ab, indem er einen eigenen Aufsatz mit dem gleichen Titel publiziert (Harms 1938). Harms argumentiert, dass Schmuck, Scham und Schutz als Effekte des Mentalen für die Entwicklung für Kleidung nicht verantwortlich sein können (*ebd.*: 240-241). Stattdessen postuliert er: „all dress seems to be primarily motivated by the environment“ (*ebd.*: 241). Das Primat der Umwelt erklärt Harms durch ein Beispiel aus dem Tierreich. So ‚kleideten‘ sich Tiere im Winter in ein wärmeres Fell oder ‚schmückten‘ sich zur Paarungszeit (*ebd.*: 240-241). Während der Vergleich mit der Tierwelt zunächst wie eine Verlängerung des physischen Schutzes wirkt, stellt Harms klar, dass Umwelt nicht nur die Natur einschließt, sondern ebenso die Sphären des Sozialen und Kulturellen umfasst (*ebd.*: 239). Mit dieser These wurde Harms weder von seinen Zeitgenossen noch von der sich später entwickelnden Mode- und Kleiderforschung umfangreich rezipiert. Auch an dieser Stelle geht es weniger darum, ob die Umwelt den Faktoren Schmuck, Scham und Schutz prinzipiell vorgeschaltet sein sollte. Vielmehr gilt es hervorzuheben, dass Harms mit seiner Betonung der Rolle der Umwelt

etwas expliziert, was bei Flügel bereits mitschwingt. Dabei ist offensichtlich, dass der Schutz vor natürlichen Elementen, den Kleidung bietet, abhängig von der jeweiligen Umwelt (hier: ‚Natur‘) ist. Wenn aber das Soziale gleichermaßen als umweltlich gelten kann, sind auch Schmuck, Scham und die psychologischen Aspekte des Schutzes im Sinne einer Umwelt zu verstehen.

### 3.2 Kunst- und designtheoretische Perspektiven

Der zweite Theoriestrang, den ich hier nachzeichnen möchte, betrifft die Begriffsgeschichte der Ästhetik in Philosophie und Kunsttheorie sowie später in der Designtheorie und den Konsequenzen, die diese Entwicklung für eine Ästhetik der Kleidung hat. Während die Frage danach, was schön ist, bereits die antiken Denker beschäftigte, wurde der Begriff der Ästhetik (abgeleitet von griechisch *aisthesis* = Wahrnehmung) von der aufklärerischen Philosophie des 18. Jahrhunderts geprägt. Ein zentrales Werk stellt hier Immanuel Kants 1790 veröffentlichte *Kritik der Urteilskraft* dar, in der er sich unter anderem mit ästhetischen Urteilen beschäftigt. Für Kant ist das Schöne als Geschmacksurteil keine Eigenschaft einer objektiven Wirklichkeit, sondern Teil subjektiver Erfahrungen, die sich in Wohlgefallen äußert. Dabei ist nicht jede Art des Wohlgefallens Produkt eines ästhetischen Geschmacksurteils. Kant kontrastiert das Schöne mit dem Guten und dem Angenehmen: Während das Schöne interesseloses, universelles und zwangsläufiges Wohlgefallen auslöse, ohne dabei auf einen Begriff gebracht zu werden, seien sowohl das Gute als auch das Angenehme mit Interesse verbunden und können daher keine reinen Geschmacksurteile begründen (Kant 1872<sup>2</sup>: 52-53). Obwohl Kant nicht zu einer dezidierten Definition von Kunst ansetzt, kristallisiert sich aus der *Kritik der Urteilskraft* ein Kunstbegriff, der von einer autonomen und zweckfreien Kunst ausgeht und folglich Gebrauchsgegenstände ausschließt (Siegmond 2019: 44-46). In welchem Verhältnis Mode und Kleidung zu diesem Kunstbegriff stehen und ob sie unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik betrachtet werden können, ist Gegenstand anhaltender Diskussionen (Kim 1998; Miller 2007). Ästhetische Geschmacksurteile zu Mode und Kleidung sind für Kant, nicht zuletzt aufgrund des praktischen Nutzens von Kleidung, ausgeschlossen. Zwar erkennt Kant an, dass es neben der „freien Schönheit“ auch „anhängende Schönheit“ geben muss (Kant 1872<sup>2</sup>: 73). So kann das Gute ein interesseloses Wohlgefallen auslösen – nur ist dieses in Kants Verständnis nicht rein (*ibd.*). Mode und Kleidung, so die gängige Auffassung, sind mit Kants Ästhetikbegriff nicht auf einen Nenner zu bringen (Negrin 2012: 44-46).

Die Designtheorie stellt unterdessen die Deutungshoheit der Kunsttheorie

über den Ästhetikbegriff infrage, ist das funktional verstandene Design doch lange in Abgrenzung zur ästhetischen Kunst gedacht worden. Der Begriff des Designs verbreitete sich vor allem im späten 19. Jahrhundert und frühen 20. Jahrhundert im Kontext einer industrialisierten Warenlogik, obwohl sein etymologischer Vorgänger *disegno* (= Zeichnung, Skizze, Entwurf) bereits Gegenstand kunsttheoretischer Debatten der Renaissance war (Geiger 2018: 90-92; Mareis 2014: 45-47). Das Konzept des *disegno* galt dabei als „Verbindung des geistigen Schaffens mit der ausführenden Praxis“ und unterläuft damit eine damals noch nicht vollzogene Trennung von funktionalem Design und ästhetischer Kunst (Geiger 2018: 90). Das Design des 19. und 20. Jahrhunderts hingegen folgte dem vielfach zitierten *Credo form follows function*, das die Vorgängigkeit der Funktion postuliert (*ibd.*: 22). Unter dem Begriff *Funktionalismus* bekannt geworden, geht diese Strömung davon aus, dass die Form, die ein gestalteter Gegenstand haben soll, sich eindeutig aus seinem Gebrauch ableiten ließe (Mareis 2014: 64-70). Die Vermeidung alles ‚Überflüssigen‘ und ‚Unwesentlichen‘, also alles, was über die reine Funktion hinaus geht, resultierte dabei in einer stilistischen Reduktion und Sachlichkeit, die bis heute mit dem Bauhaus assoziiert wird (*ibd.*: 65). Laut der Philosophin und Künstlerin Judith Siegmund kommt es spätestens hier zu einer „Verabsolutierung des Spaltungsgedankens“ zwischen Kunst und Design und folglich auch zwischen Ästhetik und Funktion (Siegmund 2020: 149).

Allerdings ist auch der Funktionalismus in die Kritik geraten. Neben dem Vorwurf, dass er zu sehr dem Kapitalismus und der Logik des Massenkonsums verschrieben wäre, kamen Bedenken hinzu, dass ein funktionalistisches Design die Probleme des Gebrauchs, die es zu lösen meint, gleich mit entwirft (Mareis 2014: 92-93; Geiger 2018: 24). Damit käme es zu einer Bevormundung der Nutzer\_innen, die sich an einem Idealtypus von Mensch messen lassen müssten (*ibd.*: 24-27). Ein Problem des Funktionalismus sei außerdem, dass die Funktion, auch wenn sie leitend ist, die Form nicht vollständig bedingen kann. In seinem Vortrag *Funktionalismus heute* von 1965 merkt Theodor Adorno an: „keine Form ist gänzlich aus ihrem Zweck geschöpft“ (Adorno 2010: 149). Auch funktionalistisch gestaltete Gegenstände scheinen daher einen ästhetischen Überschuss aufzuweisen. Daran anschließend argumentiert die Designwissenschaftlerin Annette Geiger, dass Design gerade diejenigen Gestaltungselemente beinhalte, die *nicht* aus einer Funktionalität abzuleiten sind. Letztlich sei auch „die funktionale Form ihrerseits [...] ästhetisch motiviert“ (Geiger 2018: 22).

Hinzu kommt, dass der Begriff der Funktion, obwohl er für den Funktionalismus als Ganzes eintreten soll, nicht hinreichend geklärt ist. Bereits 1968 kritisier-

te der Designer Hartmut Seeger die „Nicht-Definition des Begriffs ‚Funktion‘“ (Seeger 1999: 216). Umgekehrt beobachtet Siegmund, dass der Begriff *Funktion* häufig synonym mit *Zweck* und *Nützlichkeit* verwendet wird, was zu weiterer Unschärfe führe. Das liege vor allem daran, dass diese Termini als „Abgrenzungsbegriffe verwendet wurden, mit deren Hilfe sich Kunst als getrennt von anderen Bereichen beschreiben lässt“ (Siegmund 2019: 40). Das Problem, so analysiert Johannes Lang, liegt in der Doppeldeutigkeit des Funktionsbegriffs:

Wir haben es demnach mit zwei unterschiedlichen Phänomenen zu tun, auf der einen Seite den Absichten, die wir im Gebrauch von Gegenständen verfolgen, also den Zwecken unseres Handelns und auf der anderen Seite dem Funktionieren dieses Gegenstandes, wie beispielsweise seine ganz konkreten Mechanismen, die eine wesentliche Bedingung dafür sind, dass er in einer bestimmten Weise zu gebrauchen ist. (Lang 2020: 188)

Lang schlägt daher eine begriffliche Trennung zwischen *Zwecken* (Gebrauchsabsichten) und *Funktionen* (Funktionsprinzipien) vor, wobei er eine Funktion als „kausalen Zusammenhang von bereits Wahrnehmbarem“ fasst, während Zwecke denkbare, aber (noch) nicht realisierte Funktionen bezeichnen (*ebd.*: 211). Dennoch besteht ein enger Zusammenhang zwischen Funktionen und Zwecken, insbesondere im Kontext von Gebrauchsgegenständen: „Gebrauchsgegenstände [...] haben den Zweck zu funktionieren und wenn sie funktionieren, erfüllen sie nicht eine Funktion, sondern erfüllen einen Zweck“ (*ebd.*: 207).

Die Herleitung des Ästhetik- und Funktionsbegriffs über die ästhetische Theorie bzw. die Designwissenschaft hat wiederum Konsequenzen für die Frage nach Ästhetik und Funktion von Kleidung und Mode. Dabei ist es keineswegs so, dass der psychologisch-anthropologische Diskurs über Kleidung und der über Kunst- bzw. Designtheorie parallel verlaufen. Fragen der Funktion von Kleidung adressieren nicht nur den Schutzaspekt und auch die Ästhetik ist nicht ausschließlich im Bereich des Schmucks zu verorten. Nicht zuletzt, weil Ästhetik und Funktion als ein Gegensatzpaar wirken, das es laut der neueren Designtheorie aufzulösen gilt, während Schmuck, Scham und Schutz bei Flügel ein relationales Gefüge bilden. Dennoch ermöglichen die Begriffsgeschichten aus ästhetischer Theorie und Designwissenschaft eine Neuperspektivierung auf psychologisch-anthropologischen Debatten um Kleidung. Wenn Dunlap beispielsweise Schmuck, Scham und Schutz als Funktionen von Kleidung bezeichnet, meint er damit nach Langs Verständnis Zwecke. Flügel hingegen beschreibt seine berühmte Trias direkt als Motive, was dem Zweckbegriff bereits deutlich näherkommt. Die Funktionen von Kleidung sind dann diejenigen kausalen Zusammenhänge, die durch Kleidung

wahrnehmbar sind. Das schließt nicht nur Funktionen, die den Schutzzweck erfüllen, ein, sondern auch diejenigen sozialen und symbolischen Funktionen, die auf Schmuck und Scham abzielen. So erfordert nicht nur die Designtheorie, sondern auch die Mode- und Kleiderforschung eine Revidierung des klassischen Verständnisses von Ästhetik und Funktion. Kleidung und Mode sind nicht entweder ästhetisch oder funktional, sondern in aller Regel beides<sup>5</sup>.

### 3.3 (Modische) Funktionskleidung

Schließlich verdient auch der Begriff der Funktionskleidung eine nähere Betrachtung – vor allem, weil er zunächst tautologisch erscheint, denn jedes Kleidungsstück hat Funktionen. Allerdings adressiert der Funktionsbegriff hier nicht die Funktionen, die in der Kleidung grundsätzlich angelegt sind, sondern betont, dass der Kleidung „eine weitere Funktion *hinzugefügt* werde, die [...] die normalen und erwartbaren Eigenschaften“ derselben übersteigt (Müggenburg 2021: 39, Hervorh. i. Orig.). Zentral ist dabei, dass Funktionskleidung auf eine bestimmte Nutzungssituation abzielt. Die Liste der potenziellen Nutzungssituationen ist dabei lang und vielfältig: von Operationskitteln im medizinischen Bereich und modernen Militäruniformen, über die Schutzkleidung für Mitarbeiter\_innen der Feuerwehr und andere Berufsgruppen bis hin zum Weltraumanzug (Watkins/Dunne 2015<sup>3</sup>; Gupta 2011). Die zusätzliche Funktionalität dieser Kleidungsstücke speist sich vor allem aus den spezifischen Materialeigenschaften und Verarbeitungsprozessen. Beispielhaft sei hier lediglich der Kunststoff Polytetrafluorethylen (PTFE) genannt, der unter dem Namen *Gore-Tex* weite Verbreitung und Bekanntheit fand. Durch die starke Dehnung eines dünnen PTFE-Films entstehen in dem Material winzige Löcher, die für Wassertropfen zu klein sind, aber dennoch groß genug für Wasserdampfmoleküle (Müggenburg 2021: 47). Wird diese Gore-Tex-Membran auf ein Textil aufgebracht, entsteht ein gleichermaßen wasserfestes wie ‚atmungsaktives‘ Textil. Interessanterweise bildet der Diskurs um einen Großteil der Funktionskleidung, insbesondere der Schutzkleidung, nach wie vor eine implizierte Dichotomie von Ästhetik und Funktion ab, da Überlegungen zur Ästhetik, wenn überhaupt, zweitrangig sind. Black *et al.* (2005) kritisieren diese Aufteilung in ihrem Aufsatz *Fashion and function – factors affecting the design and use of protective clothing*, in dem sie argumentieren, dass ästhetische und modische Aspekte im Entwurf von Schutzkleidung stärker berücksichtigt werden müssten.

Eine stärkere Verquickung von Ästhetik und Funktion findet sich hingegen in der Sportkleidung und der Outdoorkleidung, die ebenfalls unter Funktions-

<sup>5</sup> Dieses Argument verfolgt auch Melanie Haller im Kontext von *athleisure*, vgl. Haller (im Druck).

kleidung fallen und im Bereich des Outdoor-Sports sogar Überschneidungen bilden. Sowohl an Sportkleidung als auch an Outdoorkleidung wird der Anspruch gestellt, dass sie besonders dehnbar, wasserfest, schnelltrocknend, ‚atmungsaktiv‘, geruchsneutralisierend, bequem etc. sein sollen. Dabei ist ihre besondere Funktionalität nicht das einzige, das sie auszeichnet, sondern auch ihre Entstehung im Rahmen einer westlichen Moderne. So trug Sportkleidung jenseits ihrer Praktikabilität auch zu einer ‚Disziplinierung von Körper und Geist‘ bei, gemäß derer der aktive, sportliche – und entsprechend gekleidete – Körper als Reflexion des gesunden Geistes gesehen wurde (Craik 2019: 217). Im Bereich des Leistungssports steigerte Sportkleidung zunehmend durch den gezielten Einsatz von Material und Konstruktion die Performanz, wie beispielsweise der nahtlose *Fastsuit* von Speedo, der der Haut von Haifischen nachempfunden war und Schwimmer\_innen zu neuen Höchstleistungen verhalf (Angus 2013: 529). Umgekehrt drang Sportkleidung ebenso in den Alltag ein und wurde zunächst insbesondere innerhalb von Subkulturen in der Freizeit getragen (Haller, im Druck). Schließlich begann sich auch die ‚*high fashion*‘ für Sportkleidung zu interessieren, was sich in zahlreichen experimentell anmutenden Kollektionen und Kollaborationen zwischen bekannten Modedesigner\_innen und Herstellern von Sportkleidung niederschlug (Bolton 2002: 106-109; Angus 2013: 528-529).

Auch die Outdoorkleidung, die – sofern sie für *Outdoor*-Sport entworfen wurde – gleichzeitig Sportkleidung ist, durchlief diesen Prozess, kommt sie doch zunehmend in alltäglichen, städtischen Kontexten zum Vorschein. Das Wort *Outdoor* scheint dabei eine Nähe zum Konzept des physiologischen Schutzes bei Flügel zu suggerieren. Es entwirft das Bild eines Menschen, der einer scheinbar natürlichen Umwelt ausgesetzt ist, vor der die Funktionskleidung einen besonderen Schutz bieten soll. Insgesamt werden Sport- und Outdoorkleidung aber mehr denn je unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet: Spätestens seit der Verbreitung von *streetstyles* und Alltagsmoden, die massiv von Sport- und Outdoorkleidung inspiriert sind, ist eine klare Unterscheidung zwischen ‚ästhetischer‘ Mode und ‚funktionaler‘ Sport- bzw. Outdoorkleidung nicht mehr möglich. Zu nennen wären hier insbesondere die zeitgenössischen Trends *athleisure* und *gorpcore*. Der Begriff *athleisure*, zusammengesetzt aus *athletic* und *leisure*, ist vorrangig mit Frauenkleidung assoziiert und zeichnet sich laut der Kulturwissenschaftlerin Jennifer Craik vor allem dadurch aus, dass die Kleidungsstücke aus einem Sportbereich auf andere Kontexte übertragen werden – und damit werden auch Ideologien der stetigen Selbstverbesserung transportiert (Craik 2019: 221-224). Weniger wissenschaftliche Aufmerksamkeit hat das männlich dominierte Phänomen *gorpcore*

erhalten. Erstmals 2017 vom Journalisten Jason Chen als solches benannt, meint *gorpcore* insbesondere das Tragen von Kleidung, die ursprünglich für Outdooraktivitäten konzipiert war, als urbane Streetwear (Chen 2017).

#### 4. Funktion und Ästhetik in der digitalen Mode

Obwohl Kleidung und Mode ohnehin schon in heterogene Diskurse um Ästhetik und Funktion verstrickt sind, werden diese Überlegungen durch die Verlagerung ins Digitale verkompliziert. Würde man der simplizistischen Annahme nachgeben, dass es sich bei digitaler Mode um eine Dematerialisierung von herkömmlicher Mode handelt, wäre es ein Leichtes, von einem Rückgang (praktischer) Funktionen zu Gunsten einer verstärkten Ästhetisierung auszugehen. Während die Diagnose der Ästhetisierung für sich genommen sicherlich zutrifft, suggeriert die langsam aber stetig steigende Anzahl wissenschaftlicher Publikationen zu digitaler Mode, dass die Immaterialitätsthese nicht zu bestätigen ist, denn auch hier finden sich eine Vielzahl an Verweisen auf Körperlichkeit, Material und Umwelt<sup>6</sup>. Ausgehend von dem Schutzmotiv, in dem man zunächst die größten Unzulänglichkeiten digitaler Mode erwarten könnte, sollen im Folgenden die Körper- und Umweltbezüge genauer beleuchtet werden, um das Verhältnis von Ästhetik und Funktion neu auszuloten. Schließlich ist das Motiv des Schutzes – genau wie das des Schmucks und der Scham – grundlegend und gleich doppelt relational: Kleidung schützt *etwas* vor *etwas anderem*. Die Relata, zu denen Kleidung sich sowohl nach innen als auch nach außen verhält, sind damit (menschliche) Körper und Umwelten.

##### 4.1 Schutz

Dass digitale Kleidungsstücke nicht vor den Elementen schützen, liegt auf der Hand. So beschreibt es auch Stefanie Mallon anhand eines digitalen Regenmantels, der als solcher nicht mehr funktionieren kann (Mallon 2024). Genau dieses Argument fungiert auch als zentrale Kritik an digitaler Mode (Nguyen 2022). Es wäre daher erst einmal nicht abwegig zu argumentieren, dass digitale Mode nicht im Sinne des Schutzmotivs bei Flügel funktioniert. Bei der eingangs betrachteten Kollektion des Kreativstudios New Format wäre dies gleich im doppelten Sinne der Fall: Zum einen ist der basale physiologische Schutz nicht mehr gegeben und zum anderen sind die Entwürfe inspiriert von (modischer) Outdoorbekleidung, die als Funktionskleidung eine zusätzliche Funktion haben soll, welche aber ebenso unerfüllt bleibt (Abb. 1). Schutz und Funktionalität – so scheint es zunächst –

<sup>6</sup> Vgl. Zhang (2022); Egri (2023); Behrmann *et al.* (2023); Behrmann (2024).

kommen nur als ästhetische Prinzipien zum Tragen. Insofern könnte man hier von einer Ästhetik der Funktionalität sprechen.

Damit ist aber Flügel's Motiv des Schutzes noch nicht ausgeräumt. Denn neben dem physiologischen ist auch der psychologische Schutz für Flügel ein zentrales Argument. Dieser kann bei digitaler Mode ebenfalls eine Rolle spielen. New Format macht dies beispielsweise in der Kollektionsbeschreibung deutlich:

Our protective garments are conceptual pieces developed during the lockdown following the first wave of pandemic last year. The design of the outfits comes from the irrational instinct we all shared, of taking shelter from a reality that didn't feel safe anymore. The bumps, the camouflage, the flakes, are a symbol of psychological protection. (<<https://newformat.io/projects/machine-learning-garments>> [30.04.2024])

New Format bietet so eine visuelle Interpretation des psychologischen Schutzes, wie ihn Flügel bereits skizziert. Dabei scheinen die Entwürfe von New Format besonders mit dem „Schutz gegen *die allgemeine Unfreundlichkeit der Welt als solche*“ zu korrespondieren (Flügel 1991<sup>2</sup>: 253, Hervorh. i. Orig.). Diese zunächst vage klingende Kategorie ist laut Flügel – genau wie der Schutz vor Magie – dem psychologischen Schutz zuzurechnen. Flügel geht hier von einer „unbewußten Symbolik“ aus, die Liebe und Geborgenheit mit Wärme assoziiert, während Kälte unfreundlich wirkt (*ebd.*: 255). Zwar gesteht Flügel ein, dass dies auch in Zusammenhang mit dem physiologischen Schutz vor niedrigen Temperaturen steht, jedoch betont er den metaphorischen Charakter, der auch jenseits bestimmter Außentemperaturen Bestand habe (*ebd.*: 253). Als eine solche Metapher sind auch die Entwürfe von New Format zu verstehen. Während sie visuell physiologischen Schutz durch Camouflage, Kapuzen oder Polsterungen referenzieren, sind sie Ausdruck des psychologischen Schutzes, nach dem sich viele angesichts der durch die Corona-Pandemie bedingten Unsicherheiten sehnten. So wirken New Formats' Entwürfe nach dem Prinzip der Synästhesie, indem sie visuelle Perzeptionen in andere Sinnesmodalitäten zu übersetzen vermögen. Dies verdeutlicht nicht nur, warum physiologische bzw. materielle Referenzen im Kontext digitaler Mode zum Einsatz kommen, sondern stellt auch die strikte Trennung von Sinneseindrücken in verschiedene Modalitäten überhaupt in Frage (Adler/Zeuch 2002: 1). Obwohl Flügel den Begriff der Synästhesie nicht verwendet, lässt sich vor diesem Hintergrund ein Zusammenhang zwischen seinem Verständnis von physiologischem und psychologischem Schutz herstellen. Gewissermaßen ließe sich dieser metaphorische, synästhetische Schutz sogar dem *gorpcore*-Trend im All-

gemeinen attestieren, fußt er doch darauf, Funktionskleidung (z.B. Outdoor- und Wanderkleidung) in einem Kontext (z.B. in der Stadt) zu tragen, für den sie nicht entworfen worden und – strenggenommen – nicht notwendig ist.

#### 4.2 Körperbezüge

„Human bodies are *dressed* bodies“, so konstatiert es die Soziologin Joanne Entwistle (Entwistle 2015<sup>2</sup>: 6, Hervorh. i. Orig.). Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass Kleidung immer Körper betrifft. Im Kontext von digitaler Mode führt diese Erkenntnis unweigerlich zu der grundlegenden Frage, welche Körper hier eigentlich bekleidet werden. Zum einen gibt es die Körper etwaiger Kund\_innen, die eine Fotografie von sich selbst bei Plattformen wie DressX einschicken, um ein digitales Kleidungsstück darauf montieren zu lassen. Dabei wird jedoch lediglich das fotografische Abbild des Körpers eingekleidet und nicht der Körper selbst. So ist es nicht möglich, digitale Mode auf die gleiche Art und Weise zu ‚tragen‘ wie physische Kleidungsstücke. Es bliebe sogar zu erörtern, ob das Verb *tragen* das Verhältnis von fleischlichem Körper und digitalem Kleid hinreichend beschreiben kann. Zum anderen verwenden die Hersteller\_innen digitaler Mode vielfach Avatare, um ihre Designs zu bewerben, deren konkrete Ausgestaltung wiederum Körperideale entwirft. Zwar versieht DressX fast jedes Kleidungsstück mit dem Hinweis „digital clothes fit all sizes“<sup>7</sup>, jedoch entsprechen die gezeigten Avatare normierten Schönheitsidealen von schlanken, sportlichen, heteronormativen Körpern.

Diese Beobachtung trifft auf digitale Mode im Allgemeinen zu: Während Hersteller\_innen größere Vielfalt und Fluidität durch die Überwindung aller physischen Grenzen versprechen, werden – bis auf wenige Ausnahmen – weiterhin diejenigen normschönen Körper produziert, die in der Modeindustrie ohnehin schon repräsentiert werden (Bernat/Domoszlai-Lantner 2023). Selbstverständlich ist das Propagieren unrealistischer Körperideale in der Modeindustrie nichts Neues. De Perthuis und Findlay fassen dies als historisch veränderliches „fashionable ideal“, das sich auf Instagram in Form von großen, schlanken und aktiven Körpern beobachten lässt. Doch bereits diese idealisierten, menschlichen Körper wirkten dabei entmaterialisiert, da sie sich den Logiken körperlicher Bedürfnisse entzogen (de Perthuis/Findlay 2019: 232-233). Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass sich diese Ideale durch verschiedene Inszenierungsstrategien auch in der digitalen Mode fortsetzen. Beispielhaft sollen

<sup>7</sup> <[https://dressx.com/products/icicle-jacket?\\_pos=1&\\_sid=3275c2671&\\_ss=r](https://dressx.com/products/icicle-jacket?_pos=1&_sid=3275c2671&_ss=r)> [17.05.2024].

hier zwei Entwürfe von The Fabricant herangezogen werden, die jeweils in einer Kooperation mit Marken für Sportkleidung entstanden sind.



Abb. 2: Digitale Mode des niederländischen Labels The Fabricant in Kollaboration mit Puma, 2022

Abb. 2 zeigt zwei Entwürfe von The Fabricant aus einer Kollaboration mit der deutschen Sportmarke Puma. Die beiden Avatare in Sportkleidung stehen sich in einer rosa gefärbten Wüstenlandschaft gegenüber. Die Körper, die die Kleider präsentieren, ähneln dabei Schaufensterpuppen: Ohne Gesichtszüge, Haare oder andere individualisierende Merkmale, dienen ihre idealisierten Körper als Projektionsfläche für Betrachter\_innen, die sich selbst in dieser Kleidung imaginieren sollen. Verstärkt wird dieser Effekt durch die silbrig reflektierende, spiegelglatte ‚Haut‘ der Avatare, die zumindest suggeriert, man könne sein eigenes

Spiegelbild in dem Körper des Avatars erkennen. Der gezielte Einsatz solcher Identifikations- oder Aspirationsmomente ist an sich nichts Neues, schließlich erfordert die Präsentation von Mode schon lange den gleichzeitigen Entwurf idealer Träger\_innen (Craik 2005: 71). Dass die beinahe stählern wirkenden Avatare Sportkleidung tragen, ist kein Zufall, evoziert diese doch in Craiks Sinne aktive, sportliche und disziplinierte Körper. Zugespitzt wird diese Symbiose aus Sportkleidung und idealisiertem Körperentwurf in Abb. 3.



Abb. 3: Digitaler Parka von The Fabricant  
in Kollaboration mit Adidas und Karlie Kloss, 2021

Sie zeigt einen digitalen Parka von The Fabricant, der aus einer Kollaboration der deutschen Sportmarke Adidas mit dem amerikanischen Model Karlie Kloss stammt. Der leuchtend orangefarbene Parka mit einem Gummizug an Taille und Handgelenken sowie schwarzen Details ist dabei eindeutig als Sportkleidung und/oder *athleisure* einzuordnen. Bemerkenswert ist jedoch, dass diese Präsentation – wie auch viele andere Darstellungen digitaler Mode – auf einen expliziten

Avatar verzichten. Dies bedeutet aber nicht, dass die Kleidung schlaff auf dem Boden läge, denn diese Darstellungen setzen implizit einen Träger\_innenkörper voraus. So scheint es einen unsichtbaren Körper zu geben, der den Parka ausfüllt. An der konkreten Ausformung des Parkas lässt sich ablesen, dass dieser ‚Leerstellenkörper‘ rennt und damit einer sportlichen Betätigung nachgeht, ohne überhaupt anwesend zu sein. Dass hier ein disziplinierter und optimierter Körper imaginiert wird, wird einzig und allein durch den Parka selbst ersichtlich. So entwirft digitale Mode ihren eigenen, idealen Körper, der sich nicht zwangsläufig an realen menschlichen Körpern orientiert. Die Designwissenschaftlerin Karen de Perthuis schreibt zu dem Einsatz solcher ‚Leerstellenkörper‘: „The fashion object is thus left free to recreate an ideal humanity according to its own desires and tendencies, moulding the body out of a fabric more amenable to fashion than flesh“ (de Perthuis 2003: 244). Die zusätzliche Funktionalität der digitalen Funktionskleidung dient daher nicht der Performanceverbesserung oder dem Schutz vor außergewöhnlich widriger Witterung, sondern als visueller Verweis auf die ästhetische Formierung und Normierung derjenigen Körper, für die digitale Mode hergestellt wird. Auch wenn es sich bei den hier dargestellten Körpern nicht um reale Körper handelt, kann dies weitreichende Konsequenzen haben. Denn wie Paula-Irene Villa (2013) argumentiert, verhandeln Körperpraktiken nicht nur Fragen der Repräsentation, sondern dienen auch der Produktion normierter (und geschlechtlicher) Subjekte<sup>8</sup>.

### 4.3 Digitale Umwelten

Ob ein Kleidungsstück als Schutz funktionieren kann, misst sich immer an demjenigen, vor dem es schützen soll: seiner Umwelt. Umwelt oder *environment* wird beispielsweise bei Dunlap zunächst als eine wie auch immer geartete ‚Natur‘ oder Umgebung gedacht, an deren konkreten Gegebenheiten sich die Ausgestaltung der Kleidung orientieren muss<sup>9</sup>. Vor Regen und Wind kann ein digitales Kleidungsstück – wie oben bereits erörtert – nicht schützen, da es diesen Elementen überhaupt nicht ausgesetzt ist. Dennoch kommt digitale Mode meist nicht ohne

<sup>8</sup> Weitere Diskussionen zu den spezifischen Gegebenheiten von Körpern in digitaler Mode finden sich u.a. bei Behrmann *et al.* (2023) und Zauner (2022).

<sup>9</sup> Vgl. Dunlap (1928: 67-69). Dabei sind selbstverständlich andere Umwelten denkbar als ‚die Natur‘. Im Diskurs um den Zweck von Kleidung bestand jedoch der Anspruch, Aussagen über ‚den Menschen‘ im Allgemeinen zu machen, so dass die Idealvorstellung einer von Menschenhand unberührten Natur dominierte. Dass die Begriffe *environment* und *Umwelt* unterschiedliche Etymologien haben, zeigt Florian Sprenger. Im Folgenden wird das Wort *Umwelt* als Übersetzung von *environment* verwendet und nicht als eigenständiger Begriff der Medienökologie. Vgl. Sprenger (2014).

Umweltbezüge aus. Dies wird in denjenigen Bildern deutlich, in denen ein digitales Kleidungsstück auf eine bestehende Fotografie montiert wurde. Hier sind digitale Kleidungsstücke und ihre ‚Träger\_innen‘ regelmäßig im Freien abgebildet, rät die Verkaufsplattform DressX doch dazu, Fotografien mit natürlichem Licht auszuwählen<sup>10</sup>. Die Inszenierungspraxis der bildlichen Hybridität bringt somit digitale Kleidungsstücke in visuellen Kontakt mit ‚natürlichen‘ Umwelten. Dies wird in den digitalen Designs der Marke Alteration Space, bei denen die Umwelt Teil des Entwurfs ist, gesteigert. Unter dem Namen *Icicle Jacket* verkauft das Label einen großen weißen Daunenmantel mit Kapuze, dessen Oberfläche vollständig von Eis und Eiszapfen überzogen ist (Abb. 4).



Abb. 4: *Icicle Jacket* von Alteration Space, 2021

Insbesondere vom Saum und dem vorderen Kapuzenrand hängen Eiszapfen herab, die das Gesicht der Träger\_in teilweise verdecken. Dass dieses digitale Kleidungsstück in einem winterlichen Setting präsentiert wird, mag auf einer visuellen Ebene nahe liegen, ist aber nicht unbedingt notwendig. So wäre es genauso denkbar, es in einem beliebigen anderen, möglicherweise sogar kontrastierenden Kontext abzubilden. Den – zumindest visuellen – Bezug zu einer physischen Umwelt sieht auch Jane Y. Zhang als zentral an: „Digital fashion demands [...] a context, where the physical

<sup>10</sup> <<https://dressx.com/pages/help>> [30.04.2024].

environment becomes an integral part of the process of ‚wearing‘ the clothes“ (Zhang 2022: 173). Allerdings sind die Eiszapfen an der Jacke keineswegs ein Effekt der Schneelandschaft, sondern Teil des Kleidungsstücks selbst.

Noch deutlicher ist das Umweltlich-Werden digitaler Mode im *Blizzard Cape & White Dress* ebenfalls von Alteration Space (Abb. 5). Dieser Entwurf besteht aus einem kurzen, weißen, ärmellosen Kleid, das von einem transparenten, bodenlangen Cape überdeckt ist. Um das Cape herum schweben unzählige Schneeflocken, die in einer zugehörigen Videoanimation in Bewegung versetzt werden. Zu Beginn der kurzen Sequenz tanzen die Schneeflocken um das Cape herum, um sich dann vom Saum aufsteigend langsam auf dem Cape abzusetzen. Genau wie die Eiszapfen sind auch die Schneeflocken gerade nicht Reaktionen auf die Umwelt, sondern Teil der digitalen Kleider selbst. Anders als zuvor ist das Cape durch die Schneeflocken allerdings dynamisch veränderlich. Das Umherschwirren der Flocken macht das Cape zu einer instabilen, in Bewegung befindlichen Entität ohne klare Außengrenzen. Das Cape verfertigt seine eigene mögliche Umwelt direkt mit und wird so zu einem Teil von ihr.



Abb. 5: *Blizzard Cape & White Dress* von Alteration Space, 2021

Die bisher verhandelten Umwelten betreffen aber vor allem die ‚natürliche‘ Umwelt eines idealisierten Menschen. Weil digitale Mode nicht den gleichen Umwelteinflüssen ausgesetzt ist wie ihr physisches Gegenstück, gilt es zu fragen, in welche Art von Umwelt digitale Mode überhaupt eingebettet ist. Da sie prinzipiell an Informationstechnologien und elektronische Ausgabemedien gebunden ist sowie vorrangig auf sozialen Medienplattformen stattfindet, ist bei digitaler Mode von einer medientechnisch formierten Umwelt auszugehen. Die Idee einer technologisch bedingten Umweltlichkeit ist dabei nicht neu: Während der Begriff *environment* im 19. Jahrhundert ein biologischer war und zunächst als Gegenstück zum Organismus galt, schrieb sich ihm mit der Kybernetisierung im 20. Jahrhundert ein zunehmend technologisches Verständnis ein (Sprenger 2014: 8). Unter der Schirmherrschaft der Medienökologie dient er heute vor allem dazu, das Umsichgreifen von *ubiquitous computing* beschreibbar zu machen (*ebd.*: 18). Insofern ist ‚die Natur‘ nicht die Umwelt, in der sich digitale Mode befindet. Viel eher wären die Umwelten digitaler Mode als eine Ökologie zu verstehen, „die Wechselwirkungen zwischen heterogenen Aktanten hervorrufen, die Ebenen des Materiellen, des Sozialen und Politischen miteinander verknüpfen und damit Handlungsoptionen vervielfältigen“ (Löffler 2019: 361). Dazu gehören eine ganze Reihe von Entitäten – von materiellen Prozessoren und Endgeräten, über die Codes der Software, bis hin zu den Affordanzen sozialer Medienplattformen, welche wiederum Teil einer kapitalistisch geprägten Aufmerksamkeitsökonomie sind.

In diesem Sinne stellen die vielfachen Naturreferenzen nicht die genuine Umwelt digitaler Mode dar, sondern sind eine Projektion menschlicher Erwartungen. Die Umwelt digitaler Mode selbst wird beispielsweise durch die Logiken sozialer Medienplattformen dominiert, in denen Sichtbarkeit und Interaktion als zentrale Währungen gelten (Terranova 2012: 2-3). Laut Rocamora (2023) durchdringt die damit einhergehende Datafizierung und Algorithmisierung zunehmend den Bereich der Mode. Datafizierung werde damit zu einer zentralen Logik von Mode auf sozialen Medienplattformen (*ebd.*: 71). Damit sind soziale Medienplattformen nicht nur ein Mittel zur Verbreitung (digitaler) Mode, sondern schreiben sich als „digital media logic“ (Torregrosa Puig *et al.* 2022: 404) oder „digital visual media ecology“ (Skjulstad 2020: 182) in die Produktion von Mode selbst ein. Da digitale Mode unter anderem gezielt für die Verbreitung auf sozialen Medienplattformen entworfen wird (Zöbisch/Grafe 2024: 132), ist es durchaus wahrscheinlich, dass die Funktionslogiken und Affordanzen der Plattformen Eingang in den Designprozess finden. Es überrascht also nicht, dass die Designs digitaler Mode häu-

fig spektakulär futuristisch sind, durch Videoanimationen in Bewegung versetzt werden oder gänzlich neue, gewissermaßen fiktive Materialien entwerfen. Alles, was innerhalb der Plattformen Aufmerksamkeit erzeugt, wird seinem Zweck gerecht. So ist die Ästhetik der Funktionalität, die sich hier als visueller Schutz vor Umwelteinflüssen präsentiert, gleichzeitig dasjenige, was digitale Mode in ihrer eigenen Umwelt der sozialen Medienplattformen ‚funktionieren‘ lässt.

Umgekehrt sind die materiellen Konfigurationen und die Aufmerksamkeitsökonomie sozialer Medienplattformen – also die Umwelt digitaler Mode – Affordanzen, die menschliche, soziale Umwelt strukturieren. So finden nahezu alle kommunikativ-sozialen Prozesse um digitale Mode (z.B. Präsentation, ‚Tragen‘ und Diskussion/Bewertung) innerhalb der genannten Medienplattformen statt. Die von Harms postulierte Umweltlichkeit des Sozialen, die, genau wie die physische Umwelt, die konkrete Ausgestaltung von Kleidung beeinflusst, ist hier bedingt und strukturiert durch die unmittelbare Umwelt digitaler Mode. Eine genauere Betrachtung der Umwelt von digitaler Mode verweist damit auf die Einflüsse sozialer wie kultureller Umwelten auf das Phänomen selbst.

## 5. Fazit

Im Kontext des zeitgenössischen Phänomens der digitalen Mode gilt es, das Verhältnis von Ästhetik und Funktion neu zu bestimmen. Während in der digitalen Mode zunächst ästhetische Prinzipien zu dominieren scheinen, argumentiere ich, dass auch der Funktionsbegriff erkenntniskritische Potenziale für digitale Mode bereithält. So ist der Begriff der Funktion lange zur Abgrenzung von einem kunsttheoretisch informierten Ästhetikbegriff genutzt worden, der Ästhetik und Funktion als scheinbare Gegensätze konturiert hat. Berücksichtigt man die Designtheorie, die diesen Dualismus infrage stellt, ist weiterhin zwischen Funktionen und Zwecken zu unterscheiden. Damit sind Schmuck, Scham und Schutz, die u.a. bei Flügel als Hauptmotive der Kleidung gelten, streng genommen Zwecke, die durch das Funktionieren von Kleidung erfüllt werden. Das Motiv des Schutzes, dessen mangelhafte Erfüllung digitaler Mode vielfach attestiert wird, erweist sich jedoch unter Berücksichtigung psychologischer und sozialer Aspekte nach wie vor als relevant. Schließlich kommt noch der Diskurs der Funktionskleidung hinzu, die sich durch eine zusätzliche und gesteigerte Funktionalität auszeichnet und deren Ästhetiken (z.B. der Sportkleidung oder Outdoorkleidung) häufig in digitaler Mode referenziert werden.

Ausgehend von der doppelten Relationalität des Schutzmotivs zeigt sich vor allem in den Körper- und Umweltbezügen digitaler Mode eine enge Verflech-

tung aus Ästhetik und Funktion. So dient die Ästhetik der Funktionskleidung der durchaus problembehafteten Disziplinierung virtueller, dematerialisierter Träger\_innenkörper. Gleichzeitig bezieht sich digitale Mode regelmäßig auf die Natur als idealisierte, physische Umwelt des Menschen, ohne jedoch direkt mit ihr in Kontakt zu kommen. Vielmehr ist es die medientechnisch formierte Umwelt digitaler Mode, die als Affordanz die sozialen Umwelten menschlicher Existenz auf digitalen Medienplattformen strukturiert. Die Inszenierung von digitaler Mode als Funktionskleidung führt damit nicht nur zu einer Ästhetisierung der Funktionalität, sondern auch zu einer Funktionalisierung spektakulärer Ästhetiken im Rahmen der Logik digitaler Medienplattformen. Die genauere Betrachtung der Begriffe *Ästhetik* und *Funktion*, die im Kontext digitaler Mode miteinander verknüpft bleiben und keineswegs oppositionell zu denken sind, ermöglicht gleichermaßen eine kritische Neubewertung des Phänomens. Unabhängig davon, ob digitale Mode eine kurzlebige Spielerei oder ein neues Marktsegment darstellt, fügt sie sich nahtlos in bestehende Logiken (z.B. die fragwürdige Normierung von Körpern zugunsten einer kapitalistischen Plattform- und Aufmerksamkeitslogik) ein. Insofern ist digitale Mode nicht als vielfach propagierte Lösung für die Probleme der Modeindustrie zu verstehen, sondern als ein Phänomen, das sich existierende Problematiken zu Nutze macht und verstärkt.

;

## Bibliographie

- Adler, Hans/Zeuch, Ulrike (2002), *Vorwort*. In H. Adler (Hg.), *Synästhesie: Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, in Verb. m. U. Zeuch, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1-6
- Adorno, Theodor W. (2010), *Funktionalismus heute* [1965]. In K.Th. Edelmann/G. Terstiege (Hg.), *Gestaltung denken: Grundlagentexte zu Design und Architektur*, Basel: Birkhäuser, 147-162
- Angus, John (2013), *Sportswear and Fashion*. In M. Fogg (ed.), *Fashion: The Whole Story*, London: Thames & Hudson, 528-531
- Behrmann, Helga (2024), *Digital Fashion: Das virtuelle Kleid radikalisiert die Mode*, Diss. an der Universität Potsdam
- Behrmann *et al.* (2023) = Behrmann, Helga/Brachem, Judith/Brachtendorf, Charlotte, *Materialitäten digitaler Mode: das Fallbeispiel The Fabricant*. «Jahrbuch Netzwerk Mode Textil» 2022, 94-103
- Bernat, Sara E./Domoszlai-Lantner, Doris (2023), *Digital fashion: Solutions and limitations for the LGBTQIA+ community*. «Fashion, Style & Popular Culture» 10 (1-2), 227-234
- Black *et al.* (2005) = Black, Sandy/Kapsali, Veronika/Bougourd, Jennifer/Geesin, Frances, *Fashion and function – factors affecting the design and use of protective clothing*. In R.A. Scott (ed.), *Textiles for protection*, Cambridge: Woodhead, 60-89
- Bolton, Andrew (2002), *The Supermodern Wardrobe*, London: V&A Publications
- Chen, Jason (2017), *First Came Normcore. Not Get Ready for Gorpcore*. «The Cut», 25.05.2017 <<https://www.thecut.com/2017/05/new-fashion-trends-normcore-gorpcore.html>> [10.04.2024]
- Craik, Jennifer (2005), *The Face of Fashion. Cultural studies in Fashion* [1993], Abingdon: Taylor & Francis
- Craik, Jennifer (2019), „Feeling premium“: *Athleisure and the material transformation of sportswear*. In H. Jenss/V. Hofmann (eds.), *Fashion and Materiality. Cultural Practices in Global Contexts*, London: Bloomsbury, 214-231
- de Perthuis, Karen (2003), *Dying To Be Born Again: Mortality, Immortality and the Fashion Model*, Diss. an der University of Sydney
- de Perthuis, Karen/Findlay, Rosie (2019), *How Fashion Travels: The Fashionable Ideal in the Age of Instagram*. «Fashion Theory» 23 (2), 219-242

- Dunlap, Knight (1928), *The Development and Function of Clothing*. «Journal of General Psychology» 1 (1), 64-78
- Egri, Petra (2023), *The emperor is naked: deconstructed materiality in fashion NFTs*. In K. Vaes/J.C. Verlinden (eds.), *Connectivity and Creativity in Times of Conflict*, Aalto: Cumulus, 369-371
- Entwistle, Joanne (2015<sup>2</sup>), *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Cambridge: Polity
- Flügel, John Carl (1991<sup>3</sup>), *Die Psychologie der Kleidung*. In S. Bovenschen (Hg.), *Die Listen der Mode*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 208-263 (OA: *The Psychology of Clothes*, 1930)
- Geiger, Annette (2018), *Andersmöglichsein. Zur Ästhetik des Designs*, Bielefeld: transcript
- Gupta, Deepti (2011), *Functional clothing – Definition and classification*. «Indian Journal of Fibre & Textile Research» 36 (4), 321-326
- Haller, Melanie (im Druck), *From Sportswear to Athleisure? The Rise of Concepts of Fashion-bodies in between Functionality and Aesthetics: The Example of Dance Practice Wear*. «Journal of Dress History» 8
- Harms, Ernst (1938), *The Psychology of Clothes*. «American Journal of Sociology» 44 (2), 239-250
- Kant, Immanuel (1872<sup>2</sup>), *Kritik der Urteilskraft* [1790], hrsg. v. J.H. von Kirchmann, Berlin: L. Heimann
- Kim, Sung Bok (1998), *Is Fashion Art?*. «Fashion Theory» 2 (1), 51-71
- Lang, Johannes (2020), *Funktionen und Zwecke*. In D.M. Feige/F. Arnold/M. Rautzenberg (Hg.), *Philosophie des Designs*, Bielefeld: transcript, 185-211
- Löffler, Petra (2019), *Ökologien medialer Praktiken*. In S. Gießmann/T. Röhl/R. Trischler (Hg.), *Materialität der Kooperation*, Berlin: Springer, 359-383
- Mallon, Stefanie (2024), *Digital Clothes and the Future of Fashion*. In A. Schramme/N. Verboven (eds.), *Technology, Sustainability and the Fashion Industry: Can Fashion Save the World?*, London: Routledge, 1-15
- Mareis, Claudia (2014), *Theorien des Designs zur Einführung*, Hamburg: Junius
- Miller, Sandra (2007), *Fashion as Art; is Fashion Art?*. «Fashion Theory» 11 (1), 25-40
- Müggenburg, Jan (2021), *Von Delfinhaut bis Wolfskin. Kleine Epistemologie der Funktionskleidung*. In G. Schnödl/Ch. Windgätter (Hg.), *Hautlichkeit: Oberflächen in Wissenschaft und Design*, Berlin: Kadmos, 37-55
- Negrin, Llewellyn (2012), *Aesthetics: Fashion and Aesthetics – A Fraught Relationship*. In A. Geczy/V. Karaminas (eds.), *Fashion and Art*, London: Berg, 43-54

- Nguyen, Terry (2022), *What's the point of digital clothes?*, «Vox», 21.01.2022 <<https://www.vox.com/the-goods/22893254/digital-fashion-metaverse-real-clothes>> [11.04.2024]
- Rocamora, Agnès (2023), *Deep Mediatization and the Datafication of Fashion*. In K. Kopecka-Piech/G. Bolin (eds.), *Contemporary Challenges in Mediatization Research*, London: Routledge, 63-79
- Särmäkari, Natalia (2021), *'Digital Fashion' on its Way From Niche to the New Norm*. In L. Aliabieva (ed.), *"The New Normal": Sartorial and Body Practices of the Quarantine Era* [„НОВАЯ НОРМА“: гардеробные и телесные практики в эпоху пандемии], Moskau: The New Literary Observer, 117-134. Engl. Übersetzung verfügbar unter <<https://research.aalto.fi/en/publications/digital-fashion-on-its-way-from-niche-to-the-new-norm-3>> [30.4.2024; Paginierung entspricht der engl. Übersetzung]
- Särmäkari, Natalia (2023), *Digital 3D Fashion Designers: Cases of Atacac and The Fabricant*. «Fashion Theory» 27 (1), 84-114
- Seeger, Hartmut (1999), *Funktionalismus im Rückspiegel des Design* [1968]. In V. Fischer/A. Hamilton (Hg.), *Theorien der Gestaltung*, Frankfurt a.M.: form, 216-218
- Siegmund, Judith (2019), *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*, Stuttgart: J.B. Metzler
- Siegmund, Judith (2020), *Design und Kunst – eine philosophische Geschichte ihres Verhältnisses in der Moderne*. In D.M. Feige/F. Arnold/M. Rautzenberg (Hg.), *Philosophie des Designs*, Bielefeld: transcript, 141-161
- Skjulstad, Synne (2020), *Vetements, Memes, and Connectivity: Fashion Media in the Era of Instagram*. «Fashion Theory» 24 (2), 181-209
- Sprenger, Florian (2014), *Zwischen Umwelt und milieu – Zur Begriffsgeschichte von environment in der Evolutionstheorie*. «Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte» 3 (2), 7-18
- Terranova, Tiziana (2012), *Attention, Economy and the Brain*. «Culture Machine» 13, 1-19
- Torregrosa et al. (2022) = Torregrosa Puig, Marta/Serrano-Puche, Javier/Sánchez-Blanco, Cristina, *Mediatization of Fashion: An Approach from the Perspective of Digital Media Logic*. In E. Paulicelli/V. Manlow/E. Wissinger (eds.), *The Routledge Companion to Fashion Studies*, London: Routledge, 403-411
- Villa, Paula-Irene (2013), *Subjekte und ihre Körper. Kulturosoziologische Überlegungen*. In J. Graf/K. Ideler/S. Klinger (Hg.), *Geschlecht zwischen Struktur und Subjekt. Theorie, Praxis, Perspektiven*, Opladen: Barbara Budrich, 59-78

- Watkins, Susan/Dunne, Lucy E. (2015<sup>3</sup>), *Functional Clothing Design. From Sportswear to Spacesuits*, New York: Fairchild Books
- Zauner, Jacqueline (2022), *Digital Fashion Bodies Between the Conflicting Priorities of Media-Technological Innovations*. «Fashion, Style and Popular Culture» 10 (1-2), 209-226
- Zhang, Jane Y. (2022), *Clothes with no emperors: the materiality of digital fashion*. «AN-ICON» 1 (2), 162-181
- Zöbisch, Julia/Grafe, Regine (2024), *Digitale Bekleidung in virtuellen Welten. Digitalisierung für Zukunftsfähigkeit und Nachhaltigkeit in der Bekleidungsirtschaft*, Wiesbaden: Springer

;

**altri saggi**



**Ciro Porcaro**

## Deutsche Konversionen als konzeptuelle Metonymien. Ein Vergleich mit dem Englischen

Invariance of form between base and output word constitutes a relevant criterion in the key theoretical formulations on metonymic conversion (Dirven 1999; Koch 2001; Radden/Kövecses 1999). According to Brdar (2017), metonymy and word formation occur simultaneously only in conversions, where formal identity between the input and output word is maintained. Brdar argues that suffixation has the potential to block or restrict the use of metonymy in word formation processes. This study focuses on German converted denominal verbs, which typically emerge through the addition of an inflectional morpheme. By comparing German with English, the paper aims to propose a theoretical model for determining the role of metonymy in German verbal conversions. In particular, it postulates a continuum along which more or less prototypical metonymic conversions are distributed.

Conversions in German as conceptual metonymies.  
A comparison with English

[German linguistics; cognitive linguistics;  
conceptual metonymy; conversion; morphology]

•  
;

### 1. Einleitung

In der Kognitiven Linguistik wird Metonymie als ein kognitiver Vorgang verstanden, bei dem eine konzeptuelle Entität, der Quellbereich (*vehicle*), zu einer anderen konzeptuellen Entität, dem Zielbereich (*target*), innerhalb desselben idealisierten kognitiven Modells mentalen Zugang bietet<sup>1</sup>. So steht z.B. *die Presse* im Satz *Die Presse berichtet von uns für Journalisten*.

In den letzten Jahren wird immer mehr über die Rolle der *konzeptuellen Metonymie* bei Wortbildungen diskutiert. Es handelt sich um ein umstrittenes Thema, das sich seinen Weg in die Literatur zur konzeptuellen Metonymie zu bahnen beginnt. Ein Lexem lässt sich nur anhand der komplexeren syntaktischen Struk-

<sup>1</sup> Lakoff (1987) versteht Idealisierte Kognitive Modelle (IKM) als Strukturen, die den „mentalen Raum“ von Sprecher\_innen strukturieren sowie ihr konzeptuelles Wissen organisieren.

tur als metonymisch interpretieren, von der es ein Teil ist. Allerdings muss es laut stärker sprachorientierten Ansätzen formale Kriterien genau erfüllen, um als potentiell metonymisch betrachtet zu werden.

Kövecses und Radden (1998) waren unter den Ersten, die die aktive Rolle konzeptueller Metonymie über die lexikalische Ebene hinaus auf morphologischer Ebene erkannten. Seit dem Erscheinen ihres Werks ist die Anzahl von Studien gestiegen, die sich mit der Interaktion zwischen Metonymie und Prozessen morphologischer Natur auseinandersetzen (Dirven 1999; Bauer 2016 und 2017; Benczes 2006 und 2009; Brdar 2007 und 2017; Brdar/Brdar-Szabó 2013; Janda 2010, 2011 und 2014; Ruiz de Mendoza Ibáñez/Pérez Hernández 2001; Ruiz de Mendoza Ibáñez 2007)<sup>2</sup>.

In kognitivistischen Beiträgen wird der Metonymie eine Rolle bei Wortbildungsverfahren zugewiesen, wobei sie in traditionellen Ansätzen generell ausschließlich als Auslöser für Bedeutungswandelverfahren gilt, d.h. für Operationen, die keinen Wortartenwechsel bzw. keine Änderung des formalen Aspekts des Wortes voraussetzen (u.a. Keller/Kirschbaum 2003)<sup>3</sup>.

In der Literatur scheint Einigkeit darüber zu bestehen, dass Metonymie oft aktiv an Konversionen beteiligt ist. Unter Konversion ist ein Wortartwechseln zu verstehen, der ohne Affigierung stattfindet (Quirk *et al.* 1985). Solche Wortartwechsel werden daher einstimmig als das potentielle Ergebnis eines metonymischen Vorgangs angesehen. In solchen Wortbildungsvorgängen wird das vom Basiswort bezeichnete (saliente) Element auf die gesamte konzeptuelle Basis-Domäne ausgedehnt, damit es für die Letztere steht und zu einem Wortartwechsel ohne das Anfügen eines Derivationsmorphems führt. Besonders offensichtliche Fälle von metonymischer Konversion werden durch konvertierte Verben dargestellt. Dirven (1999) beschreibt sie als metonymisch verarbeitete mentale Repräsentationen von Ereignissen bzw. von Handlungen. Die Metonymie hat hier die Funktion, ein salientes Element (DER TEIL) mit dem ganzen konzeptuellen Schema (DAS GANZE) zu verbinden. Exemplarisch kann man das Beispiel des englischen Verbs *to fish* heranziehen. Das Verb wurde durch Kon-

<sup>2</sup> Es ist zu beachten, dass Anmerkungen zu einem möglichen wechselseitigen Einfluss von Metonymie und Morphologie auf keinen Fall als eine exklusive Errungenschaft von der neuen kognitionsorientierten Studienrichtung anzusehen sind. Das wird von Studien wie Ullmann (1962) nachgewiesen, die dem theoretischen Vorschlag von Kövecses/Radden (1998) vorausgehen und Metonymie als eine potentiell auf Kontiguität basierte Bedeutungswandelart identifizieren. In anderen Studien wird sogar behauptet, dass Metonymie eine entscheidende Rolle bei der Grammatikalisierung lexikalischer Einheiten spielt (Heine *et al.* 1991; Traugott/König 1991; Hopper/Traugott 1993).

<sup>3</sup> Eine Ausnahme stellt z.B. die Studie von Leech (1974) dar, die Konversionen unter der Kategorie der metonymischen Ausdehnungen subsumiert.

version aus dem Basissubstantiv *fish* abgeleitet und wird als metonymisches *profiling* des Patients – d.h. des Referenten des Substantivs *fish* – interpretiert. Grob gesagt wird hier die semantische Rolle des Patients auf die gesamte Handlung (*to fish*) ausgedehnt, für die sie metonymisch steht.

Metonymische Interpretationen von Konversionsvorgängen werden wie bereits dargestellt von den meisten Metonymieforscher\_innen akzeptiert. Gegenstand der Kontroverse in diesem Themenbereich ist hingegen die Rolle der Metonymie bei Wortbildungen, die das Anfügen von Morphemen voraussetzen. Genauer: Es stellt sich die Frage, ob Metonymie auch an morphologisch markierten Wortbildungsprozessen aktiv beteiligt sein kann.

Linguist\_innen wie z.B. Koch (2001), Ruiz de Mendoza Ibáñez/Otal Campo (2002) und Brdar (2017) lehnen die Möglichkeit entschieden ab, dass Derivation (und Komposition) metonymisch motiviert ist (sind). Insbesondere behauptet Brdar, dass die formale Identität (siehe das Substantiv *fish* und das Verb *to fish* oben) zwischen Input- und Outputwort ein notwendiges Kriterium ist, damit man von Metonymie sprechen kann.

Dagegen vertreten Janda (2010, 2011 und 2014), Littlemore (2015) und Bauer (2017) die Meinung, dass Metonymie auch derivationelle Wortbildungen motivieren kann. Laut dieser letztgenannten Ansätze wird Metonymie vom Anfügen morphologischer Materials bei Wortbildungsvorgängen nicht unbedingt blockiert.

Die gesamte Debatte um Metonymie und Wortbildung wurde bisher fast ausschließlich mit Bezug auf die englische Sprache geführt. Eine Studie zur Rolle der Metonymik bei deutschen Konversionen steht noch aus.

Vor dem Hintergrund dieser Forschungslücke werden wir im vorliegenden Beitrag eine kontrastive Analyse deutscher und englischer konvertierter Verben durchführen. Die Analyse setzt sich zum Ziel, a) die Rolle der Metonymie bei deutschen konvertierten Verben zu veranschaulichen, b) die Unanwendbarkeit des Ansatzes von Brdar (2017) bei den deutschen Konvertaten nachzuweisen, c) eine mögliche theoretische Lösung für die metonymische Interpretation deutscher konvertierter Verben vorzuschlagen.

Die vorliegende Arbeit ist wie folgt gegliedert: Bevor wir mit der Analyse fortfahren, soll im Abschnitt 2. der Standpunkt von Brdar erklärt werden. Im Abschnitt 3. gehen wir kurz auf die sprachspezifischen Modalitäten der Entstehung von Konvertaten im Deutschen ein. In den Abschnitten 4. und 5. wird die Rolle der Metonymie bei der Entstehung deutscher konvertierter Verben untersucht. Insbesondere postulieren wir im Abschnitt 5. ein Kontinuum, entlang dessen Konversionsprodukte je nach ihrem Prototypikalitätsgrad verteilt sind.

## 2. Konversion als konzeptuelle Metonymie

Die aktive Rolle der konzeptuellen Metonymie bei Wortbildungsverfahren wurde bereits von Kövecses und Radden (1998: 60) erwähnt, die eine Verbindung zwischen Metonymie und konvertierten Denominalverben erkennen. Laut dieser Autoren verstehen und bilden Sprecher\_innen mühelos Denominalverben, weil diese das Resultat einer metonymischen Ausdehnung (*metonymic extension*) sind.

Einer der ersten Beiträge in der kognitiven Linguistik zur metonymischen Natur von Konversionen ist Dirven (1999) zuzuschreiben. Er weist darauf hin, dass konzeptuelle Metonymien auch auf der morphologischen Ebene operieren. Konversionen finden laut Dirven statt, wenn Metonymie auf das Konzeptionsschema eines Ereignisses bzw. einer Handlung wirkt, indem sie einen Teilnehmer (z.B. Patiens, Instrument usw.) an dem Handlungsschema salient macht und mit dem gesamten Schema verbindet (*ebd.*: 277). Laut Dirven stellen solche Wortartenwechsel komplexe Vorgänge metonymischen Charakters dar, die auf der Argument-Prädikat-Ebene operieren. Zum Beispiel steht *cleaned* in dem Satz *John cleaned the table* für *make clean*, was der relevante resultative Aspekt des gesamten Handlungsschemas ist.

Obwohl die von Dirven vorgeschlagene metonymische Interpretation von Konversionsfällen von den meisten Metonymieforscher\_innen begrüßt wurde, lassen sich in der Literatur auch gegenteilige Standpunkte erkennen. Ein maßgebliches Beispiel ist Koch (2001), der Konversionsfälle aus der Domäne der metonymischen Phänomene ausschließt, weil Basis- und Outputwörter eines Konversionsvorgangs zwei unterschiedlichen Wortklassen (z.B. Substantiv und Verb oder Adjektiv und Adverb) angehören. Das abgeleitete Wort passt sich an ein neues Flexionsparadigma an und ist im syntaktischen Kontext potentiell formalen Änderungen unterworfen, die für die Wortklasse der Basis nicht typisch sind. Das würde nach Ansicht von Koch ausreichen, die Metonymie zu blockieren. Anders gesagt stellt nach Koch die morpho-lexikalische Invarianz ein unverzichtbares Kriterium dar, um einen Ausdruck als Metonymie zu kategorisieren. Dieses Kriterium ist natürlich auf alle Wortbildungsverfahren anwendbar, die zu einem Wechsel des Wortparadigmas bzw. der Wortform führen. Nach diesem Ansatz ist der Wechsel vom Basis-Substantiv *fish* zum abgeleiteten Verb *to fish* in (1) nicht als metonymisch zu interpretieren, auch wenn die beiden Wörter in ihren jeweiligen syntaktischen Kontexten aus formaler Sicht identisch erscheinen.

- (1) a. They ate *fish*  
 b. They will *fish* salmon

Eine entgegengesetzte Meinung zu Koch scheint Janda (2010, 2011 und 2014) zu vertreten, die Metonymie als eine inferentielle Beziehung zwischen zwei Konzepten sieht, die sowohl auf der lexikalischen als auch auf der morphologischen Ebene operieren kann. Sie fokussiert Wortbildungsprozesse, wobei der Quellbereich dem Wortstamm und der Zielbereich dem abgeleiteten Wort entsprechen, während das Affix als ‚Kontext‘ des metonymischen Ausdrucks fungiert. Zur Veranschaulichung des Standpunktes von Janda kann ihre Analyse des aus dem Russischen abgeleiteten Wortes сахарница (*saxarnica* ‚Zuckerdose‘) angeführt werden<sup>4</sup>. Laut Janda stellt *saxarnica* eine INHALT-FÜR-BEHÄLTER-Metonymie dar, wobei der Wortstamm *saxar-* (Zucker) dem Quellbereich (INHALT), das Suffix *-nica* dem „Kontext“<sup>5</sup> der metonymischen Beziehung und das abgeleitete Wort *saxarnica* dem Zielbereich (BEHÄLTER) entspricht (Janda 2011: 361). Laut Janda sind viele Affigierungen (wie in dem Fall von *-nica* in *saxarnica*) metonymisch motiviert<sup>6</sup>.

Kritik an der Analyse von Janda wird von Brdar/Brdar-Szabó (2013) und Brdar (2017) geübt. Brdar argumentiert (*ebd.*: 66), dass Janda einen zu weiten Begriff von Metonymie anwendet. Die Annahme, nach der Affigierungen in Fällen wie *saxarnica* metonymischer Natur sind, führt laut Brdar zur Schlussfolgerung, dass alle Derivationssuffixe, Derivationspräfixe und auch Kompositionsprozesse das Resultat einer metonymischen Ausdehnung darstellen. Der Einwand von Brdar lautet wie folgt: Da die kognitive Linguistik keine absolute Trennlinie zwischen Ableitungs- und Flexionsmorphologie zieht<sup>7</sup>, kann Metonymie – dem Ansatz von Janda folgend – potenziell in jeder Art morphologischer Operation postuliert werden und das würde das Konstrukt *konzeptuelle Metonymie* aus theoretisch-analytischer Sicht unbrauchbar machen<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Für eine eingehende Analyse dieses Beispiels vgl. auch Brdar (2017).

<sup>5</sup> Janda verwendet hier „Kontext“ als *terminus technicus*. Allerdings liefert sie keine erschöpfende Definition dieses Begriffes. Diesbezüglich weist Brdar (2017: 163-164) zu Recht kritisch darauf hin, dass Janda in ihren Analysen den Begriff *ICM* mit dem mehrdeutigen und kaum verständlichen Begriff *context* ersetzt, der im Fall von Wortbildungen durch das Affix dargestellt wird.

<sup>6</sup> „[I]n many cases, the semantic relationship between stems, affixes, and the words they form can be analyzed in terms of metonymy“ (Janda 2011: 39).

<sup>7</sup> Vgl. diesbezüglich Langacker (1999), der sowohl Wortbildungsmorphologie als auch Flexionsmorphologie auf dieselbe Weise im Sinne von „conceptual compositional patterns“ analysiert.

<sup>8</sup> „If we do not draw an absolute dividing line between derivational and inflectional morphology, there is no way of precluding metonymy from being present in every case-marked noun, or finite verb form etc. But even if we disregard inflectional morphology, it seems that all of concatenative morphology is thus identified with metonymy if we adopt the above approach. Such a metonymy concept would inflate the phenomenon beyond any acceptable measure, and ultimately make it theoretically and descriptively useless: if everything in grammar is a priori metonymic, it

Ein anderes Problem in Jandas Analyseverfahren besteht Brdar zufolge darin, dass bei Wortbildungen wie *saxarnica* sowohl der Quellbereich (der Wortstamm *saxar-*) als auch der Zielbereich (das abgeleitete Wort *saxarnica*) gleichzeitig explizit ausgedrückt werden, was der Hauptthese von Brdar widerspricht, der gemäß Metonymie und konkatenative Wortbildung nie gleichzeitig operieren. Vielmehr operiert, laut Brdar, Metonymie immer vor oder nach (oder sowohl vor als auch nach) konkatenativen Wortbildungsvorgängen. Daher kann z.B. das Kompositum *Zuckerdose* metonymisch für *Zucker* stehen, einfach weil das Grundwort *-dose* vor der Komposition schon potentiell metonymisch (Behälter für Inhalt) anwendbar ist (*ebd.*: 244). Als Beispiel kann ein Satz der Art *Er hat die ganze Dose gegessen!* dienen, wo *Dose* metonymisch auf ihren Inhalt referiert. Die Metonymie findet also bei *Zuckerdose* vor der Wortbildung statt<sup>9</sup>.

Den einzigen Fall von Interaktion zwischen Metonymie und Wortbildung stellen laut Brdar Konversionen dar. Nur bei Konversionsfällen operieren Metonymie und Wortbildungsverfahren gleichzeitig (*ebd.*: 219). Brdar greift auf die Definition von Quirk *et al.* (1985: 1558) zurück, der unter Konversion „ein Ableitungsvorgang, bei dem eine lexikalische Einheit ohne das Anfügen eines Affixes an eine neue Wortklasse angepasst oder umgewandelt wird“, versteht. Anders ausgedrückt handelt es sich um Wortartwechsel ohne Affigierung, wobei das abgeleitete Wort sich an das morphosyntaktische Paradigma der neuen Wortklasse anpasst. Brdar führt fast ausschließlich Beispiele für metonymische Konversionen im Englischen auf:

*fish* (Sbst.) → *to fish* (Verb); *butter* (Sbst.) → *to butter* (Verb); *paper* (Sbst.) → *to paper* (Verb);  
*chain* (Sbst.) → *to chain* (Verb); *clean* (Adj.) → *to clean* (Verb); *saw* (Sbst.) → *to saw* (Verb)

In all diesen Beispielen für verbale Konversion erscheint das Outputwort formal identisch mit der Basis zu sein. Genau auf diese formale Invarianz bezieht sich Brdar als Hauptkriterium, um die Wortbildungen als metonymisch zu beschreiben. Die Beziehung zwischen dem vom Substantiv *saw* bezeichneten Instrument und der mit dem Verb *to saw* definierten Handlung in *He ordered me to saw a tree* wäre metonymisch, weil Basissubstantiv und abgeleitetes Verb formal identisch sind. Wäre das Verb während des Ableitungsverfahrens von morphologischen Änderungen betroffen, dann könnte von einer konzeptuellen Metonymie nicht

is trivial to qualify anything as metonymic as it does not add anything to our knowledge, i.e. our understanding of language” (Brdar 2017: 66).

<sup>9</sup>„[...] in the case of compounds the metonymic potential/effect is inherited from the head. And certainly, metonymy is not the result of compounding itself” (*ebd.*: 144).

die Rede sein und die Wortbildung wäre vollständig auf einen sprachlich-konzeptuellen Vorgang morphologischer Natur zurückzuführen. Ein solches Beispiel wären Wortbildungen wie das Verb *to socialize* (aus dem Adj. *social*), bei dem das Anfügen des Affixes *-ize* das Kriterium der formalen Invarianz verletzt und die Metonymie blockiert.

Wie bereits erwähnt, setzt sich Brdar in seinem Werk hauptsächlich mit englischen konvertierten Verben auseinander. Die deutsche Sprache ist typologisch anders als die englische Sprache und die Bildungsart der deutschen konvertierten Verben setzt in der Regel das Anfügen des Flexionsmorphems *-en* an die Basis des abgeleiteten Wortes voraus. Davon ausgehend stellt sich die Frage, ob Brdars Ansatz für die Analyse deutscher konvertierter Verben geeignet ist. Genauer: Blockiert die Infinitivendung *-en* die Anwendung der Metonymie bei deutschen konvertierten Verben?

Im Abschnitt 3. soll kurz auf deutsche Konversionen – und auf ihren Unterschied mit den englischen Konvertaten – eingegangen werden. Die Abschnitte 4. und 5. sind demgegenüber der Beantwortung der obigen Frage gewidmet.

### 3. Die Konversionen im Deutschen

Es sei hier kurz darauf hingewiesen, dass der Terminus *conversion* zum ersten Mal im Bereich der englischen Sprachwissenschaft erscheint. Er wird von Sweet (1900<sup>2</sup>: 38) eingeführt: „in English [...] we can often convert a word, that is make it into another part of speech without any modification or addition, except, of course, the necessary change of inflection“. Die Definition von Quirk *et al.* (1985: 1558) – auf die Brdar (2017) sich bezieht – weicht kaum davon ab.

Auch wenn der Begriff *Konversion* sowohl in der englischen als auch in der deutschen Sprachwissenschaft verwendet wird, ändern sich die Frequenz und die Modalität der Entstehung dieser Wortbildungsarten je nach der betrachteten Sprache: Es besteht kein Zweifel, dass Konversionsfälle im Englischen häufiger als im Deutschen sind (Vogel 1996: 259, 260).

Der Grund dafür ist, dass das Englische zum analytisch-isolierenden, während das Deutsche zum synthetisch-flektierenden Sprachtyp zählt (*ebd.*). Analytisch-isolierende Sprachen neigen in höherem Maße dazu, Lexeme und Konstruktionen in ihrer ursprünglichen Form – d.h. ohne Hilfe von morphologischem Material – an neue syntaktische Kategorien anzupassen. Insbesondere handelt es sich bei verbalen Konversionen um Prozesse, bei denen die Umstrukturierung von Prädikat-Argument-Konstruktionen ohne morphologische Marker auftritt.

Der Terminus *Konversion* wurde zum ersten Mal 1947 von Walter Henzen in Bezug auf bestimmte Wortartwechselmechanismen der deutschen Sprache verwendet. Unter *Konversion* versteht Henzen (1957<sup>2</sup>: 245) das Übertreten von Wörtern „in ihrer normalen Form“ – d.h. ohne Affigierung – von einer Wortart in eine andere, bei dem sie eine neue Funktion und eine neue Bedeutung erhalten.

Zu den maßgeblichsten zeitgenössischen Beiträgen über Konversion im Deutschen zählt die Arbeit von Fleischer (2012<sup>4</sup>). Fleischer bezieht sich bei seinem Konversionskonzept direkt auf Henzen:

Bei der Konversion handelt es sich grundsätzlich um Wortartwechsel; wenn Lexeme die Ausgangseinheit sind, um einen Wortartwechsel ohne Affigierung bzw., wenn Syntagmen und Sätze die Ausgangseinheiten sind, um eine Verschmelzung der einzelnen Glieder zu einem Lexem mit Wortartfixierung. (*ebd.*: 87)

Fleischer stützt sich auf eine lange Tradition sprachwissenschaftlicher Studien und zählt zu den deutschen Konvertaten auch desubstantivische und deadjektivische Verben, die durch das Anfügen des Morphems *-en* entstehen. Verbformen wie *faulen* aus *faul* (Adjektiv) oder *filmen* aus *Film* (Substantiv) beschreibt er als Konversionen, da die Infinitivendung *-en* nicht als Bestandteil des Wortstammes, sondern als Flexionsmorphem aufzufassen ist (*ebd.*: 88)<sup>10</sup>. Exemplarisch kann das Basismorphem *öl-* in *ölen* betrachtet werden, das in jeder Instanz des Verbparadigmas in unveränderter Form anwesend ist: *ölst, ölen; ölte, geölt* usw.

Der Unterschied zwischen deutschen und englischen verbalen Konversionen ist sofort ersichtlich: Im Ergebnis der Konversion entstehen im Deutschen unvermeidlich Verben, deren Formen durch ein Flexionsmorphem gekennzeichnet sind: z.B. *faul-en, fisch-t, land-en, film-te, kette-n, kugel-st* usw. Konvertierte Verben haben im Deutschen vom ersten Moment ihrer Lexikalisierung direkt und deutlich sichtbar am verbalen Flexionsparadigma teil. Die Basisformen der englischen Konvertate setzen hingegen kein Flexionsmorphem voraus, was sie zu prototypischen Konversionen macht – siehe die oben betrachteten Fälle *fish* (Sbst.) → *to fish* (Verb), *butter* (Sbst.) → *to butter* (Verb), *paper* (Sbst.) → *to paper* (Verb), *chain* (Sbst.) → *to chain* (Verb), *clean* (Adj.) → *to clean* (Verb), *saw* (Sbst.) → *to saw* (Verb).

<sup>10</sup> Bei der Analyse verbaler Wortbildungen dieser Art verwenden auch Polenz (1973) und Naumann (1986) das gleiche Kriterium wie Fleischer.

#### 4. Die Rolle konzeptueller Metonymie bei deutschen konvertierten Verben

In diesem Abschnitt argumentieren wir, dass sich das Kriterium der Invarianz der Form für die Zuweisung des Metonymiestatus bei deutschen verbalen Konversionen als unzureichend erweist. Die Vorstellung der Metonymie von Brdar orientiert sich offensichtlich stark am Vorbild der Derivationsarten der englischen Grammatik, die eine klare Unterscheidung zwischen Konversionen ohne Zutritt morphologischen Materials und Derivation mittels morphologischer Vorgänge ermöglicht. Das veranlasst Brdar, zwei getrennte Phasen der Konzeptualisierung von Konvertaten zu unterscheiden. Der ersten Phase entspricht eine metonymische Ausdehnung vom Inputwort zum Outputwort, bei der die formale Identität zwischen Basis und Derivatum beibehalten wird. Die zweite Phase besteht hingegen in der (möglichen) Flexion des Konvertats, die einem sprachlich-konzeptionellen Vorgang zugeschrieben wird, der sich von der Metonymie deutlich unterscheidet.

Bei den deutschen konvertierten Verben sind demgegenüber die Grenzen zwischen Konversions- und morphologischen Vorgängen fließend. Bei deutschen Verbalkonversionen übernimmt der Wortstamm direkt die spezifischen Flexive der neuen Wortart. Ein verbales Flexionsmorphem markiert das Derivat vom ersten Moment seiner Lexikalisierung aus formaler Sicht unabhängig von Person, Numerus, Tempus und Modus der Konjugation. Das lässt sich anhand jeder Konjugationsform von deutschen verbalen Konvertaten aufzeigen:

- (2) *Land* → *landen*: Die Boeing ist wegen technischer Probleme in Frankfurt *gelandet*
- (3) *Skype* → *skypen*: Einige Lehrer *skypen* zusätzlich mit den Schülern oder nutzen weitere kreative Formen
- (4) *Film* → *filmen*: Coppola ließ die Zerstörung *filmen* und übernahm das Material verfremdet für den Abspann
- (5) *Angel* → *angeln*: Er fährt mit dem Boot auf den See hinaus, um zu *angeln*
- (6) *Öl* → *ölen*: Ich werde das Schloss mal *ölen*
- (7) *Dampf* → *dampfen*: Bereits vier Jahre später, am 16. August 1897 *dampfte* der erste Zug von Spiez nach Erlenbach
- (8) *grün* → *grünen*: Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und *grünt*
- (9) *weit* → *weiten*: Durch Atropingabe werden die Pupillen *geweitet* und der Tierarzt kann die Netzhaut untersuchen
- (10) *wach* → *wachen*: Als König *wachte* er über das Gesetz und erließ in zahlreichen Fällen
- (11) *Gift* → *giften*: Kein Vorbild: Pele *giftet* gegen Maradona<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Die Beispiele stammen aus DeReKo = Deutsches Referenzkorpus, <<https://cosmas2.ids-mannheim.de/cosmas2-web/faces/investigation/results.xhtml>>.

Die oben angeführten Konvertate stellen – genau wie die ‚reinen‘ Konversionsprodukte im Englischen – zweifellos das Ergebnis konzeptioneller Ausdehnungen eines Elements auf eine gesamte Handlung dar. Dadurch wird z.B. die semantische Rolle des Ziels (der Endpunkt der evozierten Bewegung) LAND in (2) salient gemacht und steht für die ganze Handlung. In (3), (5) und (6) stehen die Instrumente (SKYPE, ANGEL, ÖL) für die mit ihrer Hilfe durchgeführten Handlungen (*skypen*, *angeln*, *ölen*). In (4) wird das Endprodukt (FILM) des ganzen Szenarios FILMAUFNAHMEN MACHEN salient gemacht und konzeptionell auf die Bedeutungsdimension des Verbs *filmen* komprimiert. Derselbe konzeptionelle Mechanismus ist dafür verantwortlich, dass die resultativen Aspekte GRÜN, WEIT, WACH in den Beispielen (8), (9) und (10) eine gesamte komplexe Handlung bezeichnen. Mit der konvertierten Form *dampfte* (aus dem Substantiv *Dampf*) im Beispiel (7) steht hingegen die ART UND WEISE der evozierten Bewegung des Zugs für die Bewegung selbst.

Wie aus dem Beispiel (10) ersichtlich ist, kann die konzeptuelle Ausdehnung auch zu neuen bildlichen Lesarten führen. Die Bedeutung von *wachen* in diesem Beispiel entspricht ‚wach bleiben und auf jemanden, etwas aufpassen, achhaben‘ und tendiert zu einer metaphorischen Interpretation, da die Bedeutung des Handlungsobjekts (*das Gesetz*) in der Abstraktion verblasst. Als weiteres Beispiel für eine durch Konversion geförderte metaphorische Lesart können bestimmte Belege von *landen* betrachtet werden: ‚Es kann eigentlich nur sein, dass deine Mail aus Versehen im Spam gelandet ist‘. In diesem letzten Beispiel wird die *Mail* als eine sich bewegende physische Entität dargestellt, die in einem begrenzten Gebiet – die hier durch die schematische Darstellung eines Behälters (der SPAM-ORDNER) ‚landet‘. In dieser Konzeptualisierung wird die wörtliche Bedeutungsdimension vom Basiswort *Land* (etwa ‚nicht mit Wasser bedeckter Teil der Erdoberfläche‘) nicht aufgerufen.

Offensichtlich ermöglichen Konversionsvorgänge in vielen Fällen auch die Übertragung einer metaphorischen Bedeutung, die potentiell schon vom Basiswort evoziert werden kann. Das metaphorische Mapping, das *giften* in (11) motiviert, ist z.B. schon in der Bedeutungsdimension des Basissubstantivs *Gift* vorgesehen: ‚einen Gift auf jemanden haben‘<sup>12</sup>. Sowohl die abgeleitete Form *giften* als auch das Basissubstantiv *Gift* verweisen in den obigen Beispielen auf den emotionalen Bereich und werden insbesondere verwendet, um negative Gefühle – etwa ÄRGER oder ZORN – zu Konzeptualisieren.

<sup>12</sup> Vgl. <[https://www.duden.de/rechtschreibung/Gift\\_Wut](https://www.duden.de/rechtschreibung/Gift_Wut)>.

Aus den obigen Beispielen geht hervor, dass der Ansatz von Brdar für die Kategorisierung deutscher konvertierter Verben ungeeignet ist. Der Unterschied zu den englischen Beispielen bei deutschen Konversionen besteht darin, dass die konzeptuelle Ausdehnung im Deutschen aus formaler Sicht direkt und gleichzeitig mit einer Veränderung morphologischen Charakters erfolgt.

Daher schlagen wir vor, deutsche verbale Konvertate als weniger prototypische Fälle von Metonymie zu betrachten. Es ist schwer sich vorzustellen, dass solche Konversionen nicht metonymisch motiviert sind und dass sie unter einem sprachlich-konzeptuellen Standpunkt von ihren englischen Entsprechungen stark zu unterscheiden sind. Dies wäre gleichbedeutend mit der Behauptung, dass konzeptuelle Metonymie keine Rolle bei Ausdehnungen der Art (2-11) spielt, nur weil der Stamm im Deutschen in allen Konjugationsformen die neuen Flexive direkt übernimmt.

Es ist wichtig hervorzuheben, dass Metonymie und Affigierung zwei unterschiedliche sprachlich-konzeptuelle Vorgänge darstellen. Allerdings scheint es unbestreitbar, dass deutsche Konversionen ausnahmslos das Produkt eines Zusammenwirkens beider Vorgänge sind. Daraus ergibt sich, dass die oben betrachteten Verben (Beispiele 2-11) als weniger prototypische metonymische Konversionen zu kategorisieren sind. Eine solche Möglichkeit ist vom theoretisch-analytischen Rahmen von Brdar nicht vorgesehen.

Darüber hinaus lässt die in diesem Abschnitt durchgeführte Analyse ein weiteres Merkmal der Theorie von Brdar deutlich werden, und zwar die Tatsache, dass er die Annahme der Prototypizität konzeptueller Kategorien außer Acht lässt, wenn er die Beziehung zwischen Affigierung und Metonymie erörtert.

Es ist nicht klar, warum es laut Brdar nicht möglich sein sollte, das Vorhandensein mehr oder weniger prototypischer metonymischer Konversionen zu postulieren und sich die Kategorie *metonymische Konversionen* als eine prototypisch strukturierte Kategorie vorzustellen. Die Annahme der prototypischen Struktur von Kategorien spielt in dem kognitivistischen Framework eine zentrale Rolle. Konzeptuelle Metonymie galt schon immer als eine Kategorie mit unscharfen Grenzen, für die sich mehr oder weniger zentrale Beispiele anführen lassen (z.B. Barcelona 2002; Bauer 2017; Peirsman/Geeraerts 2006; Radden 2000; Wachowskij 2019). Es scheint daher keinen nachvollziehbaren Grund zu geben, warum die Prototypikalität der Kategorie *Metonymie* verloren geht, wenn man sich den oben betrachteten Wortbildungsarten (2-11) zuwendet.

Auch in Anbetracht dieser letzten Überlegung erweist sich das Kriterium der formalen Invarianz als höchst willkürlich. Es scheint eher ein Vorwand zu sein,

um die analytisch-interpretative Kategorie der Metonymie zu begrenzen und damit ihren analytischen Wert zu bewahren.

Ein weiteres Gegenargument zum obigen Kriterium kann anhand der historischen Entwicklung des Englischen und des Deutschen abgeleitet werden. Vogel (1996) argumentiert, dass Konversionen typisch für die Entwicklungsphase einer Nomen-Verb-Sprache sind, die auf dem Weg zu Nominalität-Verbalität-Sprachen ist. Dies lässt sich an der historischen Entwicklung der Morphologie der englischen Sprache ablesen: Mittel- und Frühneuenglisch (ca. 1100-1500 und 1500-1700) waren von einer drastischen morphologischen Umgestaltung betroffen, die in der Vereinfachung des Flexionssystems und in der Verlagerung der grammatischen Bedeutungen auf die syntaktische und topologische Ebene liegt. Dies hat zu einem Anstieg der Konversionsfälle im Englischen geführt. Es gibt gewisse Hinweise dafür, dass auch die deutsche Sprache stärker in dieselbe Richtung geht. Fuhrhop/Werner (2016) weisen diesbezüglich darauf hin, dass das Deutsche in einem späteren Stadium seiner Entwicklung von massiver ‚Syntaktizierung‘ betroffen sein wird, was zur Bevorzugung von ‚reinen‘ – bzw. dem Englischen ähnlichen – Konversionsvorgängen führen wird. In Anbetracht dieser Beobachtungen scheint es zumindest unvernünftig anzunehmen, dass ein so wichtiges Konzeptualisierungsphänomen erst mit dem Erscheinen der ersten ‚reinen‘ Konvertate an den Wortbildungsvorgängen beteiligt war. Die hier vorgeschlagene These einer Wechselwirkung von Metonymie und anderen morphologischen Vorgängen bei deutschen Konvertaten scheint sofort sinnvoller zu sein.

Es ist daher offensichtlich, dass eine prototypische Auffassung der Metonymie aus Gründen der psychologischen Genauigkeit zu bevorzugen ist. Eine solche prototypische Auffassung vermeidet das Risiko, aus Gründen des theoretischen Formalismus auf klare (aber willkürliche) Unterscheidungen zurückzugreifen, die jedoch keine psychologische Zuverlässigkeit zu haben scheinen. Bereits auf den ersten Blick erscheint es offensichtlich, dass die betrachteten Konversionen sowohl im Englischen als auch im Deutschen auf einer schematischen (d.h. höheren Abstraktions-) Ebene auf dasselbe kognitive Ausdehnungsprinzip metonymischer Natur zurückzuführen sind. Die Feststellung der unterschiedlichen, sprachspezifischen Realisierungen und formalen Merkmale solcher Ausdrücke darf nicht von diesem allgemeinen kognitiven Prinzip ablenken, das in erster Linie für deren Produktion verantwortlich ist. Die Wirkung eines solchen kognitiven Prinzips kann je nach betrachtetem Sprachsystem auf der Sprachebene mehr oder weniger transparent sein und mehr oder weniger prototypische Fälle der metonymischen Konversion hervorbringen (siehe Beispiel 5).

Ein Begriff der Metonymie, der fest in den traditionellen sprachwissenschaftlichen Kategorien verankert bleibt, kann dagegen keinen Anspruch erheben, ‚reale‘ sprachlich-konzeptionelle Vorgänge zu beschreiben. Auch wenn eine solche Auffassung der Metonymie weiter gefasst ist als die von Wissenschaftler\_innen wie Brdar vertretene, bedeutet das keineswegs, dass dieser Begriff seinen analytischen Wert verliert<sup>13</sup>.

### 5. Prototypikalitätsgrad deutscher verbaler Konvertate

Die hier befürwortete Lösung für die Klassifikation deutscher verbaler Konvertate besteht darin, ein Kontinuum zu postulieren, entlang dessen die mehr oder weniger prototypischen metonymischen Konversionsprodukte verteilt sind. Das Kontinuum wird im folgendem in Form von Abb. 1 zusammengefasst.



Abb. 1: Metonymie im Rahmen eines Kontinuums der Wortbildung (Englisch und Deutsch) [eigene Abbildung]

Typische Fälle, etwa die englischen Konvertate wie *to fish*, *to land* oder *to oil* stellen den Pol der prototypischen Metonymie dar. Deutsche Konvertate wie *fischen*, *landen* oder *ölen* sind demgegenüber etwas weiter von diesem Pol entfernt, da sie immer direkt mit einem Flexionsmorphem versprachlicht werden, was die metonymische Beziehung zwischen Basis und Output aus formaler Sicht weniger prototypisch bzw. durchsichtig macht.

Typische englische Konvertate sind durch Multifunktionalität gekennzeichnet. Genauer: Diese Elemente können mehrere Funktionen in einem Satz übernehmen. Daraus folgt, dass ihre Wortart *in abstracto*, d.h. ohne den syntaktischen

<sup>13</sup> Das wird deutlich z.B. aus maßgeblichen Ansätzen wie bei Barcelona (2002: 226-229), der Metonymien nach unterschiedlichen Graden der Prototypizität unterscheidet („purely-schematic metonymies“, „typical metonymies“ und „prototypical metonymies“).

Kontext, nicht bestimmt werden kann. Nahezu am anderen Pol nah finden sich hingegen z.B. Ableitungen wie *Fischer*, *Landung* oder *Ölung*. Derartige deverbale Substantive werden durch den Zusatz der Derivationsmorpheme *-er* und *-ung* abgeleitet. Es handelt sich um Suffixe, die den Bezug auf den metonymischen Zielbereich formal deutlich machen. Beispielsweise bildet das Suffix *-er* in *Fischer* ein Nomen Agentis aus dem Verb *fischen* und evoziert einen menschlichen Referenten in der Konzeptualisierung der Sprecher\_innen, die diese Tätigkeit innerhalb der Handlungsschema ausübt. Obwohl die Handlung FISCHEN in dieser Konzeptualisierung ein salientes Merkmal darstellt, durch das der Referent – ‚die Person, die fischt‘ – verstanden wird, wird bei *Fischer* die Metonymie blockiert: Der Zielbereich PERSON wird hier durch das Suffix *-er* auf der Sprachebene deutlich gemacht. In ähnlicher Weise blockiert *-ung* in Nominalisierungen wie *Landung* oder *Ölung* die metonymische Ausdehnung; *-ung* bildet hier ein Nomen Actionis, das die sämtlichen Phasen einer ganzen Handlung als ein zeitloses Ganzes profiliert. Die Übertragung vom zeitlichen/relationalen (z.B. Agens + landen + Ziel) auf das zeitlose Profil (*Landung*) der Konzeptualisierung wird auf der Sprachebene durch das Derivationsmorphem *-ung* deutlich gemacht<sup>14</sup>.

Diese interpretative Lösung hat den Vorteil, metonymische und morphologische Wortbildungen im Lichte der Annahme der Prototypizität zu analysieren. Das Ergebnis ist, dass Metonymie und morphologische Vorgänge gleichzeitig an Wortbildungsvorgänge beteiligt sein können. Daher sind sie nicht notwendigerweise – wie Brdar behauptet – als zwei sich gegenseitig ausschließende Vorgänge zu betrachten.

Darüber hinaus führt diese Interpretation zu einer weiteren relevanten Schlussfolgerung. Der Fall der deutschen verbalen Konvertate zeigt, dass sich der Versuch von Brdar, Metonymie in der sprachlichen bzw. textuellen Ebene zu verankern, als erfolglos erweist. Wie bereits dargestellt, behauptet Brdar, dass morphologische Derivations- und Flexionsvorgänge immer vor oder nach der konzeptuellen Metonymie stattfinden. Im Ansatz von Brdar lassen sich zwei klar getrennte Phasen unterscheiden: 1) das Erscheinen der konvertierten Form

<sup>14</sup> Es sei vermerkt, dass die englischen Substantiva *landing* und *oiling* nicht das Resultat einer morphologisch markierten Ableitung wie ihre deutschen Entsprechungen *Landung* und *Ölung* darstellen. Sie sind vielmehr als nominalisierte Verben einzuordnen, die keiner formalen Änderung im Laufe des Ableitungsprozesses unterworfen sind. Das englische Substantiv *fisher* ist jedoch strukturell und derivativ stark analog zum deutschen *Fischer*. Weitere englische Ableitungen, die denselben Platz wie *Fischer*, *Landung* und *Ölung* auf dem Kontinuum in Abb. 1 einnehmen, sind Substantiva wie *development* (aus *to develop*), *activity* (aus *active*) oder *creation* (aus *to create*), die durch das Anfügen eines Ableitungsmorphems (wie *-ment*, *-ity*, oder *-ion*) realisiert werden.

durch konzeptuelle Metonymie, etwa das Verb *to clean* und 2) die mögliche anschließende morphologische Veränderung des Konvertats durch Flexion, wie im Fall der dritten Person *she clean-s*. Dass die Metonymie in diesem Fall stattgefunden hat, zeigt laut Brdar die Versprachlichung von *clean* ohne das Anfügen von weiterem morphologischem Material. Wie betrachtet, erscheinen hingegen auf der Sprachebene deutsche verbale Konversionsprodukte direkt nach Konjugationsform flektiert. Wir halten also zusammenfassend fest, dass die Phase des metonymischen Vorgangs im Fall deutscher Konvertate sich auf der konzeptionellen Ebene abspielt, auch wenn sie keine sprachliche Entsprechung in Form von reiner Konversion – wie im Englischen – hat.

## 6. Schlussbemerkungen

Im vorliegenden Beitrag haben wir gezeigt, dass deutsche verbale Konvertate als das Ergebnis einer metonymischen Ausdehnung einzuordnen sind. Der Unterschied zu den englischen Konvertaten besteht nicht in der unterschiedlichen Art des den deutschen Output-Wörtern zugrundeliegenden sprachlich-konzeptuellen Prozesses, sondern in ihrem niedrigeren Prototypikalitätsgrad als metonymische Erscheinungen. Der unabdingbare Zusatz des verbalen Flexionsmorphems im Deutschen macht die metonymische Beziehung zwischen dem Basissubstantiv und dem abgeleiteten verbalen Konvertat auf der Sprachebene weniger durchsichtig als im Englischen, wobei das Konvertat auch in einer morphologisch unmarkierten Form erscheinen kann. Deutsche Konvertate sind daher als weniger prototypische Instanzen konzeptueller Metonymie zu verstehen. Diese Interpretation kann auch auf deutsche Konvertate anderer Wortarten erstreckt werden. Exemplarisch kann man deverbale konvertierte Substantive, etwa *Lesende*, *Reisende*, *Gelehrte*, *Gefangene* usw., als das Ergebnis der metonymischen Ausdehnung eines hervorstechenden Aspekts auf die gesamte Domäne REFERENT aufgefasst werden.

Die in diesem Beitrag vorgeschlagene Interpretation deutscher Konvertate ist darüber hinaus mit der weit gefassten Auffassung konzeptueller Metonymie im Einklang, die in der Literatur zu diesem Themenbereich am meisten verbreitet ist. Dieser Auffassung nach umfassen die meisten konzeptuellen Kategorien mehr oder weniger prototypische Instanzen ihrer Mitglieder. Sprachliche Kategorien (etwa die Metonymie) stellen diesbezüglich keinen Unterschied dar (Lakoff 1987).

Gegen den vorliegenden analytischen Vorschlag könnte eingewandt werden, dass metonymische Konversionen im Deutschen einfach nicht stattfinden, weil das morphologische System des Deutschen solche Metonymien nicht erlaubt, indem es weiträumig Gebrauch von morphologischer Kombinatorik macht, was

im Englischen nicht der Fall ist. Ein solches Gegenargument ist allerdings offensichtlich nicht haltbar, da die sprachlich-konzeptuellen Beziehungen zwischen Basis- und Outputwort in beiden Sprachen von gleicher Art sind. Es scheint höchst unwahrscheinlich, dass diese Ableitungen in den zwei Sprachen das Resultat zweier unterschiedlicher kognitiver Vorgänge sind.

Der Versuch, Konzeptions- und Sprachebene bei der Identifizierung von Metonymie klar zu trennen, scheint auf einem völlig willkürlichen Kriterium zu basieren<sup>15</sup>. Daher ist es vermutlich sinnvoller, die Auffassung der Metonymie – wie es Langacker (1999) ausdrücken würde – nach „grounds of psychological accuracy“ zu bestimmen, auch wenn der zu zahlende Preis bei der Anwendung dieses analytischen Konstrukts in weniger klaren Grenzen besteht. Zur weiteren Unterstützung des hier vorgebrachten Arguments kann schließlich der Einwand von Bauer (2017) gegen das Argument von Brdar erwähnt werden:

The line of argumentation on one level seems odd: metonymy is ‘almost as ubiquitous as metaphor’ [...] so because of its ubiquity we must limit it and make it less ubiquitous. Of course, it is open to any scholar to define metonymy in a way which allows for a greater or more constrained use of the term, but the definitions that are widespread in the literature do seem to allow for the relatively “unconstrained” reading of metonymy. (Bauer 2017: 11)

•  
;

<sup>15</sup> Schließlich kann hinzugefügt werden, dass das Kriterium der formalen Invarianz von Brdar noch willkürlicher und stärker in den Konstrukten der traditionellen Sprachwissenschaft verankert zu sein scheint, wenn man bedenkt, dass Brdar (in Anlehnung an Jespersen 1954) auch Fälle wie *blood* → *bleed* oder *food* → *feed* zu den Konversionen zählt, bei denen die Basiswörter während des Konversionsvorgangs einer relevanten morphologischen bzw. phonologischen Veränderung unterworfen sind.

## Bibliographie

- Barcelona, Antonio (2002), *Clarifying and applying the notions of metaphor and metonymy within cognitive linguistics: An update*. In R. Dirven/R. Pörings (eds.), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Berlin /New York: Mouton de Gruyter, 207-278
- Bauer, Laurie (2016), *Re-evaluating exocentricity in word-formation*. In D. Siddiqi/H. Harley (eds.), *Morphological Metatheory*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 461-477
- Bauer, Laurie (2017), *Metonymy and the Semantics of Word-Formation*. In N. Koutsoukos/J. Audring/F. Masini (eds.), *MMM11 Online proceedings 2018*
- Benczes, Réka (2006), *Creative Compounding in English*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins
- Benczes, Réka (2009), *What motivates the production and use of metaphorical and metonymical compounds?*. In M. Brdar/M. Omazić/V. Pavičić Takač (eds.), *Cognitive Approaches to English: Fundamental, Methodological, Interdisciplinary and Applied Aspects*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 49-67
- Brdar, Mario (2007), *Metonymy in Grammar: Towards Motivating Extensions of Grammatical Categories and Constructions*, Osijek: Faculty of Philosophy
- Brdar, Mario (2017), *Metonymy and Word-formation: Their interactions and Complementation*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing
- Brdar, Mario/Brdar-Szabó, Rita (2013), *Some reflections on metonymy and word-formation*. «Explorations in English Language and Linguistics» 1 (1), 40-62
- Dirven, René (1999), *Conversion as a Conceptual Metonymy of Event Schemata*. In K.-U. Panther/G. Radden (eds.), *Metonymy in Language and Thought*, Amsterdam: John Benjamins, 275-288
- Fleischer, Wolfgang (2012<sup>4</sup>), *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache* [1992], Berlin/Boston: de Gruyter
- Fuhrhop, Nanna/Werner, Martina (2016), *Die Zukunft der Derivation oder: Derivation 2.0*. «Linguistik online» 77/3
- Heine *et al.* (1991) = Heine, Bernd/Claudi, Ulrike/Hünemeyer, Friederike, *Grammaticalization: A Conceptual Framework*, Chicago: University of Chicago Press
- Henzen, Walter (1957<sup>2</sup>), *Deutsche Wortbildung* [1947], Tübingen: Niemeyer
- Hopper, Paul J./Traugott, Elizabeth Closs (1993), *Grammaticalization*, Cambridge: Cambridge University Press [2003<sup>2</sup>]

- Janda, Laura A. (2010), *The role of metonymy in Czech word-formation*. «Slovo a slovesnost» 71, 260-274
- Janda, Laura A. (2011), *Metonymy in word-formation*. «Cognitive Linguistics» 22, 359-392
- Janda, Laura A. (2014), *Metonymy and word-formation revisited*. «Cognitive Linguistics» 25, 341-349
- Jackendoff, Ray (1983), *Semantics and Cognition*. Cambridge (MA): MIT Press
- Jespersen, Otto (1954), *A Modern English Grammar – On Historical Principles*. Part VI: *Morphology*, London/Copenhagen: Munksgaard Allen & Unwin
- Keller, Rudi/Kirschbaum, Ilja (2003), *Bedeutungswandel. Eine Einführung*, Berlin/New York: de Gruyter
- Koch, Peter (2001), *Metonymy: unity in diversity*. «Journal of Historical Pragmatics» 2, 201-244
- Kövecses, Zoltán/Radden, Günter (1998), *Metonymy: Developing a Cognitive Linguistic View*. In D. Divjak (ed.), *Cognitive Linguistics*, Berlin/New York: de Gruyter, 36-77
- Lakoff, George (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago/London: The University of Chicago Press
- Langacker, Ronald W. (1999), *Grammar and conceptualization*, Berlin/New York: de Gruyter
- Langacker, Ronald W. (2008), *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*, New York: Oxford University Press [online edn]
- Leech, Geoffrey (1974), *Semantics*, Harmondsworth: Penguin Books
- Littlemore, Jeannette (2015), *Metonymy. Hidden Shortcuts in Language, Thought and Communication*, Cambridge: Cambridge University Press
- Naumann, Bernd (1986), *Einführung in die Wortbildungslehre des Deutschen*, Tübingen: Niemeyer
- Peirsman, Yves/Geeraerts, Dirk (2006), *Metonymy as a prototypical category*. «Cognitive Linguistics» 17, 269-316
- Polenz, Peter von (1973), *Synpleremik 1: Wortbildung*. In H.P. Althaus/H. Henne/H.E. Wiegand (Hg.), *Lexikon der germanistischen Linguistik*, Tübingen: Niemeyer, 145-162
- Quirk *et al.* (1985) = Quirk, Randolph/Greenbaum, Sidney/Leech, Geoffrey/Svartvik, Jan, *A Comprehensive Grammar of the English Language*, London: Longman

- Radden, Günter (2000), *How metonymic are metaphors*. In A. Barcelona (ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*, Berlin/New York: de Gruyter, 93-108
- Radden, Günter/Kövecses, Zoltán (1999), *Towards a Theory of Metonymy*. In K.-U. Panther/G. Radden (eds.), *Metonymy in Language and Thought*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 17-59
- Ruiz de Mendoza Ibáñez, Francisco J. (2007), *High-level cognitive models: in search of a unified framework for inferential and grammatical behavior*. In K. Kosecki (ed.), *Perspectives on Metonymy*. Proceedings of the International Conference *Perspectives on Metonymy* (Łódź, Poland, May 6-7, 2005), Frankfurt a.M.: Peter Lang, 11-30
- Ruiz de Mendoza Ibáñez, Francisco José/Pérez Hernández, Lorena (2001), *Metonymy and the grammar: motivation, constraints and interaction*. «Language and Communication» 21, 321-357
- Ruiz de Mendoza Ibáñez, Francisco J./Otal Campo, José L. (2002), *Metonymy, Grammar, and Communication*, Granada: Comares
- Sweet, Henry (1900<sup>2</sup>), *A new English grammar*. Part I: *Introduction, phonology and accidence* [1891], Oxford: Clarendon Press
- Traugott, Elizabeth Closs/König, Ekkehard (1991), *The semantics-pragmatics of grammaticalization revisited*. In E.C. Traugott/B. Heine (eds.), *Approaches to Grammaticalization*, vol. I, Amsterdam: John Benjamins, 189-218
- Ullmann, Stephen (1962), *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford: Basil Blackwell
- Vogel, Petra M. (1996), *Wortarten und Wortartenwechsel*, Berlin/Boston: de Gruyter
- Wachowski, Wojciech (2019), *Towards a Better Understanding of Metonymy*, Frankfurt a.M./New York: Peter Lang



**Claudia Di Sciacca**

As if on soft wax.

The reception of the *Apparitio in Monte Gargano* in pre-Conquest England

Contrary to the received notion that the diffusion of St Michael's legend and cult in pre-Conquest England is a comparatively late phenomenon, this paper will argue that the *Apparitio in Monte Gargano* (BHL 5948-9) must have crossed the Channel already in the 8<sup>th</sup> century, as it was demonstrably drawn on in an anonymous Anglo-Latin epyllion, the *Miracula Nyniae Episcopi* (MNE). Dated to the 780s and associated with the 'York school' of Anglo-Latin poetry, the MNE recount the life and miracles of St Nynia, a tenuous figure traditionally identified with a British bishop and founder of Whithorn. In particular, one of the miracles performed by St Nynia demonstrably adapts and conflates two iconic events of the *Apparitio*, namely the episode of the straying bull and the Archangel's leaving his footprints impressed in the marble of the sanctuary.

[St Michael; *Apparitio in Monte Gargano*;  
pre-Conquest England; Anglo-Latin; Old English]

•  
;

The diffusion of St Michael's legend and cult in England seems to be a comparatively late phenomenon, datable from the late Anglo-Saxon<sup>1</sup> period onwards, as earlier evidence – literary and otherwise – is quite meagre<sup>2</sup>. This circumstance may well be put down to a merely statistical factor, namely the actual chronology of the surviving literary and iconographic corpus, which is typically more extensive from the 10<sup>th</sup> century onwards. However, it can also be said that the establishment and diffusion of the Michaeline cult and legend were arguably fostered, if not triggered, by devotional and liturgical phenomena which can

<sup>1</sup> Although I am aware that 'Anglo-Saxon' has proved rather controversial lately, throughout this essay it will be employed in its strictly historical sense, i.e. to refer to what is now England from the 6<sup>th</sup> to the 11<sup>th</sup> century CE.

<sup>2</sup> Johnson (2005: 117-120) concerning the Old English texts on St Michael, and (*ibidem*. 140-148) concerning the medieval English iconography of St Michael; Di Sciacca (2023a: 249-253); and for a survey on St Michael in Old English homiletics, see Cioffi (2023) and Lendinara (2023). It has even been argued – perhaps over pessimistically – that “there is little to suggest that men and women in Anglo-Saxon England ever harboured any special affinity of their own for [St Michael]” (Sowerby 2016: 178).

be best ascribed to the late Anglo-Saxon period, that is the popularity of other dragon-fighting saints, such as St Margaret (Clayton/Magennis 1994; Dresvina 2016; Di Sciacca 2015 and 2019) and St George (Riches 2000); the diffusion of the cult of the Virgin, with whom St Michael was increasingly paired in his<sup>3</sup> intercessionary role<sup>4</sup>; finally, the promotion of the devotion to the Cross, especially on the part of the Benedictine Reformers<sup>5</sup>.

The very foundational text of St Michael's legend and cult, the *Apparitio in Monte Gargano* (BHL 5948-5949) (henceforth *Apparitio*), has been dated by its most recent editor to the second half of the 7<sup>th</sup> century<sup>6</sup> and is attested in no fewer than four manuscript witnesses written or circulating in England, all dating to the 11<sup>th</sup> century<sup>7</sup>. That the *Apparitio* must have crossed the Channel much earlier, however, is demonstrated by the 9<sup>th</sup>-century *Old English Martyrology* (henceforth *OEM*)<sup>8</sup>. Unlike later martyrologies, the *OEM* devotes two distinct entries to both Michaeline feast-days of the Western tradition, that is 8 May and 29 September<sup>9</sup>. The former is the feast-day introduced by the Lombards of

<sup>3</sup> I will refer to Michael by the masculine pronoun as shorthand for an arguably genderless being. On the vexed question of angels' sexuality in Scholastic debate, see at least Keck (1998: 117-123). Also, even though the scriptural and apocryphal Archangel Michael, on the one hand, and the hagiographic St Michael, on the other, cannot be equated, in the course of this paper I will refer to Michael interchangeably as Archangel and Saint. On the transition from the scriptural to the hagiographic Michael, see Aulisa (2023: 3-28).

<sup>4</sup> On Mary and the angels in their respective roles of intercessors and mediators, see Keck (1998: 170-171). On Marian devotion and literature in pre-Conquest England, see Clayton (1990 and 1998).

<sup>5</sup> On the cross in pre-Conquest England, see the three collections of studies Karkov *et al.* (2006), Jolly *et al.* (2007), and Keefer *et al.* (2010).

<sup>6</sup> The most recent edition with Italian translation is by Lagioia (2017). Johnson (2005) has reprinted the Latin text ed. by Waitz (1878) with a facing page English translation (*ibidem*: 110-115); for a discussion of the *Apparitio*, see also *ibidem*: 36-41, 50-53, and for relevant bibliography on the *Apparitio* and the Gargano cult site, see Arnold (2000: 568-573).

<sup>7</sup> The four codices in question are two versions of the augmented recension of Paul the Deacon's Homiliary (Canterbury, Cathedral Library and Archives, Add. 127/1, s. xi<sup>1</sup>, ff. 2va-2vb, and Salisbury, Cathedral Library 179, s. xi<sup>ex</sup>, Salisbury, ff. 91v-92r, and two witnesses of the so-called 'Cotton-Corpus Legendary' (London, BL Cotton Nero E. I, Part 2, s. xi<sup>3/4</sup>, ff. 147r-148v, Worcester, and Salisbury, Cathedral Library 222 [formerly Oxford, Bodleian Library, Fell 1], s. xi<sup>ex</sup>, Salisbury, ff. 179r-180v): see Gneuss/Lapidge (2014: nos. 209, 753, 344, and 754.6). On the circulation of the *Apparitio* in Anglo-Saxon England, see Whatley (2001b), and on the knowledge of the cultic site on Mount Gargano, possibly dating back to s. vii<sup>ex</sup>/viii<sup>m</sup>, see Lendinara (2023: 172-179).

<sup>8</sup> Rauer (2013); on the dating and context of origin of the *OEM*, see *ibidem*: 1-18.

<sup>9</sup> Rauer (2013: 100-101, 194-195, with commentary at 259 and 296). See also Ruggerini (1999); Johnson (2005: 51-53); and Hall (2019). Interestingly, the Irish *Martyrology of Tallaght* and the *Martyrology of Óengus (Féilire Óengusso)* also feature two *dies festi* for St Michael, namely 9 May (*sic*) and 29 September (Lendinara 2023: 192-195).

central Italy in the late 8<sup>th</sup> and early 9<sup>th</sup> centuries to commemorate the famous appearance of the Archangel on Mount Gargano, as narrated in the eponymous *Apparitio*. The latter is the feast-day originally commemorating the dedication of a church on the Salarian Way, six miles north of Rome, in the 5<sup>th</sup> century, but eventually associated with the Gargano appearance and established as the main feast day of St Michael in the West<sup>10</sup>. Furthermore, the *Apparitio* was drawn on in two Old English homilies, an anonymous one for Michaelmas (*To sanctae Michaelis Massan*), making up item no. xvi of the Blickling Homilies<sup>11</sup>, collectively dated to the 10<sup>th</sup> century (Scragg 2000: 82-84 and 2021: 20), and the homily for the same occasion (*Dedicatio ecclesiae S. Michaelis*) included in the First Series of the Catholic Homilies by Ælfric of Eynsham (c. 950 – c. 1010)<sup>12</sup>.

However, evidence of the knowledge of (some version of) the *Apparitio* in England already by the late 8<sup>th</sup> century is afforded by an anonymous Anglo-Latin epyllion, the *Miracula Nynie Episcopi* (henceforth *MNE*)<sup>13</sup>. This hagiographic poem recounts the life and, especially, the miracles of St Nynia<sup>14</sup>, a tenuous figure traditionally considered to be a British bishop and founder of Whithorn, an ecclesiastical site in the south-western tip of Galloway, itself generally regarded as the cradle of Scottish Christianity (Di Sciacca 2023b: 227-249). Although not dealing with St Michael himself, the *MNE* demonstrably show echoes of the two key episodes recounted in the *Apparitio*. The former concerns a straying bull that is miraculously spared by the poisoned arrow aimed at it by its enraged owner, Garganus, as the arrow turns around and flies back, ultimately striking Garganus instead and killing him. Revealingly, the wondrous event is orchestrated by the Archangel himself, who by

<sup>10</sup> On St Michael's feast days, see Whatley (2001b), Johnson (2000: 56-59), and Keck (1998: 179-180). In England, St Michael's feast day is recorded on 29 September already in the (Latin) *Metrical Calendar of York* (s. viii<sup>2</sup>), see Karasawa (2015: 143, l. 59 with relevant note at 151). Similarly, in the *Old English Metrical Calendar*, traditionally known as the *Menologium*, as well as in the related *Prose Menologium*, both dated to s. x/xi, more precisely *ante* 1008, St Michael's feast day falls on 29 September, see *ibidem*: 82, ll. 176-180 with relevant note at 118-119 (*Old English Metrical Calendar*) and 134, l. 28 (*Prose Menologium*).

<sup>11</sup> Morris (1967: 196-210). A more recent edition is in Getz (2008: 266-276), with English translation (*ibidem*: 277-284), and textual notes (*ibidem*: 285-322). See also Wright (2018-) and Cioffi (2023: 226-237).

<sup>12</sup> Clemoes (1997: no. xxxiv, 465-475). For a survey and discussion of Ælfric's sources, see Godden (2000: 281-289).

<sup>13</sup> CPL 2152; BHL 6240b; S-K 14261; ed. Strecker (1923a). The poem has been translated into English by MacQueen (2005) and Máin (1998).

<sup>14</sup> On the onomastic confusion surrounding St Nynia, see Di Sciacca (2023b). I have here chosen to follow the earliest surviving source on the saint, that is Bede, who uses the form *Nynia* (*Beda Venerabilis* 1969: III.iv, 220-225).

such a sign wishes to demonstrate his own protection of the cave where the famous Michaeline shrine would eventually be established (Lagioia 2017: §2, 106-109). The latter episode concerns the Archangel's miraculous intervention in favour of the Christian Sepontians and Beneventans in their war against the pagan Neapolitans, leaving as a sign of his decisive presence some footprints impressed in the marble of the sanctuary<sup>15</sup>.

In the *MNE* the two miraculous episodes of the *Apparitio* are creatively adapted and conflated in the tale of one of the miracles performed by St Nynia during his lifetime<sup>16</sup>. This miracle concerns a bull which effectively thwarts the plans of a gang of thieves attempting to steal St Nynia's herd: while a wondrous dizziness befalls the gang, their leader is killed by the charging bull (though he is subsequently revived by St Nynia), and the bull ultimately leaves its hoofmark on a rock as if in soft wax (Strecker 1923a: §viii, ll. 209-249, 952-953). The 12<sup>th</sup>-century prose *Vita S. Niniani* (henceforth *VSN*) by Ailred of Rielvaux (ca. 1110-1167)<sup>17</sup> also attests to the detail that from the bull's mark the place of the miraculous event would get the Old English name *Farres Last* '(lit.) bull's hoof-mark' (Aelredus Rievallensis 2017: §viii, l. 29, 125)<sup>18</sup>, possibly a spot to be located at the confluence of the rivers Tarf and Bladnoch (MacQueen 2005<sup>2</sup>: 158-159).

Despite the lack of any reference to St Michael in the *MNE* and despite the obvious differences between the two narratives, it is nevertheless striking that in both the *Apparitio* and the *MNE* a recalcitrant bull is singled out from the rest of the herd and invested with some miraculous power, to become the instrument of the saint's chastisement of the respective villain (Garganus in the *Apparitio*, the thieves' leader in the *MNE*). Also, in both narratives, the miracle is ultimately validated by some prints left on a rock or stone. In the *Apparitio*, the prints are similar to human footprints impressed on the marble

<sup>15</sup> Lagioia (2017: §3, 109-112). Given the angelic nature of St Michael, his cult could not count on bodily relics, but on second-class relics, that is objects putatively touched or used by the Archangel (Ruggerini 2001: 35; Keck 1998: 183, 190-191).

<sup>16</sup> The *MNE* neatly distinguishes between the miracles performed during the saint's lifetime (§§v-viii) and the posthumous ones (§§x-xiii). The two sets of miracles are separated by the account of Nynia's passing (§ix), which is wondrous in its own right, as the saint is carried to heaven by angels in a blaze of glory, see Di Sciacca (2023c: 268-270).

<sup>17</sup> *BHL* 6239; Aelredus Rievallensis (2017). The most recent English translation features in Aelred of Rievaulx (2006).

<sup>18</sup> It is impossible to say whether Ailred preserves an otherwise unattested piece of information from earlier sources or, conversely, updates them with more recent additions (by his own contrivance?), see Di Sciacca (2023b: 230-249).

by the north door of the Garganic church as a tangible testimony of St Michael's presence:

vident mane iuxta ianuam septentrionalem, [...] instar posterulae pusillae, quasi hominis vestigia marmoris artius impressa, agnoscuntque beatum Michaellem hoc presentiae suae signum voluisse monstrare<sup>19</sup>.

In the *MNE*, the prints are those left by the raging bull after he has attacked and killed the thieves' leader. Thus, through St Nynia's mediation, the bull accomplishes what is ultimately God's will and wondrously leaves the mark of its hooves on the hardest rock as a lasting testimony of the miracle.

Et (mirum dictu) torvus vestigia taurus / Impremittit in silici velut in mollissima cera, / Unguibus et teneris cessit firmissima cautes; / Omnia nam Christi poterit patrare creator, / In sanctis suis preclarus omnia patrat<sup>20</sup>.

A distinctive detail featured in the *MNE* and unparalleled in the *Apparitio* concerns the imagery employed, that is the bull's hooves leave their marks on the hardest rock as if on the softest wax, with the simile of the wax and the antithesis of the two superlatives (*mollissima* / *firmissima*) effectively emphasising the extraordinary nature of the event. Now, the wax-simile referring to footprints apparently left by the Archangel on marble or stone can be said to be a veritable topos in the hagiographic tradition of St Michael in early medieval England. Indeed, the simile features in Blickling Homily xvi, a composite anonymous homily drawing on the *Apparitio*. Here, with an idiosyncratic variation and expansion of the Latin source-text, it is specified that the Archangel left on the marble-stone before the north-door of the church prints as if a man had stood there and such prints were plainly visible on the stone as if they were impressed on wax:

Þa gemittan hie eac beforan ðære norðdura þære ciricean on þæm marmanstane swylce mannes swaðu, þon gelicost þe þær sum mon þa gestode; & þa fotlastas wæron swutole & gesyne on þæm stane, swa hie on wexe wæron aþyde<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Lagioia (2017: 111, ll. 11-12; 112, ll. 1-2). "The next day they see next to the north entrance, [...] similar to a tiny back door, the footprints of a man, as it were, firmly impressed in the marble, and they realise that blessed Michael had wished to show this sign of his presence" (translation by C.D.S.).

<sup>20</sup> Strecker (1923a: §viii, ll. 228-232, 952). "[A]nd (wonderful to relate) the wild bull had imprinted his hoof mark on the flint floor as if on the softest wax, and the hardest rock gave way before his tender hooves. For the Creator of Christ is able to bring all things to pass. Glorious in his saints he accomplishes everything" (MacQueen 2005: 94).

<sup>21</sup> Morris (1967: 203, l. 34-205, l. 1). "Then they also found before the north door of the church, in the marblestone, as it were, a man's footprints, just as if a man had stood there; and the foot-

The wax-simile also features in a hagiographic tale recounting the fight undertaken by St Michael in the guise of a bird<sup>22</sup> against a gigantic and fire-spitting dragon, which from its mountainous den had wreaked havoc on an entire population, until the Archangel killed it, splitting its carcass into twelve parts that were eventually disposed of into the sea<sup>23</sup>. This dragon-fight is attested, though not identically, in no fewer than nine witnesses, which “shows that the episode was considered particularly significant and familiar”, especially in the Insular world (Ruggerini 2001: 24, n. 3). At least four of the surviving witnesses are English copies of the Carolingian homiletic collection known as the Homiliary of Saint-Père de Chartres (Cross 1987; Hall 2021: 85-136). In particular, the Michaeline dragon-fight was first edited and studied as part of item no. lv of the Pembroke Homiliary (Cross 1986), that is the copy of the Saint-Père Homiliary contained in ms Cambridge, Pembroke College 25, a late 11<sup>th</sup>- or early 12<sup>th</sup>-century English codex (Gneuss/Lapidge 2014: no. 131; Hall 2021: 87-88) representing “the fullest and most reliable guide to the original [Saint-Père] collection” out of its eleven surviving witnesses (*ibidem*: 85; Cross 1987: 45-90). Pembroke Homily lv is an anonymous Latin sermon for Michaelmas which is also attested in another three (later) English witnesses of the Saint-Père Homiliary<sup>24</sup>. The ‘Pembroke-type’ dragon fight is also attested as an independent narrative, the *Apparitio et victoria in Asia* (BHL Suppl. 5956b), uniquely attested in a mid-12<sup>th</sup>-century manuscript from St Stephen’s, Caen (Normandy), now Vatican City, BAV, Reg. lat. 703B (ff. 100v-101r) (Ruggerini 2001: 26-27). The version of the dragon-fight attested in

prints were plain and visible in the stone, as if they were impressed on wax” (adapted from *ibidem*: 202). Ælfric’s adaptation of the *Apparitio* (see above, n. 12) is closer to the Latin text and does not feature the wax simile. “Efnæ þa hi gesawon an lang portic on þam norðdæle. astreht fornean to þam marmanstane þe se engel on standende his fotlæste æteowde” (Clemoes 1997: 468, ll. 94-96); “Then they saw before the north door [of the church], on the marble stone, as if it were a man’s footsteps, firmly impressed on the stone, and they then understood that the archangel Michael would manifest that token of his presence” (adapted from Thorpe 1844-1846: I, 507).

<sup>22</sup> On this distinctively Anglo-Irish iconographic tradition, see at least Ruggerini (2001: 38-43) and Di Sciacca (2022: 238-245).

<sup>23</sup> Ruggerini (2001: 57-58). For a contrastive reading of this dragon fight with the *Beowulf* dragon episode, see *ibidem* and Di Sciacca (2023a: 255-267).

<sup>24</sup> The other three witnesses are mss Cambridge, St John’s College 42 (B. 20), ff. 13r-62v (s. xii, Worcester?); Oxford, Balliol College 240, ff. 56r-136r (s. xiv, England); and Lincoln, Cathedral Library 199 (C.3.3), ff. 213r-345r (s. xii<sup>med</sup>-xii<sup>3/4</sup>, England): see Hall (2021: 88-89 and 102), and Cross (1987: 1). The dragon episode of the Pembroke homily is also reprinted from Cross’s edition with a facing-page English translation in Rauer (2000: 158-161); this dragon-fight is item Mi1 in Rauer’s catalogue of hagiographic dragon fights: see *ibidem* (“Appendix B: Saints and Destructive Dragons”: 174-193, esp. 184).

the four English witnesses of the Saint-Père Homiliary as well as in *Apparitio et victoria in Asia* has been labelled as F, standing for ‘full version’, by the most recent editor of the tale (*ibidem*: 23-24 and 57-58), as opposed to A, or ‘abridged version’, attested in two manuscripts, that is Paris, BnF, Lat. 2873 (s. x<sup>med</sup>, Saint-Denis?) and the 12<sup>th</sup>-century Vatican City, BAV, Reg. lat. 542<sup>25</sup>. Despite differences in length and detail, in both F and A the bird-like Archangel leaves traces of his miraculous appearance by impressing his claws on a stone as if it were wax<sup>26</sup>.

Besides the seven Latin witnesses, an Irish vernacular version (LB hom) is attested twice but with “no relevant variants” (*ibidem*: 24, n. 3) in items nos. xvi and xxxiii<sup>27</sup> of the early 15<sup>th</sup>-century miscellany *Leabhar Breac*<sup>28</sup>. Notably, however, in LB hom, St Michael leaves the marks of his fingers, rather than claws, and there is no wax simile<sup>29</sup>. Finally, it may be worth mentioning that the Pembroke-type dragon-fight was also included at the end of the St Michael homily in the early 15<sup>th</sup>-century English homiliary known as the *Speculum Sacerdotale*, making it the only other vernacular version of the tale besides LB hom (Weatherly 1936: 210-215; Johnson 2005: 68-70). In the *Speculum Sacerdotale* homily, St Michael leaves the marks of his claws on a stone as if this had been made of soft earth<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> The abridged version is printed from the Paris codex with two phrases supplied from the Vatican text in Ruggerini (2001: 58).

<sup>26</sup> Cf. F (“signa ungarularum [Michaelis] in petra quasi cera mollissima apparent”) and A (“Signa autem ungarularum [Michaelis] in petra sicut in cera mollissima apparent expressa habentur”) (*ibidem*: 58, l. 7 and 58, ll. 12-13). “The signs of Michael’s claws are visible in the rock as if [they were in] the softest wax” and “[i]ndeed the signs of Michael’s claws are visible in the rock as if they had been impressed in the softest wax” (translation by C.D.S.).

<sup>27</sup> Atkinson (1887: 213-219 with English trans. at 451-457; 240-244 with English trans. at 477-478); see also Lendinara (2023: 183-192). The two texts basically overlap, the only substantial difference being that the latter adds an unparalleled final section about Antichrist, see Atkinson (1887: 244, ll. 7268-7292, with English trans. at 477-478); this section, in turn, occurs as an independent item in the *Book of Lismore*, a late 15<sup>th</sup>-century Irish miscellany, see Ó Corráin (2017: no. 833, II, 1101-1104). The dragon-fight in Homily xvi has been itemised as M13 in Rauer’s catalogue of hagiographic dragon-fights, see Rauer (2000: 184-185; cf. above, n. 24). On the Irish tradition of St Michael, see also Trotta (2012: 169-176).

<sup>28</sup> The *Leabhar Breac* or ‘Speckled Book’ is ms Dublin, Royal Irish Academy 23 P 16 (1230); see the relevant description and bibliography on the Royal Irish Academy website at <<https://www.ria.ie/library/catalogues/special-collections/medieval-and-early-modern-manuscripts/leabhar-breac-speckled>> (04.04.2024). See also Ó Corráin (2017: no. 190, I, 223-225, and no. 824, II, 1084-1088).

<sup>29</sup> Atkinson (1887: 218, l. 6353, with English trans. at 455). In LB hom, St Michael is also shaped as a bird, although this detail is not mentioned in the dragon-fight but later on in the narrative, i.e. at the consecration of the church (*ibidem*: 218, ll. 6351-6352, with English trans. at 455).

<sup>30</sup> Weatherly (1936: 215). An echo of the Insular tradition can also be detected in the Old Norse *Mikjál’s saga*, where the archangel leaves two footsteps on stone as if on half-thawed snow (Unger 1877: I, 697, ll. 9-10); see also Ruggerini (2023: 417-419).

Despite some (minor) discrepancies, all the extant versions ultimately share what may be taken to be two distinctively Insular features, namely the Archangel's avian traits and his leaving an imprint, whether of his claws or fingers<sup>31</sup>. These two elements, added to the Insular origin of most of the surviving manuscript witnesses of the tale, has led to the conclusion that “the episode of St Michael and the dragon not only circulated in the [I]nsular area but, if it did not originate there, was at least reworked in an original way in the British Isles” (Ruggerini 2001: 38-39).

In particular, the Pembroke-type dragon-fight has been considered “a sort of [I]nsular analogue” (*ibidem*: 34) of the *Apparitio in Monte Tancia*<sup>32</sup>. This *Apparitio* pertains to a Michaeline cave sanctuary on Mount Tancia, in the Italian Sabine Mountains, and focuses on the miraculous defeat of a poisonous dragon that used to inhabit the mountain cave by two angels and the subsequent consecration of the same cave to the Archangel Michael by Pope Sylvester († 335)<sup>33</sup>. Notably, Sylvester is also responsible for the dedication of the Mount Garganus cave to St Michael – just one of the many narrative elements which the *Apparitio in Monte Tancia* derives from the Garganic one (Canella 2020: 114-115 and 2022: 57 and 90-91). The *Apparitio in Monte Tancia* has recently been traced to Farfa or one of its dependent monasteries in the late 10<sup>th</sup> century or beginning of the 11<sup>th</sup> (*ibidem*: 58-64 and 76-82), with the earliest manuscript witness (Canella's A) dating to the 12<sup>th</sup> century (Canella 2020: 92). However, the legend underlying it must be much earlier, and its origin could stretch back to the process of Christianization of a previous pagan cult sited in the cave in the 6<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> centuries<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Another Insular analogue of wondrous imprints on stone as if they were the softest wax is the account of the marks of Christ's knees on a Gethsemane rock in Adomnán's *De locis sanctis* (I.xii.4) (Getz 2008: 307-309). The cult of St Agatha, a Sicilian virgin martyr, includes the veneration of quite a few stones where the saint would have left the imprints of her feet, the most important one being the lava stone slab marking the threshold of the dungeon where Agatha was apparently locked up before her martyrdom and now incorporated in the church of St Agata 'al Carcere', in Catania, see Tempio (2003: 22). St Agatha was certainly known in Anglo-Saxon England and is the subject of one of Ælfric's *Lives of Saints*, see Whatley (2001a) and Morini (1993). On the motif of footprints in hagiographic literature, see further Powell (2013).

<sup>32</sup> *BHL Suppl.* 5947b-c. *Apparitio in Monte Tancia* is the *BHL* title, but the most recent editor has attributed the title *Revelatio Sancti Angeli de monte Tancia* (Canella 2020: 91-122).

<sup>33</sup> Sylvester was a dragon-slaying saint himself, see Rauer (2000: 189-191). On the association between St Sylvester and St Michael, see Canella (2020: 27-41 and 2022: 55-57 and 64-66).

<sup>34</sup> *Ibidem* (64-76) and Saggiaro (2022). One narrative topos of the Michaeline hagiographic tradition is that the place eventually dedicated to the Archangel is Christianised and sanctified by means of some miraculous event, which often consists of Michael's confrontation with and defeat of an earlier pagan deity or supernatural monster, which the Archangel ultimately replaces (Ruggerini 2001: 32-38; Cardini 2022).

The circumstances of the arrival and adaptation of the Mount Tancia dragon-fight within the Insular context inevitably remain elusive. It has been suggested that the tale was first concocted in Ireland “before the tenth century” and eventually circulated in England and then on the Continent (Ruggerini 2001: 55), or that, whatever its origin, it “was demonstrably circulating” in England sometime between the early 9<sup>th</sup> century and the late 10<sup>th</sup> century (Rauer 2000: 123-124). At the current state of knowledge, however, I would argue, that the most plausible channel of diffusion of the Michaeline dragon episode in England can be afforded by the early 10<sup>th</sup>-century Breton exodus and the related importation into England of Breton devotional usages and hagiographic texts<sup>35</sup>. In particular, much of this Breton import consisted of dragon-fighting saints such as St Samson, whose legend has been shown to have “striking” and “extensive” parallels with the *Beonulf* dragon episode (Rauer 2000: 99-116, esp. 111 and 138).

The Pembroke-type dragon-fight certainly circulated in Northern France as one of its versions, the *Apparitio et Victoria in Asia*, is attested in a manuscript (Vatican Reg. Lat. 703B) written in Normandy in the mid-12<sup>th</sup> century (Ruggerini 2001: 26-27). Also, a retelling of our dragon-fight was included in the *Narratio de scuto et gladio quae uidentur in Monte Tumba* written by Baudri of Bourgueil (1045-1130), archbishop of Dol, Brittany, on the occasion of a visit he paid to Mont Saint-Michel in 1112<sup>36</sup>. Baudri’s rewriting of the episode maintains the key feature of the splitting of the dragon’s body (which is said to be *frustatim detruncatum*, ‘cut into many pieces’), although no mention is made of the disposal of the carrion (Baldricus Burgulianus 2013a: §6.2, 31). A major difference from the Pembroke-type narrative concerns the signs of validation of the Archangel’s intervention, which are no longer the claws (or fingers) imprint on a stone, but a little shield and sword allegedly employed by the Archangel during his wondrous fight against the dragon<sup>37</sup> – an innovation to be put down to the context of composition, as the two weapons were indeed part of the rich stock of relics of Mont Saint-Michel (Neveux 2003: 251).

<sup>35</sup> Lapidge (1989-1990 and 2000: 261-265) and Rauer (2000: 95-98). On the relationship between Brittany and England in general in the early Middle Ages, see Brett *et al.* (2023: chaps. 8 and 9).

<sup>36</sup> BHL 5953; Baldricus Burgulianus (2013a). In turn, Baudri’s Latin prose text was versified in Old French by Guillaume de Saint-Pair around 1155 (Bougy 2009). Baudri was a hagiographer with some expertise in dragon fights, as he also authored a *Life of St Samson* (BHL 7486; Baldricus Burgulianus 2013b); see also Rauer (2000: 188-199) and Le Huërou (2002).

<sup>37</sup> Baldricus Burgulianus (2013a: §6.3-5, §7, 31 and 33). On the shield and sword as typical of the Michaeline iconography, see Kirschbaum (1971, s.v. *Michael Erzengel*, coll. 255-265) and Bertelli (2022). On the early English iconography in particular, see Johnson (2005: 140-148).

In sum, it can be argued that, whatever its ultimate origin, the narrative core of the Pembroke-type dragon-fight was elaborated in an area such as Northern France – both a veritable hub of hagiographic dragon-fights and the seat of a major centre of the Archangel’s cult, Mont Saint-Michel (Bouet 2003; Le Boulc’h/Bouet 2022) – and eventually (re-)imported into the Insular world<sup>38</sup>. In England, in particular, the dragon tale acquired what seem like three distinctively English features, namely the number of pieces into which the dragon’s carrion is split into, that is twelve (LB hom has nine) (Ruggerini 2001: 25); the fact that they are ultimately disposed of by being plunged into the sea (in LB hom they are burnt) (*ibidem*); and, last but not least, the imprint of the Archangel’s claws on a stone as if the latter was of soft wax (in LB hom there is no wax simile).

Returning to the *MNE*, the above-quoted lines show that the wax-simile had already been adapted and adopted into a hagiographic motif in late 8<sup>th</sup>-century Northumbria, as the *MNE* have now been confidently dated to the 780s and associated with the ‘York school’ of Anglo-Latin poetry (Di Sciacca 2023b: 251-252). The latter is so-called because it was active in and around York between ca. 780 and ca. 820 and had Alcuin as its figurehead (Orchard 2020: 295-324). Indeed, Alcuin was the primary intended audience of the *MNE*, as they were sent to him, together with a twin poem, the *Hymnus S. Nynie Episcopi* (*HNE*)<sup>39</sup>, on the Continent as a tribute to the now far-away master<sup>40</sup> or possibly also as a school exercise requiring his correction (Lapidge 1996: 24-25).

The origin and development of Nynia’s hagiographic tradition has proved rather controversial, with different models of transmission being proposed, often implying multiple intervening texts between what we might call St Nynia’s *Ur-vita* and the earliest extant documents on the saint, namely Bede’s brief account in the *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* (Beda Venerabilis 1969: III.iv, 220-225), the *MNE*, and the *VSN* (Di Sciacca 2023b: 227-249). However, a synoptic reading of these three texts strongly suggests that they could ultimately be traced to the same base-text, namely a (lost) Anglo-Latin *vita* put together under or by Pehthelm, the first Northumbrian bishop of Whithorn (ca. 731-735) (Bateson 2004; Keynes 2014; Yorke 2010: 178), itself presumably derived from

<sup>38</sup> Cf. Ruggerini (2001: 38-39 and 55). The sparse and late vernacular attestations of the Pembroke-type dragon-fight in both Ireland and England, consisting of LB hom and the homily in the *Speculum Sacerdotale*, might also support this line of argument, cf. Johnson (2005: 70 n. 100).

<sup>39</sup> *CPL* 2153; *BHL* 6240c; S-K 963; Strecker (1923b). Two English translations were both published in 1998 by Márkus (1998) and Wakeford (1998: 332-334).

<sup>40</sup> See the letter of thanks sent by Alcuin to the Whithorn community (Alcuinus 1895: no. 273, 431-432).

a (lost) British-Latin *uita* (Di Sciacca 2023b: 227-238). Of such a lost *uita* with the accompanying inventory of miracles – the whole lot most likely in prose –, the *MNE* explicitly provide just a selection<sup>41</sup> and in a succinct style (*tenui sermone*) (Strecker 1923a: §xiv, l. 453, 960). Such a selection was then versified in the *MNE* themselves, according to the tradition of the *opus geminatum*, which proved distinctively popular in pre-Conquest England, especially within the hagiographic genre (Godman 1981; Wieland 1981; Friesen 2011).

While miracles are altogether lacking from Bede’s brief account of St Nynia<sup>42</sup>, both the *MNE* and the *VSN* feature, amongst others, the miracle of the charging bull and its leaving the hoof-mark on a stone as if on soft wax. Thus, it can be suggested that this miracle was already included in the lost Anglo-Latin *uita* underlying both the *MNE* and the *VSN*, which, in turn, has tantalising implications for the dating of the arrival in England of what can reasonably be considered the ultimate source of this miraculous tale, namely the *Apparitio* or, at any rate, a version of it featuring the key episodes of the straying bull and of the Archangel leaving his marks on a stone or rock. That is the *Apparitio* must have reached England (or at least Northumbria) by the *terminus* represented by the *MNE*, i.e. ca. 780, or even earlier, as will be argued below.

Indeed, the evidence afforded by the *MNE* ties in with the earliest literary attestations of St Michael in pre-Conquest England, which point to early 8<sup>th</sup>-century Northumbria. Such attestations consist of the late 8<sup>th</sup>-century *Metrical Calendar of York* (see above, n. 10) and, more relevantly, the *Vita Wilfridi episcopi Eboracensis* (BHL 8889), “one of the most vivid biographies to survive from the early medieval west” (Thacker 2014: 496), authored likely within a decade of St Winfrid’s death, i.e. 710×720, by Stephen of Ripon (Lapidge 2014b), at the behest of Tatberht, abbot of Ripon, and Acca, bishop of Hexham (Lapidge 2014a) – both Ripon and Hexham being two major Northumbrian foundations within Wilfrid’s extended ‘family’ of monasteries (Bailey 2014a and 2014b). In the *Vita Wilfridi* St Michael is mentioned five times, especially in connection with his role

<sup>41</sup> “Ex quibus innumera scribendo linquere quondam / Predixi, obsequio sed sancti pauca relatu / Incipiam pandens cellaria pauperis horti” (Strecker 1923a: §xiv, ll. 465-467, 960). “I said before that I would omit innumerable of his acts in my writing, but I shall outline a few of them in my narrative out of reverence for the saint, setting forth the produce of a miserable garden” (MacQueen 2005: 100-101).

<sup>42</sup> Bede probably preferred to omit miraculous events which allegedly occurred in a remote past and therefore could hardly be verified (MacQueen 1991: 19-20). Notably, Bede also omitted all of Wilfrid’s miracles and most of Cuthbert’s (Laynesmith 2019: 211). On Bede’s attitude to miracles, in general, see the recent reassessment by Ahern (2018).

as psychopomp for the dying saint (§§*lvi, lxcii, lxciii, lxcvi, and lxcvii*)<sup>43</sup>. Around the same time, Bede († 735) apparently composed some verse for church dedications to Mary and Michael, which are, however, now lost (Lapidge 2019: 96-97 and 323). Also, Bede's own monastery, Monkwearmouth-Jarrow, demonstrably had direct contacts with Rome and southern Italy since its very foundation (Lapidge 2005). Together with Aldhelm, Bede is by far the author on whom both the *MNE* and *HNE* are most heavily dependent: while the *HNE* is closely modelled on Bede's hymn to St Æthelthryth (Beda Venerabilis 2019b; Di Sciacca 2023b: 255-256), the *MNE* show familiarity with his metrical *Vita S. Cudberti* (Beda Venerabilis 2019a). It has also been suggested that the original *vita* of St Nynia was modelled on the *Vita Wilfridi* and that the input for putting it together could have come from a Wilfridian foundation such as Hexham, especially under the episcopate of Acca, a devoted follower of Wilfrid and his successor as bishop of Hexham after Wilfrid's death in 710, as well as a correspondent of Bede and a dedicatee of several of his exegetical works (Fraser 2002: 54-56). Besides commissioning the *Vita Wilfridi*, Acca built up a large library at Hexham, collecting passions of martyrs as well as other ecclesiastical books (Beda Venerabilis 1969: V.xx, 530-533; Lapidge 2005), and, last but definitely not least, Acca probably played a strategic role in the intricate politics of Northumbrian church in the first three decades of the 8<sup>th</sup> century (Stancliffe 2012). Against the backdrop of the competition between eligible new suffragan bishoprics of York and related saints' cults (*ibidem*: 31-39), Acca may have favoured Whithorn as an episcopal see with jurisdiction over the farthest west regions of his own see, Hexham, and with Nynia as a founding saint whose legend would be subtly concocted in order to bestow upon him the same orthodox and missionary pedigree as St Wilfrid's (Fraser 2002: 55-59 and 2009: 68-93).

Be that as it may, Northumbria of the first half of the 8<sup>th</sup> century seems to have been an area where hagiographic literature was eagerly fostered, both as devotional reading and as an effective means of promoting native saints and steering church politics. Thus, 8<sup>th</sup>-century Northumbrian monasticism would have provided a fitting milieu for the first reception of the *Apparitio* and for the creative adaptation of some of its most iconic episodes into hagiological motifs of the incipient native hagiographic production, such as the bull miracle

<sup>43</sup> Eddius Stephanus (1927: 120-123, 134-139, 142-147). In fact, in §*lxvii* Michael is not explicitly named, but reference is made to "the angel of the Lord", by which, however, Michael often came to be understood as the pre-incarnated Christ; see Prinzvalli/Simonetti (2012: 35-36 and 41); Daniélou (1977: 118-124); Barker (1992: 206-207).

with the wax-simile of the *MNE*. Indeed, this late 8<sup>th</sup>-century Anglo-Latin poem on an elusive British saint not only provides a *terminus ante quem* for the arrival of the Garganic *Apparitio* in England, thereby contributing significantly to the knowledge of St Michael's legend in the early Anglo-Saxon period. It also represents an exemplary case study of the intertextuality typical of the hagiographic genre, showing how from its very start, English hagiography developed at the intersection of derivation and innovation, syncretically combining received models and native elaborations (Lapidge 2013<sup>2</sup>). The re-deploying, re-purposing, and re-adapting of themes and imagery which are typical of hagiography turn full circle with the inclusion of the motif of the prints left on a stone as if on soft wax in the much later Pembroke-type dragon fight. Indeed, such a dragon-fight featuring St Michael obviously provided the perfect context for the incorporation of a motif demonstrably originated from a distinctively English adaptation of an iconic episode of the earliest and most paradigmatic Michaeline *Apparitio*<sup>44</sup>.

;

<sup>44</sup> I am most grateful to T.N. Hall and C.D. Wright for reading this paper and offering valuable bibliographical suggestions. My thanks also to the anonymous referees and the editors for their comments.

## Bibliography

### Primary bibliography:

- Aelred of Rievaulx (2006), *Life of St Ninian*. In J.P. Freeland (trans.), *The Lives of the Northern Saints*, with an introduction and notes by M.L. Dutton, Kalamazoo (MI): Cistercian Publications (Cistercian Fathers Series 71), 35-63
- Aelredus Rievallensis (2017), *Vita S. Niniani*. In D. Pezzini (ed.), *Aelredi Rievallensis Opera historica et hagiographica*, Turnhout: Brepols (CCCM 3. Aelredi Rievallensis Opera omnia 6), 113-134
- Alcuinus* (1895) = *Alcuinus siue Albinus, Epistolae*, hrsg. v. E. Dümmler, Berlin: Weidmann [MGH Epist. 4 (2)]
- Atkinson, Robert (ed. and trans.) (1887), *The Passions and the Homilies from Leabhar Breac*, Dublin: Royal Irish Academy (Todd Lecture Series 2)
- Baldricus Burgulianus (2013a), *Narratio de scuto et gladio quae uidentur in Monte Tum*. In Le Huërou (2013), 1-41 (with notes at 437-440)
- Baldricus Burgulianus (2013b), *Vita S. Samsonis*. In Le Huërou (2013), 243-435 (with notes at 465-489)
- Beda Venerabilis (1969), *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*. In B. Colgrave/R.A.B. Mynors (ed. and trans.), *Bede's Ecclesiastical History of the English People*, Oxford: Oxford University Press
- Beda Venerabilis (2019a), *Vita metrica S. Cudberti*. In Lapidge (2019), 70-90 and 181-313
- Beda Venerabilis (2019b), *Hymnus XI. St. Æthelbryth (incipit: Alma Deus trinitas)*. In Lapidge (2019), 138-141 and 412-419
- Bougy, Catherine (ed.) (2009), *Le Roman du Mont Saint-Michel (XII<sup>e</sup> siècle)*, Caen: Presses Universitaires de Caen (Les manuscrits du Mont Saint-Michel. Textes fondateurs 2)
- Canella, Tessa (ed. and trans. into Italian) (2020), *Storia e leggenda del santuario di S. Michele al monte Tancia*, con testo critico, traduzione e commento, Bari: Edipuglia (Bibliotheca michaelica 10)
- Clancy, Thomas Owen (ed.) (1998), *The Triumph Tree: Scotland's Earliest Poetry AD 550-1350*, Edinburgh: Canongate
- Clayton, Mary (ed. and trans.) (1998), *The Apocryphal Gospels of Mary in Anglo-Saxon England*, Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 26)

- Clayton, Mary/Magennis, Hugh (ed. and trans.) (1994), *The Old English Lives of St. Margaret*, Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 9)
- Clemoes, Peter (ed.) (1997), *Ælfric's Catholic Homilies: the First Series*, Oxford: Oxford University Press (Early English Text Society ss 17)
- Cross, James E. (ed.) (1986), *An Unpublished Story of Michael the Archangel and Its Connections*. In A. Groos et al. (eds), *Magister Regis: Studies in Honor of Robert Earl Kaske*, New York (NY): Fordham University Press, 23-35
- Cross, James E. (ed.) (1987), *Cambridge Pembroke College MS 25: a Carolingian Sermonary Used by Anglo-Saxon Preachers*, London: King's College (King's College London Medieval Studies 1)
- Eddius Stephanus (1927), *Vita S. Wilfrithi*. In B. Colgrave (ed. and trans.), *The Life of Bishop Wilfrid by Eddius Stephanus*, Cambridge: Cambridge University Press
- Getz, Robert R. (ed. and trans.) (2008), *Four Blickling Homilies*, unpubl. PhD diss., University of Toronto
- Karasawa, Kazutomo (ed. and trans.) (2015), *The Old English Metrical Calendar (Menologium)*, Cambridge: Brewer (Anglo-Saxon Texts 12)
- Lagioia, Alessandro (ed. and trans. into Italian) (2017), *La memoria agiografica di San Michele sul Gargano. Testo critico, traduzione e commento*, Bari: Edipuglia (Bibliotheca michaelica 9)
- Lapidge, Michael (ed.) (2019), *Bede's Latin Poetry*, Oxford: Oxford University Press (Oxford Medieval Texts)
- Le Huërou, Armelle (ed. and trans. into French) (2013), *Baldricus Burgulianus. Opera III. Opera prosaica*, Paris: Les Belles Lettres (Auteurs latins du Moyen Âge 49)
- MacQueen, Winifred (trans.) (2005), *Miracula Nynie Episcopi*. In J. MacQueen (2005<sup>2</sup>), 88-101 [repr. from «Transactions of the Dumfriesshire and Galloway Natural History and Antiquarian Society» 37 (1960), 21-57]
- Máin, Gilbert (trans.) (1998), *The Miracles of St Nynia the Bishop (c. 780?)*. In Clancy (1998), 126-139
- Márkus, Gilbert (trans.) (1998), *The Miracles of St Nynia the Bishop (c. 780?)*. In Clancy (1998), 140-143
- Morini, Carla (a cura di) (1993), *“La Passione di Sant’Agata” di Ælfric di Eynsham*. Alessandria: Edizioni dell’Orso (Bibliotheca Germanica. Studi e Testi 4)

- Morris, Richard (ed. and trans.) (1967), *The Blickling Homilies with a Translation and Index of Words Together with the Blickling Glosses*. London: Oxford University Press (Early English Text Society os 58, 63 and 73) [repr. in one volume; orig.: London: Trübner, 1874-1880]
- Rauer, Christine (ed. and trans.) (2013), *The Old English Martyrology. Edition, Translation and Commentary*, Cambridge: Brewer (Anglo-Saxon Texts 10)
- Strecker, Karl (ed.) (1923a), *Miracula Nynie episcopi*, Berlin: Weidmann [MGH PLAC 4 (2)], 944-961
- Strecker, Karl (ed.) (1923b), *Hymnus sancti Nynie episcopi*, Berlin: Weidmann [MGH PLAC 4 (2)], 961-962
- Thorpe, Benjamin (ed. and trans.) (1844-1846), *The Homilies of the Anglo-Saxon Church: the First Part, Containing the Sermones Catholici, or Homilies of Aelfric*, 2 vols., London: Ælfric Society
- Unger, Carl R. (ed.) (1877), *Heilagra manna søgur: Fortællinger og legender om hellige mænd og kvinder*, 2 vols., Oslo: Brøgger & Christie
- Waitz, Georg (ed.) (1878), *Liber de apparitione Sancti Michaelis in monte Gargano et ex vita sancti Laurentii Sipontini*, Berlin: Weidmann (MGH SRL), 541-543
- Weatherly, Edwin H. (ed.) (1936), *Speculum Sacerdotale*, London: Oxford University Press (Early English Text Society os 200)

*Secondary bibliography:*

- Ahern, Eoghan (2018), *Bede's Miracles Reconsidered*. «Early Medieval Europe» 26 (3), 282-303
- Arnold, John C. (2000), *Arcadia becomes Jerusalem: Angelic Caverns and Shrine Conversion at Monte Gargano*. «Speculum» 75, 567-588
- Aulisa, Immacolata (2023), *Il culto di San Michele dall'oriente all'occidente: dinamiche politiche e strategie agiografiche*. In Bullitta (2023), 3-69
- Bailey, Richard N. (2014a), *Hexham*. In *BEASE* (2014<sup>2</sup>), 242-243
- Bailey, Richard N. (2014b), *Ripon*. In *BEASE* (2014<sup>2</sup>), 405-406
- Barker, Margaret (1992), *The Great Angel. A Study of Israel's Second God*, London: Society for Promoting Christian Knowledge
- Bateson, Mary (2004), *Pebthelm* (rev. by M. Costambeys). In *Oxford Dictionary of National Biography*, vol. XLIII, Oxford: Oxford University Press, 441
- BEASE* (2014<sup>2</sup>) = *The Wiley Blackwell Encyclopaedia of Anglo-Saxon England*, ed. by M. Lapidge *et al.*, Oxford: Blackwell

- Bertelli, Gioia (2022), *Der Hl. Michael in der Kunst*. In Otranto/Chierici (2022), 57-77
- BHL = Socii Bollandiani (eds.) (1992), *Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis*, Bruxelles: Société des Bollandistes (Subsidia Hagiographica 6) [one vol. repr. of 2 vols. 1898-1901]
- BHL Suppl. = Fros, Henryk (ed.) (1986), *Nouum supplementum*, Bruxelles: Société des Bollandistes (Subsidia Hagiographica 70)
- Biggs, Frederick M. et al. (eds.) (2001), *Sources of Anglo-Saxon Literary Culture*. Vol. I: *Abbo of Fleury, Abbo of Saint-Germain-des-Prés, and Acta Sanctorum*, Kalamazoo (MI): Medieval Institute Publications. Western Michigan University
- Bouet, Pierre (2003) *La Reuelatio et le origins du culte à saint Michel sur le Mont Tombe*. In Bouet et al. (2003), 65-90
- Bouet et al. (2003) = Bouet, Pierre/Otranto, Giorgio/Vauchez, André (eds.), *Culte et pèlerinages à Saint Michel in Occident. Le trois monts dédiés à l'archange*, Rome: École française de Rome (Collection de l'École française de Rome 316)
- Brett et al. (2023) = Brett, Caroline/Russell, Paul/Edmonds, Fiona (eds.), *Multi-Disciplinary Approaches to Medieval Brittany, 450-1200: Connections and Disconnections*, Turnhout: Brepols (Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 36)
- Bullitta, Dario (a cura di) (2023), *Il culto micaelico nelle tradizioni germaniche medievali*, Alessandria: Edizioni dell'Orso (Bibliotheca Germanica. Studi e Testi 58)
- Canella, Tessa (2022), *La leggenda dell'angelo e del drago sul Monte Tancia: questioni testuali e storiche*. In Canella/Longo (2022), 53-101
- Canella, Tessa/Longo, Umberto (a cura di) (2022), *Il santuario di S. Michele al Monte Tancia. Approcci interdisciplinari per la conoscenza e la valorizzazione di un luogo di culto millenario*, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo (Fonti e Studi Farfensi 3)
- Cardini, Franco (2022), *Der Erzengel Michael. Notizen zu einer anthropologisch-religiösen Thematik*. In Otranto/Chierici (2022), 47-55
- Castaldi, Lucia (a. cura di) (2023), *La trasmissione dei testi latini del Medioevo / Mediaeval Latin Texts and Their Transmission*. Te.Tra 8: Opere anonime e pseudoe-pigrafe, Firenze: SISMEL – Edizioni del Galluzzo (Millennio medievale 126. Strumenti e studi ns 49)
- Cioffi, Raffaele (2023), *Michele Arcangelo nelle Blickling Homilies*. In Bullitta (2023), 211-243

- Clayton, Mary (1990), *The Cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England*. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 2)
- CPL = Dekkers, Eligius/Gaar, Emil (1995<sup>3</sup>), *Clavis Patrum latinorum*, Turnhout: Brepols
- Daniélou, Jean (1977), *The Theology of Jewish-Christianity*, Darton: Longman & Todd
- Di Sciacca, Claudia (2015), *Battling the Devil: St Margaret in the Early Middle English* Sainte Margarete. «*Filologia Germanica – Germanic Philology*» 7, 33-79
- Di Sciacca, Claudia (2019), *The Old English Life of St Margaret in London, British Library, Cotton Tiberius A. iii: Sources and Relationships*. «*The Journal of English and Germanic Philology*» 118 (3), 354-388
- Di Sciacca, Claudia (2022), *A Little Bird Told Me: Imagining the Interim in Ædiluulf's Carmen de abbatibus*. In E. Di Venosa/G. Pelizzari (Hg.), *Endzeitvorstellungen. Die Interkulturalität des apokalyptischen Mythos im lateinischen und germanischen Mittelalter*. Würzburg: Koenigshausen & Neumann, 215-246
- Di Sciacca, Claudia (2023a), *St Michael and Beowulf: the Not-So-Odd Couple*. In Bullitta (2023), 245-300
- Di Sciacca, Claudia (2023b), *Hymnus sancti Nynie Episcopi*. In Castaldi (2023), 227-259
- Di Sciacca, Claudia (2023c), *Miracula Nynie episcopi*. In Castaldi (2023), 260-278
- Dresvina, Juliana (2016), *A Maid with a Dragon. The Cult of St. Margaret of Antioch in Medieval England*, Oxford: Oxford University Press
- Fraser, James E. (2002), *Northumbrian Whithorn and the Making of St Ninian*. «*The Innes Review*» 53 (1), 40-59
- Fraser, James E. (2009), *From Caledonia to Pictland: Scotland to 795*, Edinburgh: Edinburgh University Press (New Edinburgh History of Scotland)
- Friesen, Bill (2011), *The Opus Geminatum and Anglo-Saxon Literature*. «*Neophilologus*» 95 (1), 123-144
- Gneuss, Helmut/Lapidge, Michael (2014), *Anglo-Saxon Manuscripts: a Bibliographical Handlist of Manuscripts and Manuscript Fragments Written or Owned in England up to 1100*, Toronto: University of Toronto Press (Toronto Anglo-Saxon Series 15)
- Godden, Malcolm (2000), *Ælfric's Catholic Homilies. Introduction, Commentary and Glossary*. Oxford: Oxford University Press (Early English Text Society ss 18)
- Godman, Peter (1981), *The Anglo-Latin Opus Geminatum: From Aldhelm to Alcuin*. «*Medium Ævum*» 50 (2), 215-229

- Hall, Thomas N. (2019), *An Unrecorded Tradition of St. Michael in Old English Texts – Now Recorded*. «Notes and Queries» (ns) 66, 492-498
- Hall, Thomas N. (2021), *The Sources of the Pembroke 25 Homiliary*. In Rudolf/Irvine (2021), 85-136
- Johnson, Richard F. (2000), *Feasts of Saint Michael the Archangel in the Liturgy of the Early Anglo-Saxon Church: Evidence from the Eighth and Ninth Centuries*. «Leeds Studies in English» (ns) 31, 55-79
- Johnson, Richard F. (2005), *Saint Michael the Archangel in Medieval English Legend*, Woodbridge: Boydell
- Jolly *et al.* (2007) = Jolly, Karen L./Karkov, Catherine E./Keefer, Sarah L. (eds.), *Cross and Culture in Anglo-Saxon England*. Studies in Honor of George Hardin Brown, Morgantown (WV): West Virginia University Press (Medieval European Studies 9. Santa Cruz/Haliga Rod Series 1)
- Karkov *et al.* (2006) = Karkov, Catherine E./Keefer, Sarah L./Jolly, Karen L. (eds.), *The Place of the Cross in Anglo-Saxon England*, Woodbridge: Boydell (Publications of the Manchester Centre for Anglo-Saxon Studies 4)
- Keck, David (1998), *Angels and Angelology in the Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press
- Keefer *et al.* (2010) = Keefer, Sarah L./Jolly, Karen L./Karkov, Catherine E. (eds.), *Cross and Cruciform in the Anglo-Saxon World. Studies to Honor the Memory of Timothy Reuter*, Morgantown (WV): West Virginia University Press (Medieval European Studies Series 11).
- Keynes, Simon (2014), *Appendix II. Archbishops and Bishops, 597-1066*. In *BEASE* (2014<sup>2</sup>), 539-566
- Kirschbaum, Engelbert (1971), *Lexikon der christlichen Ikonographie*. III: *Allgemeine Ikonographie L-R*, Rome: Herder
- Lapidge, Michael (1989-1990), *Tenth-Century Anglo-Latin Verse Hagiography*. «Mittelateinisches Jahrbuch» 24-25, 249-260
- Lapidge, Michael (1996), *Anglo-Latin Literature*. In M. Lapidge, *Anglo-Latin Literature 600-899*, London: Hambledon, 1-35 [repr. of: Lapidge, Michael (1986), *The Anglo-Latin Background*. In S.B. Greenfield/D.G. Calder (eds.), *A New Critical History of Old English Literature*, New York (NY): New York University Press, 5-37]
- Lapidge, Michael (2000), *A Metrical Vita S. Iudoci from Tenth-Century Winchester*. «The Journal of Medieval Latin» 10, 255-306

- Lapidge, Michael (2005), *Acca of Hexham and the Origin of the Old English Martyrology*. «*Analecta Bollandiana*» 123, 29-78
- Lapidge, Michael (2013<sup>2</sup>), *The Saintly Life in Anglo-Saxon England*. In M. Godden/M. Lapidge (eds.), *The Cambridge Companion to Old English Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 251-272
- Lapidge, Michael (2014a), *Acca*. In *BEASE* (2014<sup>2</sup>), 4-5
- Lapidge, Michael (2014b), *Stephen of Ripon*. In *BEASE* (2014<sup>2</sup>), 443
- Laynesmith, Mark D. (2019), *Bede, Aelred of Rievaulx, and the Lost Anglo-Saxon Prose Life of St Ninian*. «*The Innes Review*» 70 (2), 205-212
- Le Boulc'h, Laurent/Bouet, Pierre (2022), *Mont Saint-Michel*. In Otranto/Chierici (2022), 99-115
- Le Huërou, Armelle (2002), *La réécriture d'un texte hagiographique au XII<sup>e</sup> siècle: la Vita sancti Sansonis, de Baudri de Bourgueil*. «*Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*» 108 (2), 7-30
- Lendinara, Patrizia (2023), *Michele Arcangelo nell'omiletica inglese antica (In appendice: dal Gargano all'Irlanda)*. In *Bullitta* (2023), 141-210
- MacQueen, John (1991), *The Literary Sources for the Life of St Ninian*. In R.D. Oram/G.P. Stell (eds.), *Galloway: Land and Lordship*, Edinburgh: Scottish Society for Northern Studies, 17-25
- MacQueen, John (2005<sup>2</sup>), *St Nynia: A Study of Literary and Linguistic Evidence*, Edinburgh: John Donald
- Neveux, François (2003), *Les reliques du Mont Saint-Michel*. In Bouet et al. (2003), 245-269
- Ó Corráin, Donnchadh (2017), *Clavis Litterarum Hibernensium. Medieval Irish Books & Texts (c. 400 – c. 1600)*, 3 vols., Turnhout: Brepols
- Orchard, Andy (2020), *Alcuin and Cynewulf: the art and craft of Anglo-Saxon Verse*. «*Journal of the British Academy*» 8, 295-399
- Otranto, Giorgio/Chierici, Sandro (Hg.) (2022), *Der Erzengel Michael: Verehrung und Geschichte in Europa*, Regensburg: Schnell + Steiner
- Powell, Hilary (2013), *Following in the Footsteps of Christ: Text and Context in the Vita Mildrethae*. «*Medium Aevum*» 82 (1), 23-43
- Prinzvalli, Emanuela/Simonetti, Manlio (2012), *La teologia degli antichi cristiani (secoli I-V)*, Brescia: Morcelliana (Letteratura cristiana antica ns 26)
- Rauer, Christine (2000), *Beowulf and the Dragon: Parallels and Analogues*, Cambridge: Brewer

- Riches, Samantha (2000), *St. George: Hero, Martyr and Myth*, Stroud: Sutton
- Rudolf, Winfried/Irvine, Susan (eds.) (2021), *The Anonymous Old English Homily: Sources, Composition, and Variation*, Leiden: Brill (Medieval and Renaissance Authors and Texts 25)
- Ruggerini, Maria Elena (1999), *St. Michael in the Old English Martyrology*. «Studi e materiali di storia delle religioni» (ns) 23, 181-197
- Ruggerini, Maria Elena (2001), *St. Michael and the Dragon from Scripture to Hagiography*. In K.E. Olsen/L.A.J.R. Houwen (eds.), *Monsters and the Monstrous in Medieval Northwest Europe*, Leuven: Peeters, 23-58
- Ruggerini, Maria Elena (2023), *La resa del Liber de apparitione sancti Michaelis in Monte Gargano (BHL 5948) nella Michaels saga engils*. In Bullitta (2023), 397-442
- Saggiaro, Alessandro (2022), *La dea nella grotta*. In Canella/Longo (2022), 35-52
- Scragg, Donald G. (2000), *The Corpus of Vernacular Homilies and Prose Saints' Lives Before Ælfric*. In P.E. Szarmach (ed.), *Old English Prose: Basic Readings*, with the assistance of D.A. Oosterhouse, New York (NY): Garland (Basic Readings in Anglo-Saxon England 5), 73-150 [repr. with addenda from «Anglo-Saxon England» 8 (1979), 223-277]
- Scragg, Donald G. (2021), *The Corpus of Old English Anonymous Homilies*. In Rudolf/Irvine (2021), 16-35
- S-K = Schaller, Dieter/Könsgen, Ewald (1977), *Initia carminum latinorum saeculo undecimo antiquiorum*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Sowerby, Richard (2016), *Angels in Early Medieval England*, Oxford: Oxford University Press (Oxford Theology and Religion Monographs)
- Stancliffe, Clare (2012), *Disputed Episcopacy: Bede, Acca, and the Relationship Between Stephen's Life of St Wilfrid and the Early Prose Lives of St Cuthbert*. «Anglo-Saxon England» 41, 7-39
- Tempio, Antonio (2003), *Agata cristiana e martire nella Catania Romana. La vita, gli oggetti e i luoghi di culto*, Catania: Giuseppe Maimone
- Thacker, Alan (2014), *Wilfrid, St (d. 710)*. In BEASE (2014<sup>2</sup>), 495-496
- Trotta, Marco (2012), *Il Santuario di San Michele sul Gargano dal tardoantico all'alto-medioevo*, Bari: Adda
- Wakeford, Mark R. (1998), *The British Church and Anglo-Saxon Expansion: the Evidence of Saints' Cults*, unpubl. PhD diss., University of Durham
- Whatley, E. Gordon (2001a), *Agatha, passio*. In Biggs et al. (2001), 54-57

- Whatley, E. Gordon (2001b), *Michael archangelus, apparitio*. In Biggs *et al.* (2001), 343-346
- Wieland, Gernot (1981), *Geminus Stilus: Studies in Anglo-Latin Hagiography*. In M.W. Herren (ed.), *Insular Latin Studies: Papers on Latin Texts and Manuscripts of the British Isles: 550-1066*, Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 113-133
- Wright, Charles D. (2018-), *ECHOE 382.16 (Blickling Homily XVI)*. In W. Rudolf *et al.* (eds.), *Electronic Corpus of Anonymous Homilies in Old English*, Göttingen: ECHOE Project, <[www.echoe.uni-goettingen.de](http://www.echoe.uni-goettingen.de)> [04.04.2024]
- Yorke, Barbara (2010), *Aldhelm's Irish and British Connections*. In K. Barker/N. Brooks (eds.), *Aldhelm and Sherborne. Essays to celebrate the founding of the bishopric*, Oxford: Oxbow Books, 164-180

**Marco Prandoni**

## African and African European characters in Bredero's early 17<sup>th</sup>-century plays

This article explores a chapter of the Dutch 'black archives': the presence of fictional African and African European characters – a man, a woman, and a child, on stage and in staged narratives – and the construction of the African(ist) Other and blackness in two plays (*Moortje* and *Spaanschen Brabander*) by canonic playwright G.A. Bredero. These plays were successfully staged and printed in Amsterdam during the second decade of the 17<sup>th</sup> century, at a time when the Dutch transoceanic trades were rapidly expanding and some African Europeans appeared in the city of Amsterdam. The powerful medium of theatre reflected on that and contributed to topical discussions about dealing with racial, ethnic, and gender differences. Bredero's plays thematized the process of racialization in highly ambivalent ways and engaged with the discourse on the legitimation of enslavement and slave trade – a discourse that was not completely stabilized yet.

[early modern drama; slave trade;  
theatre in Amsterdam; G.A. Bredero; African Europeans]

•  
;

### 1. Introduction

The present research shares in the growing interest for what Gloria Wekker has called the 'black archives' in Dutch culture (Wekker 2016): centuries of intertwined history between The Netherlands, West Africa and America – most notably Suriname and the Antilles, but also Brazil and North America – with legacies that remained for a great part untold or even unseen, until recently. "The books no one has read", to put it with historian Alex van Stipriaan (Van Stipriaan 2006). Only a few years ago, Wekker wrote of a central paradox of Dutch culture, the persistent denial of racial discrimination and its ties to slavery and colonialism in the dominant narrative of a tolerant and progressive nation (Wekker 2016); Emily Raboteau of a hidden core, a taboo, and of a case of cognitive dissonance (Raboteau 2014), a signal of colonial amnesia/aphasia and misrecognition of the own postcoloniality (Bijl 2012; Boehmer/De Mul 2012a: 3). In the foreword to a book on the Dutch Atlantic, Stephen Small remarked in 2011:

It is common in the Netherlands (as it was in Britain until recently) for slavery to be thought as something that happened over there, far away, not for long and with little consequence for Dutch society today. (Small 2011: xiii)

It is only in recent years that public awareness of such issues (that until then had remained non-issues in the public domain: Nimako/Willemsen 2011: 149) has gained momentum, with mixed signals and conservative resistance pointing at how difficult this ongoing process is (Fatah-Black 2021: 138 ff.; Delputte 2023). Partially in the wake of the American, and global, Black Lives Matter movement, there has been a growing urgency to reclaim that silenced history and to raise awareness of those lost stories: in the first place among people of Afro-Surinamese and Caribbean descent, but also Dutch society at large.

The city council of Amsterdam, a city which was in fact for centuries co-owner of the slaves in Suriname (Fatah-Black 2020: 71-73), initiated the process which led in 2021 to explicit apologies for the role played by the city in the slave trade, opening the way to possible reparations, after the publication of a large scale academic research, financed by the same city council (Brandon *et al.* 2020). The same happened in Rotterdam. On 19 December 2022, Dutch Prime Minister Mark Rutte at the National Archives in The Hague apologised for the countries' role in the slave trade (Moses 2022). At the celebration for the 160<sup>th</sup> anniversary of the abolition of slavery in the Dutch colonies, on the Ketikoti festivities in 2023, King Willem-Alexander expressed the official apologies of the Dutch state, and his own, following a process that had already taken place in other former imperial powers. Nowadays, cultural institutions of any sort in the Netherlands engage in questioning the history and the stories related to the legacies of the slave trade (Delputte 2023: 60).

The heightened discursivity on these issues is demonstrated by several recent cultural productions targeting a general audience in a diffuse mediascape: for instance an exposition in the Rijks Museum, a podcast, and a TV series. The exhibition *Slavery (Slavernij)*, 2021) has questioned how history was constructed and narrated in that renowned museum, hosting the most glorious tangible cultural heritage of the so-called Dutch Golden Age. The slave trade was by no means absent in the museum collection but this exposition put the experience of enslavement at the core, to enhance the possibility for visitors to empathize with the people who had to endure it and to get to know the stories of those who profited enormously from slave trade and of those who rebelled against it (Sint Nicolaas *et al.* 2021). The podcast *The Plantation of Our Ancestors (De plantage van onze voorouders)*, 2020) confronts different perspectives on the legacies of the transatlantic trade: that of descendants of plantation and slave owners and descendants of enslaved people. In the TV series *In Chain. Back to the Plantation (Geboid. Terug naar de plantage)*, 2020) policeman Dwight van van de Veer undertakes a journey – firstly alone,

later on accompanied by other people sharing the same background – to discover his family roots in a plantation of Suriname. In his quest, he gets support from psychiatrists, genealogists, and historians (among others, Van Stipriaan) working for several Dutch institutions like the Amsterdam City Archive. Nowadays it is possible, thanks to projects such as *Metamorfose*, hosted by the Royal Library in The Hague, to do such an inquiry on your own (Van der Doe 2021): millions of documents concerning the slave trade are being digitized and made accessible to preserve tangible paper heritage, and disclose it, even to non-specialists.

In his long-awaited speech, King Willem-Alexander referred to the existence and availability of such documents but added that the real voices of those who experienced enslavement have vanished (Redactie 2023). Of course, this is true but literature and even more so theatre can give us a glimpse of those voices, even if in the early 17<sup>th</sup> century they were fictionally fabricated by almost exclusively white authors, mostly men, and performed on stage, at least until the 1650s, by white men. Although there are some (drama) texts, sometimes canonical ones, that deal with issues connected to the slave trade and sometimes feature African and African European characters, until recently those issues did not receive any particular attention or were just ignored (except for those works in the 18<sup>th</sup> century that were overtly anti-slavery – Adams 2020), because of powerful mechanisms of selective blindness among critics and public. The case of drama is particularly interesting: it is a tangible and intangible cultural heritage since performance texts were usually both staged and printed in the Republic, with a porous interplay between stage and print. Drama being at the time a great source of entertainment but also a powerful visual and auditive medium, an arena of conflicting discourses and a stage for all sorts of embodied narratives and representations, it is urgent to critically engage, as literary and theatre historians, with such representations and performances. Some stories and characters were silenced or ignored (Modest 2019), but other stories – maybe even more poignantly – were performed and printed many times over the years and the centuries, but did not strike a deep chord, or lead to whatever significant critical self-inquiry.

That is why I concentrate on the presence of African and African European characters, on stage and in staged narratives, in two successful plays – a comedy (*Moortje*) and a tragicomedy (*Spaanschen Brabander*) according to the genre conventions of the Renaissance – by the canonical playwright and painter from Amsterdam G.A. Bredero:

Gerbrand Bredero has belonged to the Dutch literary canon since the early nineteenth century. He stands out for his refined style, vibrant technique and the

subtle way in which he gave his work a deeper meaning. Bredero, born and raised in Amsterdam, wrote songs and plays for his fellow citizens about local matters. This may have been an important, if not decisive, reason to use the epithet ‘Amsterdam citizen’. Contemporaries were particularly fond of Bredero’s jocularity in his Amsterdam scenes. (Jansen 2021: 285)

A true icon of Amsterdam culture at the dawn of its cultural, political, and economic grandeur, he was commemorated and celebrated with a variety of cultural activities – not only in the academic circuit – in 1986 and 2018, 400 years after respectively his birth and death (Van Schaik 2019). He has thus a prominent and long-standing presence in the Dutch cultural archives. He was a proud Amsterdammer but also intensely engaged with the boom of foreign immigration and the transformation it brought to his native city: a crisis he openly thematized for his diverse audience. He offered them “a rare set of observations upon the migrant, transnational and global mercantile forces that made up the extra-ordinary agglomeration that was seventeenth-century Amsterdam, producing exceedingly intelligent dramatic analysis of the meaning of mass migrancy and urban renewal” (Smith 2020a: 111).

In this article, I specifically focus on the construction of the Africanist Other – not African, but the production of white, European fantasy (Morrison 1992; Meijer 1996: 137-140) – on stage and in staged narratives and on how these plays reflect on and engage with the process of racialization and the topical discourse on the legitimacy of the slave trade, at a moment of “fast-changing economic relations of white Europeans and their darker ‘others’” (Hall 1995: 4).

## 2. *The Little Moor*

Even nowadays it is possible to see so-called ‘Moor heads’ (*Morenhoofden*) on the façade of buildings in Amsterdam, dating from the 17<sup>th</sup> century:

The word ‘Moor’ is derived from the Greek word ‘mavro’ which literally means ‘black, blackened or charred’. Ancient Greeks used the term to describe the complexion of Africans [...] The word Moor in Dutch has been used to signify ‘dark, black’ in reference to black Africans. The ‘Moor head’, often crowned, is frequently seen in medieval European heraldry [...] After the European trade in enslaved Africans expanded, representations of Moors mixed up with images of enslaved people. (Hondius *et al.* 2018<sup>2</sup>: 39-40)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Unlike in Spain and Southern Europe in general, in Dutch the term *Moor* usually did not indicate the Muslim religious identity (Hondius 2014: 134).

*Moortje* (*The Little Moor*) is the title of a play by Bredero that was staged in 1615 in the Old Amsterdam Chamber and published in 1617 by Cornelis vander Plasse who greatly contributed to the early process of canonization of his friend, after his premature death (Jansen 2021).

The plot was drawn on Terence's play *Eunuchus* (*The Eunuch*), or was rather an adaptation – actualized and localized in Amsterdam – of that classic Roman play, ‘as if it had happened here in the Netherlands’<sup>2</sup>, as Bredero writes in one of the printed paratexts. A courtesan receives as a ‘gift’ an Angolan woman and employs her, who is enslaved, as a chambermaid of sorts. In Terence's Latin model, this was a eunuch<sup>3</sup>. It is a crucial substitution or, rather, a concentration of two different characters into one, because in the Dutch play there is a white enslaved girl, too: Katryntje (Bosman 2006: 149). Bredero writes that since a eunuch (‘person who was neither woman nor man’)<sup>4</sup>, a harem guard in Terence's play, is almost unknown in the country, he has decided to replace it with ‘a Moor’<sup>5</sup>: an Angolan woman. So, we must infer, a ‘Moor’ must have been a familiar, albeit rare, face in town. Recent historical research in archival data has shown that there were indeed African and African European people (Otele 2020) walking around in the Republic, and especially in Amsterdam, at that time. In the early 17<sup>th</sup> century, Dutch traders had been involved for a couple of decades in the slave trade from West Africa. Some of them had visited the coast of West Africa, on which the inhabitants of the Republic could extensively read in de Marees' successful *Description and Historical Account of the Gold Kingdom of Guinea* (1602). Angola was under Portuguese rule at the time, but “trading by private Dutch merchants in the south Atlantic was already underway” (Smith 2020a: 108). The first encounters with African people had thus by then begun and some Africans were present in the city (*ibidem*: 106). Their number was negligible if compared to some Spanish or Portuguese cities: calculations tell us about a few dozen people, but still: they were there, both *de-facto* enslaved (enslavement being formally prohibited in The Republic) and free, especially in the part of

<sup>2</sup> “oft hier in Nederlandt waer ghebeurt” (*Moortje, Inhoudt*; Bredero 1984: 119). Translations from *Moortje* are by the author of the article. “‘Moor’ [...] originally referred to inhabitants of Mauretania but soon came to designate any North African, non-white or even Islamic person” (Paijmans 2023: 27).

<sup>3</sup> Terence was *nota bene* himself a freedman from Africa (see Smith 2020a: 107). At the end of Bredero's play, we can hear/read that all the credit goes to ‘the African’ (“t’Affricaensche hooft”, v. 3356) who wrote the original play, i.e. Terentius. Terentius' African origin gets foregrounded in a very positive way.

<sup>4</sup> “die Vrouw noch Man en was” (*Inhoudt*; Bredero 1984: 119).

<sup>5</sup> “een Moor” (*ibidem*).

Amsterdam where Rembrandt lived, with many Sephardite Jews from Spain and Portugal as neighbors, offering him a source of inspiration. The iconography of black characters such as Ridder Morriaen was already well-known since the Middle Ages, but these were ‘co-inhabitants’ of flesh and bone in the multicultural city of Amsterdam, borrowing a term Simon Schama has used for the people of the Jewish diaspora in the city (Schama 2017). The Black Heritage Tours, in the footsteps of those in Liverpool, Paris, and elsewhere, make it possible for locals and tourists to go in search of the traces of the transatlantic trade and of those African Europeans who lived in the early modern city of Amsterdam: for instance, the ‘Moor heads’ (Hondius *et al.* 2018<sup>2</sup>).

In the play, young Writsart, a merchant son of the Amsterdam commercial elite, dresses up as a black woman to sneak up on Katryntje, the girl who lives under the protection of the courtesan. The cunning servant Koenraat undresses the ‘pitch-black Moor’<sup>6</sup>, then turns his lord ‘into a black’<sup>7</sup>, using her dress and ‘soot, black glue or whatever else’<sup>8</sup> on the young man’s face and hands. In disguise, crossed-dressed and with blackface, Writsart is smuggled into the courtesan’s house and rapes Katryntje. This travesty scene, about which characters discuss at length, does not happen on stage.

The *Moorin*, referred to as *Negra* in the printed text, is suspected of the assault and questioned. In her intimidated responses, she does not get much further than ‘Oh lord, mercy!’<sup>9</sup>, ‘yes my lord’<sup>10</sup>, ‘no’<sup>11</sup>: small chunks of text. Thus, according to Morrison (1992: 6), the Africanistic idiom (of a “nonwhite, Africanlike presence or persona”) is employed to establish difference. The African and her language are a fabrication, an invention, the product of an altering fantasy. It is not possible in this case to speak of a disruptive, transgressive use in a performance of an Africanized language as Nicholas R. Jones (2019) has done in his book about the agency of African characters on the Spanish stage, for instance in plays by Lope de Rueda. In that context, we are confronted with the artistic recreation use of a contact language, empowering black Africans’ agency; in Bredero, it is the stammering of a terrified woman in captivity. The woman is scolded for being

<sup>6</sup> “een pick-swarte Moorin” (v. 1620).

<sup>7</sup> “maakt een Swart van my” (v. 1633).

<sup>8</sup> “met roet, | Met lijmswart, of met tuych van eenich ander goet” (vv. 1095-1096).

<sup>9</sup> “och Heere, genaed och” (v. 1888).

<sup>10</sup> “ja heer” (v. 1963)

<sup>11</sup> “neen” (v. 1972).

‘deformed’<sup>12</sup> and a ‘bitch’<sup>13</sup>; she is the object of mockery and public contempt. Her presence on the stage is only functional to allow her ugliness to highlight the beauty of her male counterpart, Writsart: a young white man, in travesty, dressed as a black woman. He is described as ‘in his prime of years’, ‘with nose, kin and cheek equally spright’, ‘a lively body’ and ‘a sweet laughter’<sup>14</sup>, whilst

‘that one is clumsy, with no manners, and gross,  
and sleepy, lazy, crippled, old and worn out,  
her beck and nose are flat and from her thick lips  
one could cut off scraps with sharp scissors.  
Her eyes are big, and the tench-white pupil is yellowish,  
shining like a cat’s at night’<sup>15</sup>.

The staging of blackness is thus functional, in the play, to establish “Eurocentric notions of beauty” (Hall 1995: 133).

The ‘Moor’ is anything but a protagonist, despite the title: an almost silent, dull character, a kind of doll, an object of laughter and scorn. The woman, parodistically and caricaturally portrayed, is a subaltern, in all respects. In a thoroughly racist and sexist scene, she gets commented upon and associated with different animals, while she can hardly express herself. Moreover, the reference to the cat’s eyes in the darkness arouses devilish connotations: in the Western Europe of the early modern period, the association between black and devilish was a common one, with practices “demonizing and reifying the range of color” (Morrison 1992: 7). As Kim Hall (1995: 6) remarked, “tropes of blackness drew their primary force from the dualism of good and evil and its association with African cultures and people”. The cultural other is here also a deviant other. The performance results in a complete expropriation, deterritorialization, and appropriation of the body and the voice of an African woman. She stands alone, under the searching gaze of the other characters who scrutinize and undress her, and of the audience. The black body is relegated to a space of absolute otherness, stigmatized, reified: not a source of knowledge, but an all-negative pole,

<sup>12</sup> “mismaackten mensch” (v. 1065).

<sup>13</sup> “teef” (v. 1890).

<sup>14</sup> “int hartje van zyn Jaren, | Wiens nues, wiens wanh en kin, al even kaluw waren. | Het lyf stond hem zo quicx, hy had so soeten lach” (vv. 1919-1920).

<sup>15</sup> “Wat desen die is lompe, manierloos en grof | En slaperigh, en luy, en kruepel, ouwt en of. | Wiens beck en noos is plat, en dicke lippen | Men eenen afval sou met een scherp schaaertje knippen. | Haar óóghen die zyn gróót, en ’twit is Zeeltich gheel, | Dat glinstert als een kat by nacht” (vv. 1924-1929).

in binary opposition to the body of the young Dutch trader<sup>16</sup>. What is at stake is ‘difference’<sup>17</sup>: the merchant’s body is exhibited and commented upon as well, as normal, indeed perfect. The various intersectional categories (sex, skin color, age, social status, etc.) do not simply add up but produce a multiplying effect of mockery, hatred, and discrimination: the violence lies in the acts on stage, in the words, in the gaze. And it is no coincidence that this masquerade of cross-racial cross-dressing, intended to arouse the hilarity of the audience, is the preparation for a rape (Smith 2020b: 85).

Representations of that sort, produced in a medium of great visual and acoustic impact such as theater, are a powerful means to justify and legitimize colonialism and slavery. Writsart, the youngest son of the wealthy family, is sanctioned for his youthful hubris, but mildly, as he will marry the girl he raped. He is corrected and brought back into line, as it was common in ancient and early modern comedy: it was a faux pas, from now on he will improve and become a *mercator honestus*. It was known in the Republic that young and rash behavior could lead to disaster: prudence in business is the main virtue of a successful merchant, which is the moral at the core of the play. But in *Moortje*, we can see something else very clearly staged too: what the capitalist endeavor of enslavement was all about – both the incredible wealth accumulated by these sons of Amsterdam merchant families involved in overseas trades, their double moral standard and the subjugation of African subjects, reduced to captivity and deprived of whatever agency, dignity (here even of their clothes), capacity to act and speak for themselves. Eventually, they were reduced to merchandise, that is commodities: the black woman in Bredero’s play is presented as a ‘gift’ (Paijmans 2023: 28). At the time, the ideological construction and legitimacy of imperialism were in an early stage but binary opposition, in fact, a dichotomy between the white character(s) and the black one (man vs. woman, master vs. slave, white vs. black, young vs. old and so forth: the parallel is very articulated) betrays the fundamentals of this hierarchy on which imperialism would later be established.

However, I want to point at two aspects that somehow temperate this horrifying picture. The first one concerns the cross-dressing that, however brutal, is possibly complicating, if not destabilizing. The travesty can open up a space

<sup>16</sup> In a similar way, she gets compared to the other enslaved woman in the play, Katryntje. “When compared to Katrijntje, Negra is structurally considered less beautiful because of her skin colour, and while Katrijntje’s beauty is related to whiteness [...] Negra is considered ugly because she has a Black African appearance” (Paijmans 2023: 28-29).

<sup>17</sup> “tussen dees en die, is toch te groot verschil” (v. 1917; ‘Between the two of them the difference is too big’).

for speculation: what Giorgio Agamben (2007) has called the power of 'serious parody'. In a short-circuit, the spectator might realize that also the body of the black woman on stage has been, to all intents and purposes, 'manufactured' by the male white actor performing her role, dressed up, probably with blackface, considering that characters on stage openly discuss it: an Africanist appropriation, the fabrication of "a nonwhite, Africanlike (or Africanist) presence or persona" (Morrison 1992: 6). The carnivalesque performance (Meter 1987) and the parody at the same time complicate and reveal, stirring a complex dynamic.

Secondly, it is very intriguing that somewhere in the play the human trafficking gets sharply condemned by Ritsart, although he bought that Angolan slave himself and gave it to his beloved as a gift, as an object of use – he is thus a slave owner himself:

'Inhuman custom! Godless rascality!  
That people are being sold, to horselike slavery!  
In this city too there are those who engage in that trade  
In Farnabock, but God will know'<sup>18</sup>

It is a condemnation on moral grounds of the Portuguese, competitors of the Dutch, but also of those in town, especially Sephardic Jews, who engage in that trade. Discourse on the slave trade gets openly introduced, discussed, and thematized. Critics have argued that this condemnation fits in the anti-Spanish (and Portuguese) discourse at the time of the Truce and that Ritsart primarily refers to the enslavement of Christians, like the white girl Katryntje (Bosman 2006: 149; Smith 2020b: 82). We might also point to the incongruence of many loose moral maxims in Bredero's plays (Schenkeveld 1985). However, such incongruence implies a possibility for reflection in the public arena of theatre. It reflects, in my opinion, a discourse that was not yet stabilized and betrays the moral inconsistency and double standard of many 'civilized' merchants. Some Angolan people were present in Amsterdam, in Sephardic families (sometimes of mixed African descent – Antunes 2020: 89), and the first Dutch trading station was established on the Gold Coast in 1612 (Postma 1990: 57). The audience knew that not only Portuguese and Spanish participated in the slave trade, but also an increasing number of Dutch. At the very beginning, enslavement had been condemned in the Republic: in 1596, 130 (baptized) enslaved 'Moors' aboard a captured Portuguese ship were freed by the municipality of Middelburg in

<sup>18</sup> Translation in Postma (1990: 11).

Zeeland<sup>19</sup>, after lengthy discussions (*ibidem*: 130). A few years later, the open condemnation by a character on stage testifies to an existing debate in the Republic about the slave trade and slave labor: is it ethically acceptable? Is it compatible with Christianity? Is it legitimate? Preacher Festus Hommius from Leiden spoke out against slavery in 1617, as (few) other Reformed ministers would do later (Van Stipriaan 2020: 301)<sup>20</sup>.

This debate would quickly fade away in the following decades as the Republic became more and more involved in that lucrative trade, especially after the creation of the West India Company (WIC) in 1621 and the resumption of the war with Spain. A commission on this issue was created by the WIC in 1623. The secretary of the Nineteen Gentlemen, the board of the company, merchant Rombouts Jacobsz, wondered what usefulness that ‘commerce in Angola, that is of black people’<sup>21</sup> might have since the Dutch by then ‘did not have place nor chance to use it in Brazil or elsewhere’<sup>22</sup>. This very practical argument was followed by an ethical one: ‘it seems that such a commerce should not be permitted to a Christian’<sup>23</sup>. The minutes of that commission are lost, but we know what decision they took: the company would participate in the slave trade, especially after the conquest of Northern Brazil, with its plantations, in 1630<sup>24</sup>. Hugo Grotius faced the issue in his *De iure belli ac pacis* (1625). Although “introducing some minimal strictures to accommodate the demands of natural reason and intrinsic justice”, influential as he was, in fact, Grotius “provided the agents of Dutch colonial expansion with an account of slavery that could legitimate the buying,

<sup>19</sup> Cf. Hondius (2014: 134-144). Nothing is known about the fate of those people. Hondius suspects that they were eventually taken away by the same ship and sold as slaves in the West Indies.

<sup>20</sup> Such voices “constituted a minority position within the Reformed Church” (Sierhuis 2021: 57). Most Reformed ministers would for centuries justify slavery using the curse of Ham in Genesis as argument (Van Stipriaan 2020: 300).

<sup>21</sup> “handel in Angola, te weten van de swarten” (quoted in Van Engelen 2013: 97; transl. M.P.).

<sup>22</sup> “men [heeft] geen plaetse noch gelegenheyt om deselve in Brasil of elders te gebruycken” (*ibidem*; transl. M.P.).

<sup>23</sup> “[dattet] schijnt dat die handel den Christen niet geoorlooft en is” (*ibidem*; transl. M.P.); cf. Emmer (2003<sup>2</sup>: 40). In a navigation manual from 1623 (*Toortse der Zeevaert*), Dierick Ruiters strongly condemned the practice of slave trade in West Africa (*ibidem*: 35).

<sup>24</sup> Very few people continued to oppose that practice, like Willem Usselincx, one of the founders of the company. He was not against enslavement as such but pleaded for the presence of only migrated Dutch and local baptized population in the South American colonies, unlike the Spanish and Portuguese colonies (*ibidem*: 40). Caspar Barlaeus wrote in 1647 in defense of Dutch colonialism in Brazil (good for civilization and Christianization) but condemned slavery with arguments drawn from the Bible and the Stoic philosophy (Weststeijn 2012: 504-505; Sierhuis 2021: 57).

selling, and owning of slaves” (Sierhuis 2021: 56). A double standard was then crystallized: Dutch merchants fashioned themselves as gentlemen on European soil, not on the other continents, where the softer traits were hardened in a harsh, authoritarian, brutal – inhuman, with Ritsart’s words – mercantile spirit<sup>25</sup>. In this respect, Marrigje Paijmans (2023: 34) speaks of the “split personality of the white merchant and the black spectre of colonial shame”.

Such remarks as Ritsard’s could be heard at that time in the public arena, for instance in the sermons of some preachers: rare cases of dissent. *The Little Moor* speaks of the ambivalent attitude – probably caused by the anxieties connected to emerging imperialism<sup>26</sup> – that prevailed in the early Republic at the time and engages in that debate in many shades.

### 3. ‘My Moorish stepfather’: the Spanish Brabanter

Let us now turn to Bredero’s most famous play, the tragicomedy *The Spanish Brabanter* (1617). The play is set 40 years before, thus in the 1570s, during the war with Spain. The main protagonist is Jerolimo from Antwerp. He is bankrupt and tries to cheat everyone in Amsterdam, by affecting lordly airs. The first person he meets as a newcomer is a beggar-boy, Robbeknol (an Amsterdammer and a Frisian on his father’s side), who becomes his servant-helper. They get to know each other in a vivid dialogue. Robbeknol introduces himself in a long narrative: a so-called self-narrative, for a great deal modeled on the successful picaresque novel *Lazarillo de Tormes*<sup>27</sup>. The boy is a picaro of sorts, eternally condemned to search for something to eat and shelter with different masters. In his narrative an important part is occupied by an encounter with a black African European man: again, an encounter, but of a very different sort.

This man does not appear on the character list and that could be one of the reasons why he has received very little critical attention. However, thanks to that long narrative – shaped after the *Lazarillo de Tormes*, who had a ‘moreno’ stepfather too (Smith 2020a: 95-96) – Robbeknol’s self-narrative, a quite complex, multifocal, and dynamic portrait of this character is evoked: we get some access to his focalization and listen to his reported speech. Robbeknol’s mother, the widow of a mercenary soldier during the war against Spain, ran an inn and met there the servant of a squire of the Duke of Alba. Again a reference to the

<sup>25</sup> Cf. Sturkenboom (2019: 209-210). “Bredero is surely exposing the expropriations, economic and sexual, and the compromising hypocrisy of emergent colonial mercantilism” (Smith 2020a: 108).

<sup>26</sup> As Hall (1995: 136) remarks for James’s England.

<sup>27</sup> *Spaanschen Brabander*, Bredero (1974: 7-17).

Spanish cultural universe, thanks to the crucial mediation of the intertext of *Lazarillo de Tormes*, but connected to the city of Amsterdam (*ibidem*: 95). In the play, the ‘Moorish’ character appears associated with the presence of African European soldiers in the Netherlands at a very early stage. That is thus historically correct. Unlike in the *Lazarillo de Tormes*, this man is never called a slave: he serves in the Spanish army, as was historically the case with some Africans who first came to the Netherlands at that early date.

His origin is not named, nor is his name<sup>28</sup>. He is black, and the color of his skin is immediately foregrounded, accompanied by the denigrating aesthetic judgment ‘ugly’: ‘an ugly black he was’<sup>29</sup>. He is reduced in his first appearance to a hyper-eroticized body, like the woman with whom he has a relationship, Robbeknol’s mother, a widow. Both are portrayed, disdainfully categorized and stigmatized as driven by instinct and ‘animal’ sensuality. However, Robbeknol’s mother appears to be also a fiercely independent, free-spirited woman, an entrepreneur.

Robbeknol’s mother gets pregnant and gives birth to ‘a beautiful black baby’<sup>30</sup>. Again an aesthetic qualification, but with an interesting shift: being black can also mean being beautiful. Robbeknol tells honestly about his fears and suspicions in the first period that he was confronted with that man. He saw him approaching in the distance and screamed: ‘A thunderstorm is coming up, / it’s so dark there yonder!’<sup>31</sup>. Her mother’s partner is perceived as a threat, like an ominous element of nature. In Robbeknol’s eyes, he gets reduced to his ‘dark’ skin color, once again with devilish connotations: ‘I thought he was the Devil, | or some hobgoblin’<sup>32</sup>, the devil on earth.

However,

‘the more I saw of pastries, bread,  
and other treats, of wine as well as food,  
the more he seemed an angel, not a man’<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> In the *Lazarillo de Tormes*, the stepfather has a name: Zaide; see Fra Molinero (1993).

<sup>29</sup> “Dees was een lelicke swart” (*Spaanschen Brabander*, Bredero 1974: v. 92). I quote from the English translation by H. David Brumble (Bredero 1982).

<sup>30</sup> “een moye jonghe swart” (v. 100). Brumble omits this element, and translates: “a little black”. In the *Lazarillo*, we read of “un negrito muy bonito” (*Lazarillo de Tormes* 1987: 17).

<sup>31</sup> “Het sal donderen van desen dagh, | So bruyn komtet ginder op” (vv. 112-113).

<sup>32</sup> “Mij docht het was de duyvel, | Of de bulleback” (vv. 113-114).

<sup>33</sup> “Maar doen hy ons brocht broot en suyvel, | En andere snuystering, so van eten en van wijn, | Doen docht hy mijn gheen mensch, maar een Enghel te zijn” (vv. 114-116).

From devil to angel! A sudden reversal, not without irony and self-mockery, deconstructing whatever automatic association between black and devilish. Robbeknol stresses how hasty and opportunistic our categories and judgments often are, driven by interest: he appreciated that man when he started to fill his stomach. In doing so, the unproblematic, 'natural' connection black-straight is turned around and put away with a burst of laughter. As Robbeknol gets to know his new father better, gets food from him, and begins to socialize with him, all altering constructs regarding the other begin to falter. As Isabel Hoving (2012: 47) once put it, all simplistic representations are destabilized "when the cultural other actually becomes a partner in discursive exchange": an interlocutor, not just a projection that can easily be kept at a distance.

The relationship between this man and Robbeknol's mother appears to be more than sex: a relation of 'a year or two'<sup>34</sup>, that is steadfast love between a Dutch woman and an African-Spanish man. One of the first African European men we know of in Amsterdam in the 16<sup>th</sup> century, a few years after the time in which Bredero's play is situated – just a coincidence but worth mentioning – is registered in the city archives as married to a local woman (Ponte 2020: 70). In the new household, there must be bread on the plan. From this moment on Robbeknol talks about him as a gentleman, capable of caring and of true affection for his wife, and his child, 'for he loved him with all his life'<sup>35</sup> and also for stepchild Robbeknol. Then, a few years later, the young child himself speaks up:

"The child saw that we were white, his father black as pitch,  
he sprang to his mother, all afraid, and cried:  
"Oh mama, mama! Help me, help! The Devil's there!"<sup>36</sup>.

Exactly like in the intertext of the *Lazarillo de Tormes*, it is "a moment of racial awareness" (Smith 2020b: 95; Fra Molinero 1993: 23-24; *Lazarillo de Tormes* 1987: 18): the child becomes aware of the difference between the skin color of his mother and brother and that of his father who then scolds him as a 'little whore's whelp'<sup>37</sup>. "tKijnt sagh" ("The child saw"): Robbeknol is the narrator on stage but the black character, in this case, the child is not silent, a passivity on

<sup>34</sup> "een jaar of twee" (v. 117).

<sup>35</sup> "wantet hem so lief as zijn hert was" (v. 119).

<sup>36</sup> "tKijnt sagh dat wy wit waren, en dat hy so pick swert | was | Het liep nae mijn Moer verbaast, en 't triep met een schrick; | Och memmetje! memmetje! waartme, waartme, hier is heyntje pick" (vv. 120-122).

<sup>37</sup> "hoeren kijnt" (v. 124).

which fears and desires are projected. The emphasis is explicitly placed on his focalizing gaze, his sight, and primarily on the perception of skin color (other people's, his own) and the associations constructed on it. Robbeknol interrupts his story to insert a moralistic element, a general truth about the human lack of self-insight:

‘Ah, thought I, how common ’tis that men  
do rudely blame and scold another  
for those faults foulest in themselves<sup>38</sup>.

Such moralistic outbursts are common in Bredero's plays, but what is at stake here is that the black man gets support. It even becomes the occasion for a moralistic tirade (as was already the case in the *Lazarillo de Tormes*), to which ethnic semiosis and racialization are the immediate cause: how people – generally speaking – usually see others and tend to ascribe meaning to the differences they perceive. Reflection is expected from the audience as well: indirectly, we might say that the audience is driven to speculate on the mechanisms and implications of the process of racialization (Van Stipriaan 2018: 263).

When Robbeknol tells us that the man was forced to go stealing, once again he wants to explicitly justify his behavior: if some men do that for their mistresses, should we wonder if he did it, ‘for love’<sup>39</sup>, just to support his family? Robbeknol sympathizes with him and even admires him, and sides with him. Eventually, the man is caught and tortured, like in the *Lazarillo de Tormes*. He is reduced to a body again, a naked body delivered to the authority: *nuda vita* in the hands of cruel executioners, whose tortures ‘he bore patiently’<sup>40</sup>. Narrator Robbeknol suffers with him, feels empathy for his pain, and makes his interlocutor on stage Jerolimo and the audience feel it as well. He says ‘my Moorish stepfather’<sup>41</sup>, with an affectionate possessive adjective, expressing the full acceptance of that man in his own family.

#### 4. Conclusion

Two plays by Bredero from the beginning of the 17<sup>th</sup> century feature different African and African European characters: a woman, a man, and a child. At that time, some Dutch people had the chance to meet African European soldiers

<sup>38</sup> “Och docht ick hoe mennich hoort men met een schotseren tong | Een ander lasterlijck schelden en schennen | Van de gebreken daar sy selfste vuylst’ van bennen” (vv. 126-128).

<sup>39</sup> “uyt liefden” (v. 144).

<sup>40</sup> “Dat most hy afstaan met ghedult” (v. 154).

<sup>41</sup> “de moor (mijn stief-vader)” (v. 150). In the *Lazarillo de Tormes* (1987: 20), we read “mi padrastro”.

during the war with Spain and participated to the first colonial expeditions to West Africa and the South Atlantic. The young 'republican empire' (Weststeijn 2012) witnessed the first Africans in Amsterdam, a city that was demographically booming, at a historical moment that was in many ways liminal, a liquid transitional phase full of tensions and contradictions during the 'Twelve-Years Truce with Spain, when the slave trade was in development, the 'Dutch Atlantic' for a big part uncharted and the WIC still to come. In Bredero's plays, audiences and readers had to cope with warring forces of signification within the text, to put it dramatically with Barbara Johnson (2014).

When the character of an African woman appears on stage, played by a white male actor, that performance leads to an "uncomfortable proximity of one Angolan and several Amsterdammers [...] entirely from the viewpoint of the latter's" (Smith 2020b: 85). What happens is a caricature and a terrifying appropriation of that body and voice that gets explicitly denigrated. The fact that the Angolan woman is inscribed in the title is misleading: since she is all but a protagonist, it is rather a signal pointing at her 'exceptional', destabilizing presence in the play: an ambivalent fascination with otherness that leads to its complete denigration. The social and political process of racialization is performed and verbalized before the eyes and ears of the playgoers: the 'Moorish woman' gets categorized (slave, black, Angolan, old) and labeled as inferior. The comparison with Writsart articulates a racialized and genderized binarism 'young white free man' vs. 'old black enslaved woman'. This shocking process is only partially tempered by the possible speculation offered by the cross-racial travesty on stage and by the cracks on a still not completely stabilized discourse legitimizing slavery. Ritsart's tirade stirs debate by revealing the double standard of Dutch traders: civilized Christians at home, brutal slave-owners in other continents where human beings were reified, constructed as essentially inferior, reduced in captivity, and exploited to the bone. In this respect, we can contend that the play utters the deep anxieties of emerging imperialism and confrontation with non-European peoples and cultures, prompting "reflection on the ethical challenges of colonial trade" (Paijmans 2023: 36).

In the long staged narrative of *The Spanish Brabanter*, the situation is quite different, also because "the Moors originate from the Spanish presence, and indeed in the text of *Lazarillo de Tormes*" (Smith 2020a: 107). This narrative intertext is useful for introducing the issue of racialization and its implications in a critical way, as people were accustomed to doing in the Iberian peninsula. The black man is a free man, a soldier serving in the Spanish army, and the narration gives access to different focalizations. It foregrounds the issue of seeing, constructing

racial difference, ascribing values to it, and establishing hierarchies and power relations. The on-stage narrator and main focalizer, young boy Robbeknol, starts from a totally othering perspective, that reflects “the dominance of white/light” and foregrounds “the role of color in organizing relations of power” (Hall 1995: 7). However, he ends up knowing his mother’s partner better, getting involved with him and attached to him, and even questioning altering stereotypes and racial hierarchies. By doing this, he confronts himself, his interlocutor on stage (Jerolimo) and his audience with the mechanisms and the effects of those altering mechanisms, and how to possibly overcome them.

It is a destabilizing and challenging staging indeed, even more so because of its reflexive nature, and possibly effective precisely because of the absence of the fabricated Africanist body on stage. Of course, this remains an imaged encounter with the Africanist other: a white representation of an African people, not more than that. As Morrison (1992: 17) points out, “the fabrication of an Africanist persona is reflexive; an extraordinary meditation on the self; a powerful exploration of the fears and desires that reside in the writerly conscious”. However, it is also an impressive trace of one the first literary and theatrical encounters with African Europeans in early modern Dutch culture, in Amsterdam, at the dawn of the so-called Dutch Golden Age when some encounters did happen in real life and such stagings could trigger debate. “Bredero comes to the very cutting edge of race perceptions in his time, revealing how emergent trading empires were transporting and mixing peoples, as well as subjecting some of them” (Smith 2020a: 111).

*Moortje* and *De Spaanschen Brabander* have had long and lasting success both as books and on stage, from the very beginning. We don’t know about possible reactions to the presence on the stage of the character of an Angolan woman<sup>42</sup>: blackness, racialization, and slavery seem to have been lost in cultural amnesia/aphasia<sup>43</sup>. *Moortje* was mainly perceived as a lively yet gloomy carnivalesque comedy on the risks of deviant bold behavior in the youth of the emerging mer-

<sup>42</sup> According to Van Groesen (2016: 109, quoted in Smith 2020b: 82), slave owners might have felt growing uncomfortable when watching *Moortje* in the 1630s and 40s.

<sup>43</sup> Quite the same happened in the case of early modern French theatre: “what is missing from the landscape of ancien régime race scholarship is a study of racial thinking as it applied to Blackness in 16th and 17th centuries metropolitan France. [...] Studying representations of Blackness in early modern metropolitan performance culture can help unsettle the comfortable belief that racism in France has traditionally been the exclusive property of the uneducated and operates – both in the past and the present – in contexts combining ignorance and poverty, at a remove from the enlightened circles that constitute the social and intellectual elite of the nation” (Ndiaye 2021: 4).

cantile elite, the contrast between appearance and reality and the unreliability of perceptions and taxations, and human nature in general. When thirty years ago, in 1993, the play was staged by renowned stage director Hans Croiset, specializing in classic Dutch repertoire (Croiset 2018), that was still the main key to interpretation, in an exuberant production that included intermezzos from Bredero's *Songbook* (Alkema 1993; Freriks 1993). I wonder if *Moortje* could be staged again now, and whether it would need to be somehow 'highjacked' to make the performance accessible and acceptable to contemporary playgoers and their urgencies and concerns (Flotow 1997: 14-34).

On 23 August 2018, during a soiree for the celebration of Bredero in the Public Library of Amsterdam, the cultural program included a sketch from the rehearsal of a new production of *The Spanish Brabanter* by Theatergroep De Kale directed by Gerardjan Rijnders: a scene from the first act, with the encounter between Jerolimo and Robbeknol. It was just a short sketch, but I was intrigued by the director's casting choice: Robbeknol's role was played by Michiel Mwa-ka Blankwaardt, a Dutch actor of African descent, born in Tanzania. Such a choice challenged the audience to question the discursive and performative (de) construction of gender and race and to un-silence stories (Ndiaye 2021: 11) related to the enduring legacies of Dutch imperialism and participation in the slave trade<sup>44</sup>. Unfortunately, the play, planned in 2019, was postponed, due to practical reasons. A missed opportunity. The Dutch cultural archives still deserve to be studied and explored much deeper, and creatively addressed for historical and contemporary enquiries. A critical revisitation of Dutch historical plays by scholars and an actualization by playwrights can stir issues that nowadays have a heightened discursivity in society, at the core of contemporary preoccupations with racism and all sorts of discrimination.

;

<sup>44</sup> Mears (2022) pleads for "vigorous diversifying across the board" as "the best way forward" for opera, and drama in general.

## Bibliography

- Adams, Sarah J. (2020), *Slavernij op het Amsterdamse toneel rond 1800*. In Brandon *et al.* (2020), 289-297
- Agamben, Giorgio (2007), *Profanations*, transl. J. Fort, Princeton: Zone Books (ed. or.: *Profanazioni*, 2005)
- Alkema, Hanny (1993), Moortje *duurt lang, maar er is stampopot*. «Trouw», 23 January
- Antunes, Cátia (2020), *De 'Portugese Natie', Amsterdam en slavernij*. In Brandon *et al.* (2020), 88-96
- Bijl, Paul (2012), *Colonial Memory and Forgetting in the Netherlands and Indonesia*. «Journal of Genocide Research» 14, 441-461
- Boehmer, Elleke/De Mul, Sarah (2012a), *Introduction. Postcolonialism and the Low Countries*. In Boehmer/De Mul (2012b), 1-22
- Boehmer, Elleke/De Mul, Sarah (eds.) (2012b), *The Postcolonial Low Countries. Literature, Colonialism, Multiculturalism*, Lanham/London: Lexington Books
- Bosman, Anston (2006), «Best Play with Mardian»: *Eunuch and Blackamoor as Imperial Culturegram*. «Shakespeare Studies» 34, 123-157
- Brandon *et al.* (2020) = Brandon, Pepijn/Jones, Guno/Jouwe, Nancy/Van Rossum, Matthias (red.), *De slavernij in Oost en West. Het Amsterdam onderzoek*, Amsterdam: Spectrum
- Bredero, G.A. (1974), *Spaanschen Brabander*, ed. by C.F.P. Stutterheim, Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn
- Bredero, G.A. (1982), *The Spanish Brabanter. A Seventeenth-Century Dutch Social Satire in Five Acts*, ed. by H.D. Brumble, Binghamton/New York: Center for Medieval & Early Renaissance Studies
- Bredero, G.A. (1984), *Moortje*, ed. by P. Minderaa, C.A. Zaalberg en B.C. Damsteegt, Leiden: Martinus Nijhoff
- Croiset, Hans (2018), *Wat stáát er? Lucifer opvoeren. Aantekeningen bij een van de eerste repetities (1979)*. In M. Meijer Drees/M. Prandoni/R. Schlusemann (red.), *De glans van Vondels Lucifer. Opvoeren, vertalen, herinneren*, Hilversum: Verloren, 19-37
- Delputte, Lode (2023), *Nederlands Slavernijmuseum wil weg van schuld en boete*. «De Lage Landen» 66, 60-64
- de Marees, Pieter (1987), *Description and Historical Account of the Gold Kingdom of Guinea (1602)*, ed. by A. van Dantzig and A. Jones, Oxford: Oxford University Press

- Emmer, Piet C. (2003<sup>2</sup>), *Geschiedenis van de Nederlandse slavenbandel*, Amsterdam: Nieuw Amsterdam
- Fatah-Black, Karwan (2020), *Amsterdam en de slavernij in Suriname*. In Brandon *et al.* (2020), 69-76
- Fatah-Black, Karwan (2021), *Slavernij en beschaving. Geschiedenis van een paradox*, Amsterdam: Ambo/Anthos
- Flotow, Luise von (1997), *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*, London/New York: Routledge
- Fra Molinero, Baltasar (1993), *El negro Zaide: marginación social y textual en el Lazarillo*. «Hispania» 76, 20-29
- Freriks, Kester (1993), *Gentse actrice gaat een samenzwering aan met het publiek*. «NRC Handelsblad», 4 February
- Hall, Kim F. (1995), *Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Ithaca (NY): Cornell University Press
- Hondius, Dienke (2014), *Blackness in Western Europe. Racial Patterns of Paternalism and Exclusion*, London/New York: Routledge
- Hondius *et al.* (2018<sup>2</sup>) = Hondius, Dienke/Jouwe, Nancy/Stam, Dineke/Tosh, Jennifer (eds.), *Slavery Heritage Guide. Amsterdam*, Volendam: LM Publishers
- Hoving, Isabel (2012), *Polderpoko: Why It Cannot Exist*. In Boehmer/De Mul (2012b), 45-58
- Jansen, Jeroen (2021), *Branding in Practice, or How an Amsterdam Publisher Used the City to Promote Gerbrand Bredero (1585-1618)*. «Urban History» 49, 265-287
- Johnson, Barbara (2014), *Teaching Deconstructively*. In M. Feuerstein *et al.* (eds.), *The Barbara Johnson Reader. The Surprise of Otherness*, Durham/London: Duke University Press, 347-356
- Jones, Nicholas R. (2019), *Staging Habla de Negros. Radical Performances of the African Diaspora in Early Modern Spain*, University Park (PA): The Pennsylvania State University Press
- Lazarillo de Tormes* (1987), ed. de F. Rico, Madrid: Cátedra
- Mears, Oliver (2022), *Beyond Black and Yellowfaces: How Opera Can Address Prejudice*. «Guardian», 12 June
- Meijer, Maaïke (1996), *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*, Amsterdam: AUP
- Meter, Jan Hendrik (1987), *Bredero e il teatro carnevalesco*. «Annali dell'Istituto Universitario Orientale – Studi nederlandesi/Studi nordici» 30, 1-82

- Modest, Wayne (2018<sup>2</sup>), *From Silence to Mapping: (Re)Presenting Slavery Histories*. In Hondius *et al.* (2018<sup>2</sup>), viii-ix
- Morrison, Toni (1992), *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge (MA): Harvard University Press
- Moses, Claire (2022), *Dutch Prime Minister Apologizes for His Country's Role in the Slave Trade*. «New York Times», 19 December
- Ndiaye, Noémie (2021), *Rewriting the Grand Siècle: Blackface in Early Modern France and the Historiography of Race*. «Literature Compass» 18, 1-11
- Nimako, Kwame/Willemsen, Glenn (2011), *The Dutch Atlantic. Slavery, Abolition and Emancipation*, London: Pluto Press
- Otele, Olivette (2020), *African Europeans. An Untold History*, London: Hurst Publishers
- Paijmans, MARRIGJE (2023), *Black and White Comedy: Trade and Race in Bredero's Moortje (1617)*. «Cultural History» 12, 23-43
- Ponte, Mark (2020), *Tussen slavernij en vrijheid in Amsterdam*. In Brandon *et al.* (2020), 248-256
- Postma, Johannes (1990), *The Dutch in the Atlantic Slave Trade 1600-1815*, Cambridge: Cambridge University Press
- Raboteau, Emily (2014), *Who Is Zwarte Piet?*. «The Virginia Quarterly Review» 90, 142-155
- Redactie (2023), *Toespraak "Den Keti Koti, fu tru!"*. «De Volkskrant», 23 July
- Schama, Simon (2017), *Belonging. The Story of the Jews 1492-1900*, New York: Penguin Random House
- Schenkeveld, M.A. (1985), *Moraal en karakter: lezingen van Moortje*. «De nieuwe taalgids» 78, 224-234
- Sierhuis, Freya (2021), *Republicanism and Slavery*. In J. Oddens/M. Rutjes/A. Weststeijn (eds.), *Discourses of Decline. Essays on Republicanism in Honor of Wyger R.E. Velema*, Leiden: Brill, 53-69
- Sint Nicolaas, Eveline *et al.* (eds.) (2021), *Slavernij*, Amsterdam: Atlas Contact
- Small, Stephen (2011), *Foreword*. In Nimako/Willemsen (2011), xii-xviii
- Smith, Nigel (2020a), *Migration and Drama. Amsterdam 1617*. In M.A. Katritzky/P. Drábek (eds.), *Transnational Connections in Early Modern Theatre*, Manchester: Manchester University Press, 89-113
- Smith, Nigel (2020b), *Slavery, Rape, Migration: the View From the Amsterdam Stage, 1615*. «Shakespeare Studies» 48, 80-86

- Sturkenboom, Dorothee (2019), *De ballen van de koopman. Mannelijkheid en Nederlandse identiteit in de tijd van de Republiek*, Gorredijk: Sterck & De Vreese
- Van der Doe, Erik (2021), *Sent Later and Recorded: the History of Slavery and Plantations in the Dutch West Indies Hidden in the Colonial Office Archive*. «Magazine of the Friends of the National Archive» 32, 38-45
- Van Engelen, Marcel (2013), *Het kasteel van Elmina. In het spoor van de Nederlandse slavenbandel in Afrika*, Amsterdam: De Bezige Bij
- Van Groesen, Michiel (2016), *Amsterdam's Atlantic. Print Culture and the Making of Dutch Brazil*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Van Schaik, Elise (2019), *Het kan verkeren. Bredero in de eenentwintigste eeuw*. «Spiegel der Letteren» 61, 57-68
- Van Stipriaan, Alex (2006), *Slavery in the Dutch Caribbean. The Books No One Has Read*. In J. De Barros/A. Diptee/ D.V. Trotman (eds.), *Beyond Fragmentation. A Pan-Caribbean Look at Slavery, Emancipation, and Colonization*, Princeton: Markus Wiener, 69-92
- Van Stipriaan, Alex (2020), *Het Nederlandse slavernijdebat in de zeventiende en achttiende eeuw*. In Brandon *et al.* (2020), 300-307
- Van Stipriaan, René (2018), *De hartenjager. Leven, werk en roem van Gerbrandt Adriaensz. Bredero*, Amsterdam: Querido
- Wekker, Gloria (2016), *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*, Durham/London: Duke University Press
- Weststeijn, Arthur (2012), *Republican Empire: Colonialism, Commerce and Corruption in the Dutch Golden Age*. «Renaissance Studies» 26, 492-509



;

**recensioni**



Claudia Buffagni, Maria Paola Scialdone (Hg.)

*Grenzüberschreitungen in Theodor Fontanes Werk.  
Sprache, Literatur, Medien*

Berlin/Boston 2023: de Gruyter

(Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft 16) 566 S., € 129.95

2019, anlässlich des 100. Jahrestages der Geburt von Theodor Fontane (1819-1898) organisierten die Universitäten Macerata und Siena die internationale Tagung *Theodor Fontane (1819-2019): Grenzüberschreitungen zwischen Sprache, Literatur und Medien*, an der sich Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus der ganzen Welt beteiligten und das Thema fachübergreifend behandelten. Es war die größte Fontane-Tagung im Ausland im Jubiläumsjahr. Dieses Treffen setzt eine Tradition deutsch-italienischer Forschung fort, die vor einigen Jahren von Domenico Mugnolo, einem der wichtigsten Fontane-Experten, begründet wurde.

Das Thema wurde sehr treffend gewählt (nicht zuletzt auch im Rahmen vom *spatial turn*), weil Fontane ein Mensch der Grenze und deren Überschreitung in vielerlei Hinsicht war. Er starb kurz vor der Jahrhundertwende, also in einer Epoche des Übergangs vom Optimismus des Fortschritts zur Katastrophe des Ersten Weltkrieges. Fontane erlebt eine Gesellschaft im Umbruch, die er feinfühlig, aber auch mit nüchternem Abstand darstellte. Es handelt sich nämlich nie um die platte Aufzeichnung einer Wirklichkeit, wie sie sich vor unseren Augen auftut, sondern um eine Beschreibung, die auch den versteckten, ‚melusinischen‘, fürs Auge nicht direkt sichtbaren Elementen Rechnung trägt.

Fontane ist aber auch ein Mensch der Grenze, weil er viele Reisen unternahm. Er bleibt zwar immer ein Preuße mit ausgeprägter Liebe für seine Heimat und deren Geschichte, aber das Über-die-Grenze-Gehen verlieh ihm eine besondere Fähigkeit, auch die eigene Heimat aus der Perspektive der Fremde zu sehen und so neu zu deuten. Fontane lebt in einer osmotischen Klassengesellschaft, da die bisher starren Grenzen der Stände durchlässig geworden sind. Er stellt nicht nur den Versuch der Überschreitung der sozialen Grenzen mit den zusammenhängenden, fast immer verhängnisvollen Folgen dar, sondern auch den Zustand der Schwelle, der liminoiden Räume. Das Thema der sozialen Konventionen in einer Gesellschaft, die sich nach Kräften gegen das Neue sträubt, wird im Band aus vielen Perspektiven ausführlich behandelt.

Eine Grenzüberschreitung bedeutet aber auch, sich vom Gewöhnlichen zu entfernen, selbständiger zu werden. Im Band wird dieses Thema auch im Sinne der Frauenemanzipation behandelt, die manchmal auch erfolgreich ist und somit

den Weg in die Zukunft zeigt. Diese tiefgreifende Umwälzung führte selbstverständlich zu Änderungen auch in der Sprache, deren verschiedene Register und Ebenen Fontane zur Charakterisierung der Romanfiguren und somit zu der Erkennung der Grenzen, innerhalb deren die einzelnen Personen leben (leben sollen?), meisterhaft handhabte. Dabei handelt es sich nicht so sehr um den Unterschied Standardsprache/Dialekt, die zwar in Fontanes Werken manchmal sehr stark präsent ist, sondern um mehr oder weniger ausgeprägte Nuancierungen innerhalb der Standardsprache selbst, um die Überschreitung der sprachlich-sozialen Grenzen darzustellen. Im Rahmen des allgemeinen Themas werden ferner Fontanes kulturelle Interessen behandelt, die über die literarischen im engeren Sinne hinausgehen (z.B. Musik, Malerei).

All diese Aspekte werden in diesem Band berücksichtigt, der von Claudia Buffagni und Maria Paola Scialdone mit Sorgfalt und Kohärenz herausgegeben wurde und in der Reihe „Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft“ erschienen ist. Der Band ist in fünf Sektionen aufgeteilt: 1. Grenzen und Grenzüberschreitungen zwischen Fremde und Epochenwandel; 2. Grenzüberschreitungen zwischen (Auto-)Biographie und Reisebeschreibung; 3. Grenzen und Grenzüberschreitung in Sprachreflexion und Textkonstitution; 4. Grenzen und Grenzüberschreitungen in topographischen und gesellschaftlich-topologischen Konstellationen; 5. Interlinguale und intermediale Grenzüberschreitungen.

Im ersten Teil wird Fontanes komplexes Verhältnis zu Italien und zur Fremde sowie zu dem Raum mit dessen (Pseudo)synonymen – Schwelle, Liminalität, liminoider Raum –, mit dessen Regeln und gesellschaftlichen Ritualen, aber auch zu dem Problem der Osmose zwischen den nunmehr Wirklichkeit gewordenen Klassen in Folge der Auflösung der Ständegesellschaft untersucht. Traditionell wird Fontane für keinen besonderen Schwärmer Italiens gehalten. Im Band wird dieses Urteil von Fischer ins rechte Licht gerückt und neu überprüft, wobei auch unterstrichen wird, wie stark die Präsenz Italiens in vielen Werken Fontanes ist. Dass Italien für Fontane konkret wichtig war und dass es ein nicht unerhebliches Leitmotiv in seinen Werken ist, wird von D'APRILE sehr überzeugend nachgewiesen. Fontane überschreitet die Grenze nach Italien nicht als „kontemplativer Goethe'scher Wanderer“, sondern als „Arbeitsmaschine, um sich die größtmöglichen Kenntnisse anzueignen“. Schwerpunkt des Beitrags von SCIALDONE ist der mit dem Grenzüberschreiten verwandte Begriff der Schwelle in den Romanen *Stine* und *Irrungen, Wirrungen*, wobei sie auch das anthropologisch-ethnographische Interesse Fontanes unterstreicht, das in seinen Romanen zu finden ist. Das Thema der erstarrten Konventionen und der damit zusammenhängenden Fol-

gen für die preußische Gesellschaft werden von PAOLUCCI untersucht, und zwar aus der Perspektive der Kontaktpunkte zwischen Fontane und Nietzsche insbesondere hinsichtlich des Bildungsphilisters und des Historismus. SBARRA geht auf die Verwandtschaften zwischen Nietzsches Werk und Fontanes Schreiben im Rahmen des Spätrealismus ein. Innere und äußere Räume sind auch im Zentrum von LINDINGERS und PETROPOULOUS Beitrag: Die Personen sind mit den Räumen eng verbunden und die gesellschaftliche und persönliche Entwicklung Schachs erfolgt in inneren Räumen. STEINMEYR geht auf die Osmose zwischen den Klassen ein, die über die Bildung erfolgt. Sie gilt zwar als ökonomisiert, gibt aber auch die Chance, die soziale Leiter zu erklimmen. Dieser Gedanke wird anhand einer „femina oeconomica“, der Person Mathilde Möhring erläutert.

Im zweiten Teil des Bandes, in dem das Hauptthema aus der Perspektive der (Auto)biographie und Reisebeschreibung behandelt wird, geht MUGNOLO auf Fontanes *Meine Kinderjahre* ein. Überzeugend beweist er, dass das Werk von großem Interesse ist, weil es „eine referentiell-fiktionale Doppelnatur“ hat. Mugnolos scharfsinnige Analyse führt zu der Schlussfolgerung, dass dieser autobiographische Roman im Zeichen des Binoms Poesie (das Reich des Vaters)/Prosa (das Reich der Mutter) steht. Ebenfalls im Rahmen der autobiographischen Dimension setzt sich BERBIG mit den beiden Texten *Kriegsgefangen* und *Aus den Tagen der Okkupation* auseinander, die Fontane erst ermöglichten, Schriftsteller zu werden. Während jener Zeit des deutsch-französischen Kriegs sei er mit der Erfahrung der Grenze – bis zur äußersten Grenze zwischen Leben und Tod – konfrontiert worden. Die englischen Erfahrungen und die zusammenhängenden Reisetexte stehen im Zentrum des Artikels von FATTORI, die anhand ausgewählter Rezensionen, Vor- und Nachworte feststellt, wie Fontanes „biographisch-geographische Entgrenzung im Hinblick auf sein literarisches Werk wahrgenommen wurde“. Mit Fontane als (Pseudo)Tourist in Schottland und Italien beschäftigt sich KONTULAINEN. Sie verweist auf den Umstand, dass Fontanes Reiseberichte von Schottland durch das Interesse am Unsichtbar-Imaginären und Poetischen gekennzeichnet sind – auch wenn er die schottische Modernität und Zukunftsorientierung wahrnimmt.

Äußerst interessant ist FOSCHIS Beitrag über Fontanes Sprachauffassung, die den drittel Teil eröffnet. Es handelt sich um ein Thema, das sehr wenig erforscht worden ist und das Foschi aus der Perspektive der möglichen Korrelation zwischen Fontane und de Saussure behandelt. Sie geht auf vier Punkte ein: Arbitrarität und Konventionalität der Sprachzeichen; Veränderlichkeit der Sprache; das *tout-se-tient*-Prinzip; Sprachzeichen als Zauberkunst. Die *Wanderungen durch die*

*Mark Brandenburg* werden von BUFFAGNI aus der Perspektive der grammatischen Konnexion anhand des Konnektors *und* in *Spreeland* untersucht. Sie analysiert *und* in Verbindung mit *so* und *nun* am Satzanfang und kommt zu der Schlussfolgerung, dass *und so* und *und nun* vom wandernden Erzähler als Signal einer raum- bzw. zeitbezogenen Grenzüberschreitung verwendet werden; in den Dialogen der Figuren werden die beiden Konnektoren dagegen als einfache Floskel oder als Signal, dass man den Turn behalten und etwas Weiteres hinzufügen möchte, verwendet. Mit *Spreeland* beschäftigt sich auch MALLOGGI, der die als-Adverbialnebensätze untersucht, die syntaktische und semantische Grenzüberschreitungen aufweisen könnten. Das geographische Prinzip wechselt sich mit dem historischen ab und beeinflusst auch Fontanes Erzähltechnik. BALESTRACCI setzt sich mit Fontanes sprachlichen Strategien zur Darstellung des Todes anhand von *Cécile*, *Effi Briest* und *Der Stechlin* auseinander. Sie untersucht das Thema auf der Grundlage der versteckten Symbolik (das Nicht-Gesagte) und der Zeitlichkeit, die aus einer linguistischen Perspektive dem Impliziten und der zeitlichen Kohärenz entsprechen. In einer Gesellschaft, die im Umbruch ist und durch vertikale Mobilität gekennzeichnet wird, ist das Hinübergleiten zu anderen Umgangsformen (Begrüßung, Anrede usw.) besonders interessant. Umgangsformen haben mehrere kommunikative Funktionen, sie zeigen aber auch – und v.a. bei Fontane –, wie der Sprecher den Adressaten betrachtet, und umgekehrt. EHRHARDT geht sehr geschickt auf das Verhältnis zwischen formaler und weniger geregelter Höflichkeit in der Beziehungsgestaltung anhand von *Der Stechlin* und *Frau Jenny Treibel* ein, wobei Umgangsformen und Etikette die statische Komponente der Beziehungskommunikation repräsentieren, Höflichkeit hingegen die dynamische. Interessant ist die Parallele von Höflichkeit und Grammatik. HEPP setzt sich mit dem Grenzüberschreiten aus der textgattungslinguistischen Perspektive auseinander, wobei sie versucht, eine möglichst genaue Definition von *Grete Minde*, *Ellernklipp*, *Unterm Birnbaum* und *Quitt* zu finden, die traditionell als Kriminalgeschichten gelten, während sie auch als Novellen betrachtet werden könnten. Das bisher wenig untersuchte Thema von Titeln, Untertiteln und Anfangsteilen der Romane Fontanes wird von FIANDRA tiefgehend behandelt. Titel sind fast immer personenorientiert, was den Leser sofort mit der Hauptfigur vertraut machen und ihm dadurch den Einstieg in den Hauptstrang der Geschichte ermöglichen soll. Beschreibungen am Textanfang sind meistens sehr ausführlich und durch lange syntaktisch verschachtelte Konstruktionen gekennzeichnet, was eher ein Hindernis für die Lektüre sein sollte. Das ist aber für Fiandra ein von Fontane eingesetztes stilistisches Mittel, das die Neugier des Lesers stimuliert. In seinem Beitrag zieht CALPESTRATI bei der Untersuchung der Dialoge in Fontanes Werk

das Instrumentarium der Gesprächsanalyse heran, um die Tabuisierung der vom Autor immer nur implizit dargestellten Sexualität zu fokussieren. Auf die stilistische Grenzüberschreitung zwischen Erzähler und Figuren mittels der erlebten Rede geht SALVATO in *Unterm Birnbaum* besonders detailliert ein. Es handelt sich um ein Stilmittel, das von Fontane meisterhaft gehandhabt wird und ihm ermöglicht, die Stimme der Figur und die des Erzählers miteinander zu verschmelzen, gleichzeitig aber auch sie getrennt zu halten.

Im vierten Teil des Bandes wird das Hauptthema aus der Perspektive topographischer und gesellschaftlich-topographischer Konstellationen behandelt. RAZBOJNIKOVA-FRATEVA beschäftigt sich mit dem Roman *Unwiederbringlich*, in dem der Umgang der Hauptfiguren mit der Grenze, die v.a. unter ihrem moralischen Aspekt präsentiert wird, sehr unterschiedlich ist. SZABÓ ermittelt im *Stechlin* mehrere Raumebenen, deren Grenzen aber nicht immer scharf konturiert sind. Es gibt Mikroräume, in denen Fontanes berühmte Konversationen stattfinden, aber auch lokale und regionale Raumkonstrukte, die zur Schaffung der Lokalfarbe beitragen, und schließlich gibt es auch einen globalen Raum, der über die Grenzen der obenerwähnten Räume hinausweist. Das Überschreiten der europäischen Grenzen gen Afrika und China wird durch die nicht unerhebliche Präsenz dieser beiden Länder z.B. in *Effi Briest*, aber auch im *Stechlin* von SERRA behandelt. Interessant sind die Worte von Innstetten, der sich (von einem Gefühl der Europamüdigkeit ergriffen?) nach Afrika sehnt. Im Zeichen eines optimistischen Kolonialismus scheint die Bemerkung von Czako zu sein, der dem Freund Woldemar eine brillante Zukunft als Generalgouverneur in Mittelfrika vorausagt. Mit Fontanes Glücksbegriff, der ortsgebunden zu sein scheint, und dessen Unmöglichkeit, wenn man soziale Grenzen überschreitet, beschäftigt sich VITZ-MANETTI. Es gibt mehrere Glückskategorien, wobei die wichtigste das Freisein vom Wunsch und Hoffen ist. Sehr interessant ist GIACOBAZZIS Deutung der zwei Romanfiguren Botho und Lene in *Irrungen, Wirrungen*. Im Gegensatz zu einer traditionellen Lektüre, die Lene als soziale Verliererin betrachtet, weist Giacobazzi eindeutig nach, dass sie als Bürgerstochter einen individuellen aufwärtsbezogenen Entwicklungslauf durchgeht, gerade indem sie selbstbewusst beschließt, innerhalb der Grenzen ihrer sozialen Klasse zu bleiben. Botho entpuppt sich als Vertreter eines nunmehr dekadent gewordenen, durch die neuen Klassen ersetzten Standes. IANNUCCI behandelt die Grenzen der Männlichkeit im *Schach*, wobei sie auf den Ehrenbegriff eingeht, der zwar falsch ist, dessen Grenzen aber für einen Adeligen, der Offizier der preußischen Armee ist, unüberwindbar sind. Nur das Überschreiten der äußersten Grenze, d.h. der zum Tode, macht aus Schach eine selbständige, freie Person.

Im fünften Teil wird das Thema im Lichte der Übersetzungsprobleme behandelt, und zwar auf interlingualer und intermedialer Ebene. Das Problem der Übersetzung von Fontanes Texten wird anhand von *Jenny Treibel* von LÜGER behandelt, wobei er die Einhaltung bzw. Überschreitung der Grenzen der Sprachregister der Romanfiguren untersucht. Die Übersetzungen, die Lüger hinsichtlich der sprachlichen Umsetzung des Sprechens über Grenzen und Grenzüberschreitungen berücksichtigt, zeigen im Vergleich zu dem Original eine Abschwächung semantisch-pragmatischer Bedeutungen. Auf übersetzungsbezogene Probleme geht auch LEMMETTI ein. Zuerst weist sie nach, dass die Modalpartikeln *ja* und *doch* zur Charakterisierung/Abgrenzung von Effi funktionell sind. Solche Abgrenzung der Figur von Effi geht in der Übersetzung fast völlig verloren. *Mutatis mutandis* kommt auch CORSO zu einem ähnlichen Resultat der Abflachung des Originalfilms Fassbinders *Effi Briest* in der italienischen Version. Sie stellt aber auch fest, dass die fehlenden Informationen durch ein semiotisches Grenzüberschreitungsverfahren teilweise ausgeglichen werden. TAPPATÀ untersucht Fontanes Gedicht *Die schönste Melodie* (1838-1840) aus der Perspektive der Überschreitung der Schwelle zwischen den Sinnen, die zu einem textstrukturierenden Prinzip wird und die Strophen miteinander verbindet.

Zusammenfassend: Das Hauptthema wurde in zahlreichen Variationen behandelt, die dazu beitragen, Fontane in einem neuen, zukunftsorientierten Bild aufscheinen zu lassen. Die Analysen sind mit Sachkenntnis, aber auch mit frischer Begeisterung immer überzeugend untermauert worden. Fontane schneidet zwar als ein Mensch des Maßes, aber auch als ein Schriftsteller ab, der mit besonderem Einfühlungsvermögen und ausgeprägtem Scharfsinn seine Gesellschaft darstellte, die im Zeichen des Umbruchs und der Überschreitung der immer labiler werdenden Grenzen stand.

Lorenza Rega

Margherita Cottone

*Eutopia.  
Giardini reali e immaginari tra Settecento e Novecento*

Palermo 2022: Officina di Studi Medievali, 159 pp., € 24,00

In questo volume, il cui riferimento alla *eutopia* è programma, Margherita Cottone ha raccolto buona parte dei suoi importanti lavori dedicati al tema del giardino nella cultura tedesca tra Settecento e Novecento, svolti nel corso della sua lunga carriera di germanista (ad eccezione del saggio *I giardini della memoria. Il romanzo epistolare di Bettina von Arnim: Il carteggio di Goethe con una bambina*). Il primo nucleo tematico di questo volume – corredato da diverse immagini, da una bibliografia ragionata e dall'indice delle illustrazioni – prende le mosse dalla riflessione teorica, estetico-letteraria, sul giardino dipanatasi a partire dal Settecento in Inghilterra e Francia, per concentrarsi diffusamente sulla concezione di 'giardino sentimentale' tedesco. Il secondo nucleo riguarda il pensiero e l'opera di Goethe e la *Goethezeit*. Chiudono il volume, infine, tre densi capitoli dedicati 1) al 'giardino della memoria' nel *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* di Bettina von Arnim, 2) alle tipologie di giardino nella poesia simbolista in Austria, Germania e Spagna, e 3) alla rappresentazione del giardino e del paesaggio nell'opera di Thomas Mann.

Nella declinazione concettuale di Lewis Mumford (*The Story of Utopia*, 1922), *eutopia* indica un luogo 'buono' e possibile, diversamente dal concetto affine di *utopia*, che nel suo significato primo indica un luogo segnato dall'impossibilità del suo raggiungimento e conseguentemente della effettiva esistenza. L'autrice indaga dunque lo sviluppo della riflessione attorno al giardino e la sua rappresentazione letteraria assumendo come presupposto l'idea del 'buon luogo'. Ora, la mitologia del giardino come *hortus conclusus*, luogo di gioie e chimere e dimensione primordiale, si perde nella notte dei tempi – basti soltanto pensare che il mito dell'Eden non è presente soltanto nella tradizione semitica, ma anche in quella sumerica e orientale. Tuttavia, si impone all'attenzione il fatto che, a partire dal Settecento, in Europa prende corpo una vera e ramificata riflessione teorica sul giardino, come evidenziato da Cottone. Perché proprio in questo preciso momento storico e non prima? Quali sono gli aspetti messi maggiormente in luce, e quali quelli tralasciati? Le approfondite analisi di specifici aspetti riguardanti l'ambito letterario, estetologico e storico-culturale, aiutano a trovare possibili risposte a queste domande. È infatti in quest'epoca, leggiamo, che "si sentì l'urgenza in Europa di creare un luogo che fosse in grado di ricostruire real-

mente sulla terra il paradiso perduto ricorrendo a un modello di giardino capace di riunificare le *disiecti membra poetae*, vale a dire di tutti quegli elementi naturali, un tempo concentrati nel paradiso e adesso separati dalle distruzioni compiute dagli uomini” (XXXI). Per ragioni anzitutto contingenti (urbanizzazione, sviluppo economico etc.) sono la Francia e l’Inghilterra a porsi come apripista nella riflessione teorica su questo particolare ‘buon luogo’, offrendo due modelli che resteranno validi per lungo tempo. Mentre il giardino inglese si caratterizzava per l’idea di libertà della natura (W. Temple, J. Addison e soprattutto W. Hogart, *The Analysis of Beauty*, 1753), ossia per la presenza voluta di irregolarità, asimmetrie e disordine (benché si trattasse, a ben vedere, di una libertà solo apparente, dato che in realtà la progettazione minuziosa del giardino tipica del periodo rivelava l’intenzione chiara di ottenere un determinato ‘effetto’, integrando arbitrariamente, ad esempio, elementi classici con elementi neogotici o cinesi), quello francese, il cosiddetto ‘giardino formale’, fu caratterizzato da uno stile di progettazione teso a enfatizzare manifestamente la simmetria e l’imposizione di un ordine sul contesto naturale (si pensi all’apice raggiunto nel Seicento con i Giardini di Versailles, che mostrano composizioni formali e simmetriche, e l’integrazione architettonica nel paesaggio).

Cosa è avvenuto in Germania, in rapporto a questi due modelli? Cottone guida il lettore nello sviluppo della *Gartenkunst* tedesca muovendosi tra queste due impostazioni teoriche, o ancora più specificamente tra il concetto di *utilità* e quello di *bellezza* (60), per mettere in luce un percorso del tutto particolare. L’opera che qui ha chiaramente influenzato la riflessione sull’arte del giardino, e alla quale Cottone fa puntuale riferimento in diversi punti del volume, è *Die Theorie der Gartenkunst* (1779; 1785) di Christian Cay Lorenz Hirschfeld, il cui merito è stato in primo luogo quello di “affrancare la *Gartenkunst* dalla *Baukunst*” (9), con importanti precipitati teorici, primo fra tutti l’identificazione del giardiniere con il paesaggista – benché non vadano dimenticati i debiti maturati nei confronti dell’opera di J.G. Sulzer *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1772), come opportunamente indicato dall’autrice. Oltre all’identificazione tra giardiniere e artista, un’ulteriore fondamentale conseguenza teorica derivante da questo testo è stato lo sviluppo del cosiddetto ‘*sentimentalischer Garten*’, che va naturalmente collocato nel contesto della *Empfindsamkeit*. L’autrice mette in evidenza e analizza nello specifico due leggi fondamentali contenute nell’opera di Hirschfeld: 1) l’individuazione e la scelta degli “oggetti della bella natura in modo tale che ‘il loro effetto sulla sensibilità e sulla forza d’immaginazione venga rafforzato’” (15); 2) l’elevazione di tale effetto, “in modo tale che vi si possano ‘mischiare gli oggetti d’arte corrispondenti collegandoli con il tutto’” (*ibidem*).

In questo contesto, un posto di rilievo spetta naturalmente al Goethe autore del *Triumph der Empfindsamkeit* (1777) – opera per lo più nota soltanto agli specialisti, in cui prende corpo una serrata critica al diletterantismo del giardino paesaggistico – e delle *Wahlverwandtschaften* (1809). L'autrice focalizza l'attenzione in particolare sul concetto di *finzione*, che sotto vari aspetti ha determinato l'approccio di Goethe alla *Baukunst* (soprattutto dopo il viaggio in Italia e lo studio dei testi italiani di Francesco Vendramini, *Descrizione delle Architetture, Pitture e Sculture di Vicenza* del 1779 e di Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio* del 1778) in generale, e dunque al giardino: approccio segnato da un cambio di paradigma, nel momento in cui al valore dell'utilità del *bauen* subentra quello dell'inutilità (apparente) del bello, della finzione; ovvero quando per Goethe *Baukunst* non significa soltanto “Abglanz der Natur”, ma anche “eine andre Natur” (61; cit. da Goethe) – del resto in linea con quanto teorizzato da Hirschfeld riguardo al rapporto tra arte e natura, laddove “arte significa [...] riunire ciò che la natura ha di piacevole e interessante, nello stesso modo e con gli stessi mezzi di cui essa solitamente si serve, e raccogliere in uno stesso luogo le bellezze che lei ha sparpagliato nei suoi paesaggi, produrre un nuovo insieme a cui non manchi né armonia né unità; creare secondo un ordine e una disposizione, senza però allontanarsi dalla natura” (40; cit. da Hirschfeld). Questioni che troveranno il loro culmine teorico ed estetico nel romanzo goethiano del 1809, nel quale il rapporto tra arte e natura, e nello specifico tra architettura e giardino, si risolve “in un rapporto di apparente contrasto e ambigua identità in cui entrambi, svuotati di senso dall'agire miope dell'uomo, diventano simbolo della crisi di un mondo dove nulla è più certo e stabile” (68).

La riflessione estetica sul giardino del Novecento è naturalmente debitrice nei confronti delle questioni suddette; all'aumento notevole del numero di giardini e parchi nelle aree metropolitane nei primi anni del secolo scorso, seguì la formazione di un vero e proprio *topos* del giardino nella rappresentazione letteraria, soprattutto quella lirica, a cominciare dal simbolismo. L'autrice si concentra dunque sulla poesia simbolista austriaca (Andrian, Hofmannsthal) e tedesca (George), sull'espressionismo di Trakl e sul simbolismo spagnolo di Jiménez. Ad accomunare le diverse declinazioni del giardino è secondo Cottone un “ideale di vita il cui rifiuto e la critica della realtà danno luogo a un'assolutizzazione dell'arte, all'idea dell'arte come vita” (112). È di fatto il comun denominatore del “problematico isolamento della realtà” secondo Cottone a riunire le quattro diverse tipologie di giardino rappresentate nella letteratura del Novecento da Thomas Koebner, ovvero “der alte/verwildete Garten”, “der stille Garten”, “der unheimliche Garten” e “der verschlossene Garten” (113; cit. da Koebner).

In quest'ottica il passaggio a Thomas Mann, la cui opera e la cui biografia sono state contrassegnate dalla nota dicotomia arte/vita, è più che naturale. Al grande romanziere e "amante di giardini" (125) Cottone dedica l'ultimo capitolo del volume, procedendo con un'analisi accurata del racconto *Der kleine Herr Friedemann* (1898). Contraddistinto da "wenig Natursinn", cosa di cui Mann si auto-accusa nel saggio *Maler und Dichter* (1913), lo scrittore incorpora il particolare dissidio tutto moderno tra natura e cultura, uomo e natura etc. – per altro, estremamente attuale se si considerano i numerosi inputs provenienti dall'ambito dell'ecocritica. Se il concetto di sublime e di terrore nei confronti del fenomeno naturale si colloca naturalmente nel Settecento, l'elemento moderno è rappresentato dal riferimento al "Geist", che in Mann viene declinato nell'ulteriore dicotomia "Geist/Leben"; dicotomia altamente produttiva in quello scorcio di secolo tanto in letteratura quanto in filosofia. Nell'opera manniana il giardino diviene dunque il luogo di una sintesi apparente (indotta) tra le due forze. Non a caso, *sintesi* è un termine centrale nella riflessione estetica e poetologica di Mann, condensata nella nota immagine del "terzo regno": il giardino ne diviene dunque figurazione plastica nel momento in cui inscena, come si legge nella *Rede vor den Arbeitern in Wien* del 1933, "la compenetrazione della natura con l'umano attingendo da essa ciò di cui ha bisogno per una elevazione creativa della vita" (136).

Davide Di Maio

;

## **autori; autrici**

**Fabiola Adamo**

Università di Napoli L'Orientale; f.adamo@unior.it

**Julia Bertschik**

Freie Universität Berlin; bertschik@germanistik.fu-berlin.de

**Charlotte Brachtendorf**

Universität Paderborn; charlotte.brachtendorf@uni-paderborn.de

**Michaela Breil**

Staatliches Textil- und Industriemuseum Augsburg (tim); michaela.breil@timbayern.de

**Sergio Corrado**

Università di Napoli L'Orientale; scorrado@unior.it

**Davide Di Maio**

Università di Verona; davide.dimaio@univr.it

**Claudia Di Sciacca**

Università di Udine; claudia.disciacca@uniud.it

**Aliena Guggenberger**

Universität Paderborn; algu@mail.uni-paderborn.de

**Birgit Haase**

Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg; birgit.haase@haw-hamburg.de

**Kira Jürjens**

Humboldt-Universität zu Berlin; kira.juerjens@hu-berlin.de

**Kerstin Kraft**

Universität Paderborn; kerstin.kraft@uni-paderborn.de

**Johannes Pietsch**

Bayerisches Nationalmuseum; textil@bayerisches-nationalmuseum.de

**Ciro Porcaro**

Sapienza Università di Roma; ciro.porcaro@uniroma1.it

**Marco Prandoni**

Università di Bologna; marco.prandoni@unibo.it

**Lorenza Rega**

Università di Trieste; lrega@units.it

Il nome ufficiale della nostra rivista continua a essere: «Annali. Sezione germanica», ma nel passare alla modalità online lo abbiamo abbreviato in «*germanica;*» – più sintetico, come nome d’uso, e al contempo quasi classico, nel suo riprendere il sostantivo neutro latino utilizzato per i concetti collettivi, nel senso dunque di ‘cose germaniche’. Esso riunisce così in sé i differenti campi di ricerca che trovano spazio nella rivista, sulla quale dal 1958 pubblichiamo saggi (in genere raccolti in numeri monografici) e recensioni, in italiano e nelle principali lingue europee, su temi letterari, culturali, filologici e linguistici di area germanica, con un ampio spettro di prospettive metodologiche, anche di tipo comparatistico e interdisciplinare.

Insieme al nome sintetico abbiamo scelto come nuovo simbolo il punto e virgola, per distinguere ma al tempo stesso collegare tra loro i vari ambiti disciplinari della germanistica. Un segno di punteggiatura sempre meno utilizzato e per questo forse un po’ desueto, ma che ci sembra acquisire una particolare potenzialità semantica: pur marcando uno stacco più forte, il punto e virgola connette parti indipendenti e le pone in dialogo – ha qualcosa di interlocutorio, nella consapevolezza che voler costruire un discorso fatto di punti fermi sia oggi più che mai illusorio.

letterature e culture di lingua tedesca;  
linguistica tedesca;  
filologia germanica;  
studi nordici;  
studi nederlandesi

•  
;

**Annali. Sezione germanica**

Direttrice responsabile: Elda Morlicchio

ISSN 1124-3724

Registrazione Tribunale di Napoli n. 1664 del 29.11.1963

UniorPress | Via Nuova Marina, 59 | 80133 Napoli



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo  
Università di Napoli L'Orientale  
prodotto nel mese di dicembre 2024



**Kerstin Kraft; Birgit Haase**

Das Material der Mode. Zur Einführung

**Michaela Breil**

Eleganz und Revolution. Das Wechselspiel zwischen technischen Neuerungen und Strumpfmode im Deutschland des 20. Jahrhunderts

**Johannes Pietsch**

Der Samtrock des Feldherrn Tilly (1559-1632)

**Birgit Haase**

„Sie formen am Stil unserer Zeit“. Die Hamburger Meisterschule für Mode in den 1950/60er Jahren

**Kerstin Kraft**

Das Literaturkostüm.

Literarische Kleiderbeschreibungen aus der Perspektive der Mode- und Textildwissenschaft

**Julia Bertschik**

Oberflächen-Ekel. Zur (Un-)Moral der Kleidermode bei Friedrich Theodor Vischer und Christian Kracht

**Kira Jürjens**

Rauschende Kleider. Zur Akustik der Mode bei Theodor Storm

**Aliena Guggenberger**

Text, Textur, Textil. Tragbare Reklame vom TET-Kleid zum *paper dress*

**Fabiola Adamo**

Critica politica e fantasia di lusso. Le rubriche di moda di «Missy Magazine»

**Charlotte Brachtendorf**

Zwischen Ästhetik und Funktion. Begriffstheoretische Perspektiven auf digitale Mode

---

**Ciro Porcaro**

Deutsche Konversionen als konzeptuelle Metonymien. Ein Vergleich mit dem Englischen

**Claudia Di Sciacca**

As if on soft wax. The reception of the *Apparition in Monte Gargano* in pre-Conquest England

**Marco Prandoni**

African and African European characters in Bredero's early 17<sup>th</sup>-century plays

recensioni

ISSN 1124-3724