



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 *Apparitio 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

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 19th and 20th 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 Asthetischen 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 Wal-fischmütter, Seeschlangen mit Chignon [= Haarknoten; J.B.], Alligatoren mit Frackschwanz, riesige Urhaye in Bettkitteln, Dürnteufel ohne und Dickteufel 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 (2006²: 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 2011³: 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 1993³: 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 Tiefe!* (Nietzsche 1988²: 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 ‚Schnöselliteratur‘ 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 daherkommt. 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 Körperrausscheidungen 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 Heraus Schälung aus ‚falschen‘ Formen und Identitäten gelesen werden (Benthien 2001²: 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 Daniel (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 Daniels eigenes Farbensehen, seine Sichtbarkeit für alle wie seine physische Oberflächenwirkung (Künzel 1989: 213; Ullrich 2002). Daniel 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 Moralisches wie Amoralisches 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 Moralisches 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 (1988²), *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 (1993³), *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: Schultze)* [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 (2001²), *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 (2006²), *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 (2011³), *Tiefe*. In R. Konersmann (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 463-476
- Sander, Julia Catherine (2015), *Zuschauer des Lebens. Subjektivitätssentwürfe 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



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