



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 Ågder), 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



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

edizione digitale in *open access*:
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 fantasie 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 *Apparito in Monte Gargano* in pre-Conquest England 269

Marco Prandoni

African and African European characters

in Bredero's early 17th-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

**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 motivieren¹. 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.

¹ 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 verortet². 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)³. 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,

² 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.

³ Bei den Berufen des Kostüm- und Bühnenbildners oder auch des Szenographen gibt es keinen vorgeschriebenen Ausbildungsweg und es handelt sich um nicht geschützte Berufsbezeichnungen. Kostümdesign als Studiengang beinhaltet die Fächer Dramaturgie, Historisches Schnittzeichnen, Mode- und Kleidungsgeschichte. 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 Mode⁴) 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

⁴ 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 Trachtengeschichte 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 Brüggemann 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 (Brüggemann 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 unbeachtet⁵.

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 Analysten 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

⁵ 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 eigneten (*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 Romanen⁶. 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.

⁶ 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 nicht⁷ 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-

⁷ 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 – gliche 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 orientalisches und asiatisches 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‘⁸.

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

⁸ 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 davon⁹. Detken hebt

⁹ 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 konventionell¹⁰ 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)

¹⁰ 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 „gestieft, 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 Stöcken“ (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 erkennen¹¹, 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 schlürfe 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

¹¹ 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 vorsieht¹².

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).

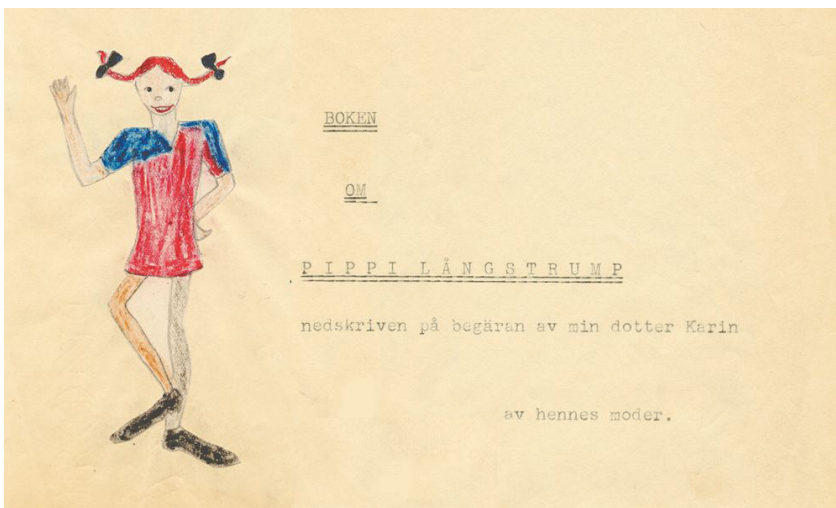


Abb. 3: Astrid Lindgren: Titelseite des Originalmanuskripts *Das Buch von Pippi Langstrumpf*..., 1944, Maschinenschrift, Bleistift und Buntstift auf Papier.
Mit freundlicher Genehmigung von The Astrid Lindgren Company

¹² 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 Textvergleich¹³ 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 Houplfé, 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 Houplfés im Roman zugeordnet wurden (Wysling 1975: 84-91). Dazu gehört auch ein Bild der damals

¹³ 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 werden¹⁴.

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).

¹⁴ 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 wünschenswert¹⁵.

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 Fehldatierungen. 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

¹⁵ Vgl. Davidson (2019 und 2023) und Byrde (1999).

nicht als Archiv anthropologisch relevanter Daten oder als Quelle objektiver Informationen genutzt werden kann und sollte¹⁶. 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.

;

¹⁶ 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. Regiebemerkungen 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.: Cam-pus, 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 künst-lerischer Selbstinszenierung durch Kleidung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhun-derts*. 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 hu-maine'*, 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. Adelmann/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: Oetinger (Erstausgabe Stockholm 1945, in dt. Übersetzung erstmals 1949)
- Lindgren, Astrid (2007), *Ur-Pippi*, Hamburg: Oetinger
- Loschek, Ingrid (2011), *Reclams Mode- und Kostümlexikon*. 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^e siècle*, Bern: Peter Lang
- Mayerhofer-Llanes, Andrea (2006), *Die Anfänge der Kostümgeschichte. Studien zu Kostümwerken 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^e 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



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 fantasie 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 17th-century plays

recensioni

ISSN 1124-3724