



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

Kira Jürjens

**Rauschende Kleider.
Zur Akustik der Mode bei Theodor Storm**

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

Rustling dresses.

On the acoustics of fashion in Theodor Storm

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

;

Kleider machen Geräusche. Davon zeugt nicht zuletzt die realistische Literatur des 19. Jahrhunderts mit ihrem geschärften erzählerischen Sensorium, das genau hinhört, wenn zumeist weibliche Figuren sich bewegen und dabei die Seidenkleider rauschen. Mit Blick auf die geradezu topische Verwendung des Motivs¹ überrascht es, dass aus literaturwissenschaftlicher Perspektive den Szenarien textiler Geräusche bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde².

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

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

Dabei ermöglicht eine solche akustische Perspektive einen Zugang zu literarischen Verhandlungen von Mode, mit dem diese nicht allein als Teil eines visuell³ wahrnehmbaren und sprachlich codierten Zeichensystems betrachtet⁴, sondern in ihrer dargestellten Materialität ernst genommen werden kann. Das Kleiderrauschen nimmt als materiell in der Reibung von Stoff begründetes, selbst aber immaterielles Phänomen einen Zwischenstatus im Spannungsfeld von Materialität und Medialität ein. Denn während Klang als „matter in motion“ (Toksöz Fairbairn 2022: 15) selbst „keinen eigenen Körper hat, braucht er Verkörperung, um zu existieren und sich auszubreiten“ (*ebd.*; Übers. v. K.J.). Am Kleiderrauschen wird insofern anschaulich, was Karen Barad als die wirklichkeitskonstitutive Funktion von Phänomenen beschreibt: „Die Wirklichkeit besteht nicht aus Dingen-an-sich oder Dingen-hinter-den-Phänomenen, sondern aus Dingen-in-den-Phänomenen“ (Barad 2012: 21). Das liest sich wie eine Beschreibung der Verfahren realistischer Autor_innen, deren wahrnehmungssensible Erzählinstanzen aus Gesehenem, Gehörtem, Geruchtem und Gefühltem literarische Welten mit Wirklichkeitsanspruch konstituieren⁵. Ohne hier der quantenphysikalischen Grundierung von Barads Konzept des *agentiellen Realismus* im Detail zu folgen, erweist sich die von ihnen proklamierte Ablehnung einer „repräsentationalistische[n] Fixierung auf Wörter und Dinge und die Problematik der Beschaffenheit ihrer Beziehung“ zugunsten einer „*Relationalität zwischen spezifischen materiellen (Re-)Konfigurationen der Welt, durch die Grenzen, Eigenschaften und Bedeutungen auf unterschiedliche Weise in Kraft gesetzt werden [...] und spezifischen materiellen Phänomenen*“ (*ebd.*: 18; Hervorheb. im Original) als fruchtbar für den Blick auf das Kleiderrauschen in den Novellen Theodor Storms. So soll im Folgenden mit Blick auf die rauschenden Kleider in *Im Sonnenschein* (1854), *Im Schloß* (1862) und *Auf dem Staatshof* (1859) gezeigt werden, wie sich im Handeln von und mit Mode sowie entlang der damit verflochtenen Klangphänomene ganz eigene Bedeutungsräume und literarische Wirklichkeiten entfalten.

1. Modisches Rauschen: Kulturpoetische Verortung

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

³ Zur Mode als vorrangig visuellem Phänomen vgl. Lehnert (2006: 190).

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

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

sondern gewinnt ihre besondere Eindrücklichkeit auch über das akustische Phänomen des Rauschens. Diese Kleider-Geräusche entziehen sich einer zeichenhaften Dechiffrierung und eröffnen damit ein eigenes poetisches Potential des Materiellen, das wiederum mit sprachlichen Mitteln inszeniert und narrativ funktionalisiert wird. Für deren Analyse gilt es nicht, in die laut Jonathan Sterne für die Beschäftigung mit Klang symptomatische „audiovisual litany“ (Sterne 2003: 15-19) zu verfallen, die mit unterschiedlichen Wahrnehmungsformen ahistorisch assoziierte Vorannahmen und damit letztlich überkommene Stoff-Form-Dualismen reproduziert. Entsprechend sei hier bereits bemerkt, dass sich die Beschreibungen visueller und akustischer Kleiderwahrnehmung häufig kaum klar voneinander trennen lassen, wenn zum Beispiel die Erwähnung des Rauschens oft genug dazu dient, eine bestimmte Anschaulichkeit zu gewährleisten⁶. Diese Verflechtung prägt auch die Ästhetik des 18. Jahrhunderts, in der die Behandlung von Kleidung und Faltenwurf zum entscheidenden Qualitätsmerkmal von Kunstwerken wurde. So trägt in Herders *Plastik* der visuell induzierte Eindruck einer akustischen Wirkung, nämlich „[d]aß dieses Kleid rausche und jenes dufte und schwebe“, zur besonders künstlerischen Gestaltung bei⁷.

Dass es sich beim Storm'schen Kleiderrauschen tatsächlich um ein Mode-Phänomen im engeren Sinne handelt, wird deutlich mit Blick auf die zeitgenössische Mode und ihre materielle Beschaffenheit. Denn auch wenn theoretisch jeder Stoff Geräusche verursachen kann, konzentrieren sich die literarischen Beschreibungen vor allem auf das Rauschen von Seide, die sich mit ihrem charakteristischen Klang in den höheren Kreisen in der Jahrhundertmitte großer Beliebtheit erfreute⁸. Begriffliche Konkretion gewinnt dieses Phänomen im sogenannten *frou-frou* (frz. *Rascheln, Knistern*), das die „gewollt erzeugte[n]“ Kleidergeräusche durch Futterstoffe oder Rüschen beschreibt und eng mit der Mode von rüschenbesetzten Unterröcken und Innensäumen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbunden ist (Loschek 2011: 201)⁹. Besonderes akustisches Potential birgt auch die verbreitete Krinolinen-Mode mit geschichteten Volants, dem *Doppeljupon*, einem „Rock mit einem zweiten gerafften Überrock“, sowie die in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts aufkommende elliptische Krinoline

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

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

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

⁹ Für diesen Hinweis danke ich Birgit Haase.

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

In Storms Texten sind die Kleidergeräusche häufig Teil von fein konstruierten Geräuschkulissen, die sich als *soundscape*s im Sinne Murray Schafers lesen lassen (Schafer 1994). In *The Tuning of the World* (1977) entwirft Schafer die Welt als „macrocosmic musical composition“ (*ebd.*: 3) und zeichnet die akustischen Veränderungen von einer ländlich vorindustriellen Gesellschaft zu einer städtisch industrialisierten Gesellschaft nach. Die Novellen Storms, die historisch im Lärm der industrialisierten *soundscape*s der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehen, beschwören literarisch häufig ländliche, vor allem von Naturgeräuschen geprägte Geräuschkulissen herauf, die sich mit Schafer als *hi fi soundscape*s beschreiben lassen¹⁰. Die *hi fi soundscape* ist dadurch gekennzeichnet, dass sich Geräusche selten überschneiden und Hinter- und Vordergrund klar zu unterscheiden sind (*ebd.*: 9). Sie ist Voraussetzung dafür, dass das Rauschen von Kleidern überhaupt hörbar ist und erzählerisch verhandelt werden kann.

Damit ist das Kleiderrauschen auch Teil einer realistischen Darstellungsstrategie, die sich mit besonderer erzählerischer Aufmerksamkeit für das Detail den Dingen in ihrer Materialität widmet. Medienhistorische Bezugspunkte findet ein solches Schreiben, das mit einem besonders empfindlichen Sensorium scheinbar Unbedeutendes aufnimmt, in den seit Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelten photo- und phonographischen Verfahren zur Bild- und Tonaufzeichnung¹¹. Während die realistischen Autor_innen diesen Aufzeichnungsverfahren, die ihre Gegenstände scheinbar gleichwertig registrieren, häufig mit programmatischer Ablehnung begegnen, bleiben die literarischen Texte in ihrer spezifisch poetischen Detailgestaltung gerade im Versuch, sich von Photo- und Phonographie abzugrenzen, doch auf die medialen Horizonte der Zeit bezogen.

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

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

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

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

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

Storms besondere Aufmerksamkeit für Mode als Zeitphänomen lässt sich im Zusammenhang mit seinem erzählerischen Interesse für individuelle Erinnerungs- und gesellschaftliche Umwälzungsprozesse, sowie für generationelle Schwellen und Übergänge betrachten¹². Dabei wird Mode nur selten als Gegenwartsmarkierung und häufiger in Bezug auf Dinge, „die einer vorübergegangenen Mode angehörten“¹³, für das Erzählen in Stellung gebracht. Auch in Storms zweigeteilter Novelle *Im Sonnenschein*, die skizzenhaft zwei sechzig Jahre auseinanderliegende ‚Situationen‘¹⁴ konstellierte, spielt vergangene Mode eine zentrale Rolle. Dabei vermittelt das Rauschen eines Kleides zwischen den Zeiten. Dass entgegen der auch typographisch strikten Zweiteilung in „I“ und „II“ die Novelle gerade die Durchlässigkeit zwischen den Zeiten inszeniert, wird bereits mit Blick auf die Eingangsbemerkung, die die erste Szene zeitlich „zwischen Eins und Zwei“ verortet, deutlich (Storm 1998: I, 349).

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

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

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

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

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

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

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

Die Forschung hat auf die akustische Verbindung hingewiesen, die zwischen den beiden scheinbar blockartig aneinander gereihten Kapiteln besteht. So findet sich der Muschelkies, der im ersten Teil unter den Tritten des Offiziers knirscht, im zweiten Teil auch in der Vorstellung des Enkels¹⁵, nun aber an die imaginierten Bewegungen Fränzchens geknüpft. Doch anders als das Knistern des Muschelwegs hat das Rauschen des Kleides keine akustische Entsprechung im ersten Teil. Allerdings wird dort mit dem Verweis auf Fränzchens „amarantfarbene[.] Kontusche“ (*ebd.*: 350), die sie auch in dem vom Enkel betrachteten Porträt trägt, als einem im 18. Jahrhundert verbreiteten, weiten Frauengewand mit großen Rückenfallen (Loschek 2011: 322), die materielle Grundlage für diese Vorstellung gelegt. Auch die dem Rauschen entsprechende Bewegung findet sich im ersten Teil, wo der Reiteroffizier Fränzchen bittet, für ihn „den Steig hinauf zu gehen“, und ihren Gang „mit den glücklichsten Augen“ beobachtet: „Sie hatte zierliche Füße und einen behenden Tritt; aber sie stieß im Gehen, unmerklich fast, mit den Knien gegen das Gewand“ (Storm 1998: I, 355) In dieser „Bewegung, so wenig schön sie sein mochte“ (*ebd.*), manifestiert sich der ‚feine Unterschied‘ zwischen dem adeligen Constantin und der zwar wohlhabenden, aber bürgerlichen Fränzchen: Auch wenn ihre Familie mit den holländischen Kaffeetassen und der holländischen Schlaguhr über zeitgenössische Statussymbole verfügt, so ist Fränzchen doch anders als die „dressiert[e]“ (*ebd.*: 497) Anna in *Im Schloß* nicht ausreichend in die Kulturtechnik des Tragens vornehmer Kleider eingeweiht¹⁶.

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

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

Um das Verhältnis zwischen imaginiertem Kleider-Geräusch und erzähllogisch nahegelegtem Auslöser noch weiter zu verwirren, gestaltet sich Fränzchens Schaulaufen für Constantin im ersten Teil zudem als Wiederholung einer früheren Bewegung, wenn sie als Kind in ihrem „weißen Kleidchen“ immer wieder an ihm „vorüber“ gelaufen ist, um seine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen (*ebd.*: 355). Constantin wiederum führt den Ursprung seiner Gefühle für Fränzchen auf eine spöttische Bemerkung der „Frau Syndica“ über Fränzchens „Bachstelze[n]“-Gang zurück, wenn er sie „seitdem“ überall vor sich „gehen und hantieren sehen“ muss (*ebd.*: 356). In der Forschung wurde dies überzeugend mit Blick auf die in der Novelle verhandelte Geschlechterdynamik gelesen, die Fränzchen als stark und unabhängig, Constantin dagegen als schwach und ‚unmännlich‘ modelliert, und auch darin einen Grund für das Scheitern der Beziehung ausmacht¹⁷.

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

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

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

Vielmehr enthebt die Novelle mit ihrer komplexen Verschachtelung der Zeiten, Gegenstände und Phänomene materielle Bewegungen und akustische Eindrücke einer linearen Kausalität. Wenn die Verlobte in der Forschung aufgrund ihres selbstbewussten Auftretens mit Fränzchen verglichen wurde (Denkert 2017: 140), dann ist hier zu ergänzen, dass das nur aufgrund der modischen Verknüpfungen möglich ist, die im mehrfach gespiegelten Echo zwischen den Zeiten ihre wiedergängerische¹⁸ Dimension entfalten. Modehistorisch konkret ist eine solche Lesart gedeckt durch die in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts als Erzählgegenwart wie Erscheinungszeitpunkt des Textes aufkommende Krinolinenmode, mit der der Reifrock des 18. Jahrhunderts eine Rückkehr erfährt (Koch-Mertens 2000: 422-430).

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

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

Das Kleiderrauschen allein macht für Fontane noch keine gute Gespenstergeschichte. Das „historische Fundament, jener dunkle Fleck“, das „Besondere[.]“ und „Abweichende[.]“ (Fontane 1862: 18), das ihm in Carwe fehlt, gestaltet er entsprechend in seinem Roman *Effi Briest* (1895) mit dem im Obergeschoss des Kessiner Hauses lokalisierten Spuk des Chinesen. Die textil-akustische Dimension des Spuks ist hier doppelt motiviert: Als Teil von Effis Wahrnehmung, wenn sie in der ersten Nacht tanzende Schritte hört und als Teil der vermeintlich rationalen Begründungslinie, die das Geräusch den im Wind schleifenden Vorhängen zuschreibt¹⁹.

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

¹⁸ Zu Figuren der Wiederkehr bei Storm vgl. Begemann (2013); Strowick (2013).

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

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

3. Distanz und Berührung (*Im Schloß*)

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

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

Um diese „nur kaum“ rauschende Seide wahrnehmen zu können, ist der Erzähler nun im intimen Nahraum²⁰ seiner Figur verortet, von wo aus er im weiteren Verlauf die Sympathien der Lesenden dahingehend lenkt, dass die Novelle als Kritik an überkommenen gesellschaftlichen Zwängen „einer rigiden Sexualmoral“ (Tebben 2004: 81) sowie dem „Standesdünkel des Adels“ (Stockinger 2017: 81) lesbar wird. Mit seiner Aufmerksamkeit für das akustische Detail erweist sich der Erzähler selbst, und darin den Dorfbewohnern gar nicht so unähnlich, dem ‚Ohrenreiz‘ erlegen. Dabei lässt sich die ambivalent „nur kaum“ rauschende Seide im Zusammenhang einer Storm’schen Poetik der Andeutung lesen: Das seidene Kleid markiert Annas gesellschaftliche Zugehörigkeit zur Oberschicht, die jedoch mit dem zurückgenommenen Geräusch nicht eitel zur Schau getragen wird. Zugleich eröffnet das zwar „nur kaum“, aber eben doch hörbare Rauschen des Seidenkleides den damit verknüpften Assoziationsraum des Erotischen und lässt sich so als uneindeutiger Kommentar auf das Gerücht des Ehebruchs deuten. Vor der mit den Kleidergeräuschen verknüpften Gefahr der Koketterie warnt noch der 42 Jahre nach der Novelle, ebenfalls in der »Gartenlaube« veröffentlichte Artikel *Die Kunst des Kleiderraffens* (1904), in dem es über falsch geraffte Röcke heißt, diese machten „den Eindruck, als sei es wohl mehr darauf abgesehen, den raschelnden, spitzenbesetzten Seidenjupon zu zeigen, der seine Volants unter dem Rocksäum hervordrängt“ (zit. nach Lösel 2013: 53). Eine solche Kritik am Kleiderrauschen speist sich nicht zuletzt aus der kulturhistorisch traditionell mit dem Hören assoziierten erotischen Qualität. Entsprechend beschreibt Schafer, das Ohr als „erotic orifice“ (Schafer 1994: 12) und das Hören als „a way of touching at a distance“ (*ebd.*: 11).

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

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

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

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

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

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

Gegenläufig zu Annas mit dem Heranwachsen verknüpfter Einkleidung in lange und weitgesäumte Kleider vollzieht sich nach ihrer Rückkehr aus der Stadt ein Wandel ihres Glaubens, der sich als Prozess der Entkleidung beschreiben ließe und mit dem Problem der Vereinbarkeit von Religion und Naturwissenschaft verknüpft ist²¹. So ist Annas frühere kindlich-naive Gottesvorstellung auffällig textil geprägt:

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

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

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

Anstoß zu Annas neuem Religionsverständnis gibt der Onkel, der ihr die unerbittlichen Naturgesetze am Beispiel eines „auf einer Korktafel“ angesteckten schwarzen Käfers erläutert und Liebe als „nichts als die Angst des sterblichen Menschen vor dem Alleinsein“ beschreibt (*ebd.*: 508). Tief in ihrem Glauben erschüttert, ist es schließlich Arnold, der Anna eine „neue bescheidenere Gottesverehrung“ (*ebd.*: 512) näher bringt, die Gott vor allem in den Wundern der Natur erkennt und damit Rationalismus und kindlichen Wunderglauben vereint. Wenn sich Anna diese neue Weltsicht als „naturwüchsige[,] ruhige[,] Entfaltung“ (*ebd.*: 510) darstellt, dann löst dies auch semantisch den imposanten Auftritt des rauschenden Gottesmantels ab. Besonders deutlich wird dies mit Blick auf die anschließende Szene, in der Anna auf einem Abendspaziergang mit dem Bruder, der Tante und dem Onkel das Göttliche in der Stille irdischer Geborgenheit und menschlicher Nähe erfährt²². Nur noch das „Mäntelchen“ des Bruders, das die Tante „dichter um die Füße des Knaben“ (*ebd.*: 511) zieht, ruft in seiner diminutiven Form das frühere Szenario des rauschenden Gottesmantels in Erinnerung, nun aber als konkret wärmendes Kleidungsstück und Gegenstand familiärer Fürsorge.

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

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

4. Rauschender Untergang (*Auf dem Staatshof*)

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

Die Geschichte Anne Lenes, als letzten Sprosses einer einst reichen Landadelsfamilie, vollzieht sich vor dem Hintergrund einer ländlichen *soundscape* aus Vogelgeräuschen, sonntäglichem Klirren von Kaffeegeschirr oder dem „Summen des Fliegenschwarms, der in der Sonne an der offenen Tür gesessen“ (*ebd.*: 398). Das feine Gehör des Erzählers ergänzt ein aufmerksamer Blick für die Kleidung seiner Kindheitsfreundin und späteren Ziehschwester. Dabei gestaltet sich die Geschichte von Anne Lenes Heranwachsen durch die materiell interessierten Augen Marx²³ vor allem als eine Abfolge unterschiedlicher Kleiderensembles und -praktiken. So erinnert er sich an das „blaue Blusenkleid“ (*ebd.*: 394), das sie bei ihrer ersten Begegnung trägt und ein anderes Mal „hafteten“ seine Augen „an dem weißen Sommerkleidchen, an der himmelblauen Schärpe und zuletzt an einem alten Fächer, den sie in der Hand hielt“ (*ebd.*: 398-399). Dieser Blick auf die materiellen Hüllen und Accessoires ist im Rahmen einer kapitalistischen Begehrenslogik zu verstehen, zu der auch gehört, dass Marx durchaus registriert, wie die alte Wieb Anne Lene stets die größeren Zuckerstücke zuteilt (*ebd.*: 395). Dass dies nicht nur den persönlichen Sympathien Wiebs geschuldet ist, sondern auch als Zeichen für die Privilegien des Adels gelesen werden kann, öffnet die vordergründig persönliche Freund-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

An die Stelle der zuvor vor allem visuell organisierten Beschreibung Anne Lenes tritt hier die akustische Wahrnehmung des Rauschens unten im Wasser. Anne Lene verschwindet damit regelrecht in der über die Novelle hinweg etablierten und vor allem von der *keynote* der Naturgeräusche geprägten *soundscape*. Sprachlich manifestiert sich dieses Verschwinden auch darin, dass sich das Pronomen es sowohl auf das „weiße[.] Gewand[.]“ als auch auf das „Wasser“ beziehen kann (*ebd.*). Es ist nicht klar, ob hier das Kleid oder das Wasser rauscht, so dass sich die ehemals so um Distinktion bemühte Anne Lene nun nicht mehr von ihrer Umgebung unterscheiden lässt²⁴.

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

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

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

5. Aufziehender Lärm

Vor dem Hintergrund der industrialisierten Landschaften des 19. Jahrhunderts sind Storms *soundscape*s regelrechte Inseln der Ruhe. Dabei lässt sich Storms Privilegierung von Stille, vor der sich auch das leise Seidenrascheln umso wirksamer absetzen kann, im Rahmen seiner von der Forschung konstatierten „Poetik der Schweigsamkeit“ (Deupmann 2007: 149) und „Kunst des Verschweigens“ (Leyh 2016: 56) betrachten. Zugleich ist dieser Storm'schen Ruhe auch eine soziale Dimension eingeschrieben: Es ist die Ruhe einer ländlichen Oberschicht, in der nur das Klirren von Kaffeegeschirr die sonntägliche Stille durchbricht, während der Lärm der industrialisierten Moderne ausgeblendet bleibt und sich nur in *Auf dem Staatshof* im finalen Rauschen Bahn bricht²⁵. So haben Storms subtile Zwischentöne wie das „kaum“ hörbare Kleiderrauschen in *Im Schloß* ihren Auftritt in einer Zeit, in der sich mit der Mode generell eine ungleich lautere Geräuschkulisse verknüpft. Die von Spinnmaschinen und mechanischen Webstühlen angetriebene Textilindustrie produziert nicht nur fortwährend neue Stoffe und Kleider, sondern auch „betäubenden Lärm“, wie es bei Karl Marx heißt (Marx 1867: 418). Entsprechend ist in Charles Dickens' *Hard Times* (1854) vom Webstuhl als „the crashing, smashing, tearing piece of mechanism“ die Rede (zit. nach Schafer 1994: 85). Und in Thomas Hardys *Tess of the d'Urbervilles* (1891) heißt es: „the inexorable wheels continuing to spin, and the penetrating

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

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

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

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

;

Bibliographie

Primärliteratur:

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

Sekundärliteratur:

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

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

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

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



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