

Augustin Wibbelt-Gesellschaft e.V.

Jahrbuch 14
1998

Verlag Regensberg Münster

Das Jahrbuch der Augustin Wibbelt-Gesellschaft e. V.
wird herausgegeben vom Vorstand

Redaktion:

Prof. Dr. Hans Taubken in Zusammenarbeit mit
Dr. Siegfried Kessemeier und Dr. Robert Peters

Anschrift der Redaktion:

Prof. Dr. Hans Taubken
Magdalenenstraße 5
48143 Münster

Die Drucklegung wurde ermöglicht durch einen Zuschuß
des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe,
durch eine Spende der Westdeutschen Landesbank
und durch Zuwendungen vieler unserer Mitglieder.

Umschlagbild:

Nach einer Federzeichnung von Ferdinand Spindel, reproduziert auf der Titelseite
der Wochenschrift *Die christliche Familie*, Essen, vom 21. 9. 1952

ISBN 3-7923-0726-x

© 1998, Augustin Wibbelt-Gesellschaft e. V., Münster
Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der photomechanischen
Wiedergabe und des Übersetzens, vorbehalten.
Gesamtherstellung: Verlag Regensberg, Münster

INHALT

BEITRÄGE

Ernst Ribbat: Augustin Wibbelt – Versuch einer Annäherung	7
Franz Schüppen: Irdisches Glück und ewige Seligkeit in den frühen Romanen Augustin Wibelts	19
Reinhard Goltz: Ein „Berg des Mißverständnisses und des Nichtverstehens“. Beobachtungen zum Verhältnis zwischen Augustin Wibbelt und Norddeutschland	37
Ulf Bichel: Wie Augustin Wibbelt Anregungen von Klaus Groth verarbeitet	55
Christine Feist, Alexandra Jacob, Kirsten Menke, Jan Wirrer: Zur narrativen Funktion von Kleidung und Mode im erzählerischen Werk Augustin Wibelts am Beispiel von <i>Amanda. En Vertellsel ut Stadt un Land</i>	65
Hans Taubken: „ <i>Ein Mutterwort</i> “. Zu einer Handschrift Augustin Wibelts in der „Illustrierten Geschichte der Deutschen Literatur“ von Anselm Salzer (1931)	95

MISZELLEN UND BERICHTE

Reinhard Pilkmann-Pohl: Wibbelt-Chronik 1997	101
Otilie Baranowski: Gedenken an Paul Hörst (1916–1997)	105
Werner Burghardt: Hubert Schröer zum Gedenken	106
Robert Peters: „ <i>Glück is alltiets kuort van Duer</i> “. Verleihung der Augustin-Wibbelt-Plakette an Otilie Baranowski	107
Hannes Demming: Rottendorfpriis 1997 für Georg Bühren. Laudatio	113
Susanne Schulte: Kulturpreis Hochsauerland 1997 an Siegfried Kessemeier	120
Frerk Möller: 25 Jahre Institut für niederdeutsche Sprache e. V.	124

BUCHBESPRECHUNGEN

Wolfgang Fedders: Johann Hinrich Fehrs, Sämtliche Werke in zeitlicher Reihenfolge, hrsg. von Kay Dohnke und Jürgen Ruge. Bd. 2–5. Hamburg und Neumünster 1987–1993	127
Norbert Nagel: Heinrich Kröger, Plattdüütsch in de Kark in drei Jahrhunderten. Bd. I: 1700 bis 1900. Hannover 1996	131

BIBLIOGRAPHIE

Hans Taubken: Neuerscheinungen zur niederdeutschen Literatur und
Sprache Westfalens 1997 139

AUS DER GESELLSCHAFT

Bericht über die Jahresmitgliederversammlung 1997 147
Veranstaltungen der Augustin Wibbelt-Gesellschaft im Jahre 1997 . . 148
Neue Mitglieder 1997 150
Mitarbeiter dieses Jahrbuches 152

Zur narrativen Funktion von Kleidung und Mode im erzählerischen Werk Augustin Wibbelts am Beispiel von *Amanda. En Vertellsel ut Stadt un Land*

0. Einleitung

Der vorliegende Beitrag ist aus einem Seminar zu Augustin Wibbelts Erzählprosa heraus entstanden. Bei der Analyse einschlägiger Texte fiel uns der außerordentlich hohe narrative Stellenwert auf, welchen die Beschreibung der äußeren Erscheinung von Personen, insbesondere aber von deren Bekleidung bei Wibbelt einnimmt: Wibbelt charakterisiert durch das Erscheinungsbild und durch die Bekleidung nicht nur die in den Erzählungen vorkommenden Personen, ihr Alter und Geschlecht, ihre soziale Stellung und lokale Herkunft, sondern nicht zuletzt auch Situationen, in denen jene miteinander agieren. Dabei schien uns die Genauigkeit, mit welcher Wibbelt hier vorgeht, bemerkenswert, eine Genauigkeit, die nur auf einer präzisen Kenntnis der Mode seiner Zeit beruhen konnte.¹

Wie Wibbelt Kleidung und Mode und – damit in einem engen Zusammenhang stehend – das damals propagierte weibliche Schönheitsideal als narratives Mittel einsetzt, wollen wir im Hauptteil unseres Beitrages anhand von *Amanda. En Vertellsel ut Stadt un Land* verdeutlichen. Hinsichtlich der Makrostruktur unserer Untersuchung haben wir uns dabei für den Parameter *Situation* als dominierendes Gliederungsprinzip entschieden. Dies macht es leichter möglich, dem Gang der Erzählung im Groben zu folgen, auch wenn die Analyse immer wieder Abweichungen von der Ereignisfolge erforderlich macht. Dem Hauptteil haben wir einen theoretisch und, soweit es die Mode betrifft, einen historisch ausgerichteten Teil vorangestellt welche unserer Textanalyse als Folie dienen.

1. Zum theoretischen und historischen Hintergrund

1.1 Kleidung als semiotisches System

Bekanntlich dient Kleidung nicht nur dem Schutz vor witterungsbedingten Einflüssen und der Bedeckung von körperlicher Blöße. Über diese grundlegenden Funktionen hinaus ist Kleidung auch immer ein Informationsmedium, mit des-

¹ Der Zufall wollte es, daß zeitgleich mit dem Seminar in der Kunstgewerbesammlung der Stadt Bielefeld (Stiftung Huelsmann) eine Ausstellung mit dem Titel *Streit der Moden, Modejournale von 1780 bis 1930* gezeigt wurde. Dort fanden wir vieles wieder, was Wibbelt in seinen Erzählungen beschreibt (vgl. Koller o.J.).

sen Hilfe über die Trägerin oder den Träger gegenüber anderen etwas ausgesagt wird.² Als Informationsmedium markiert Kleidung vor allem Differenzqualitäten. So markieren Uniformen die Differenzqualität Zugehörigkeit versus Nicht-Zugehörigkeit, also z.B. die Zugehörigkeit zum Militär gegenüber der Nicht-Zugehörigkeit der Zivilbevölkerung, aber ggf. auch die hierarchische Stellung innerhalb einer Institution wie etwa die Zugehörigkeit zum Offizierscorps versus der Nicht-Zugehörigkeit zur Gruppe der Offiziere. Bereits dieses sehr einfache Beispiel macht deutlich, daß es sich bei der Kleidung auch um ein Zeichensystem handelt, das – wie jedes andere Zeichensystem – mit in der Semiotik entwickelten Methoden beschrieben und analysiert werden kann.

Was für Uniformen gilt, trifft ebenfalls auf weniger distinkte Kleidung zu, also für den gesamten Bereich der Alltags- und Zivilkleidung. Niemand kann der Zeichenhaftigkeit von Kleidung entgehen. Dies gilt nicht zuletzt auch für ganz bewußte Verstöße gegen implizite oder ggf. sogar explizite Kleidungsvorschriften.

Wenn auch Alltags- und Zivilkleidung als Teil eines semiotischen Systems zu begreifen sind, so stellt sich die Frage nach den Kriterien für die zum Ausdruck zu bringenden Differenzqualitäten. Hier sind vor allem folgende miteinander agierende Parameter zu nennen: Geschlecht, Alter, Situation und – allerdings in einem abnehmenden Maße – soziale Stellung und regionale Herkunft.

Das erste Kriterium bezieht sich nicht lediglich darauf, daß sich Männer und Frauen unterschiedlich kleiden, sehr häufig spielt hier auch eine erotische Komponente mit hinein. Dies zeigt sich bekanntlich nicht nur an der Tiefe eines Dekolletés, sondern z.B. auch an der je nach Mode unterschiedlich starken Betonung der weiblichen, aber auch der männlichen Silhouette.³

Das Alter der Trägerin bzw. des Trägers spielt seit jeher eine Rolle bei der Wahl der Kleidung. In der Regel kleiden sich ältere Menschen konservativer und weniger auffällig. Dies gilt für Schnitt und Farbe sowie für die Rücknahme der erotischen Komponente. Verstöße gegen diese Konvention werden meist als unpassend

² Der Gedanke, das sich Kleidung auch als semiotisches System interpretieren läßt, ist keineswegs neu und wird bereits von Roland Barthes in seinem Werk *Système de la Mode* ausführlich diskutiert (vgl. Barthes 1967). Der Unterschied zur natürlichen Sprache, dem semiotischen System par excellence, ist jedoch trotz zahlreicher Parallelen höchst signifikant: „[...] on ne peut donc diviser le syntagme linguistique en parties actives et en parties inertes, signifiantes et insignifiantes: dans la langue tout signifie. Le support de signification tient précisément sa nécessité et son originalité du fait que le vêtement n'est pas *en soi* un système de signification, comme la langue; substantiellement le support représente la matérialité du vêtement, telle qu'elle existe en dehors de tout procès de signification (ou du moins antérieurement à ce procès): dans la matrice, il est le témoin de l'être technique du vêtement face au variant qui témoigne de son être significatif.“ (Barthes 1967, S. 75f.)

³ Die Wahrnehmung solcher Silhouetten als typisch weiblich bzw. männlich ist humanethologisch begründet und prägt sich erst mit Beginn der Pubertät vollständig aus (vgl. Eibl-Eibesfeldt 1984, S. 88-91). Diese human-ethologische Basis wird in verschiedenen Kulturen und Epochen kulturell überformt und findet ihren Ausdruck u.a. in unterschiedlichen Schnittmustern für weibliche bzw. männliche Bekleidung.

send, ja peinlich empfunden. Auf der anderen Seite spielt das Bedürfnis von Jugendlichen, sich von der Elterngeneration auch in der Kleidung abzusetzen, also eine Differenzqualität gegenüber den Eltern und ggf. die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Peergroup zu markieren, eine erhebliche Rolle. Wie man weiß, gibt das Markieren dieser Differenzqualität oft zu Streitigkeiten zwischen Eltern und Kindern Anlaß.

Aus dem Alltag herausgehobene Situationen werden u.a. mittels Kleidung optisch markiert. An erster Stelle sind hier die Vorschriften bzw. Konventionen bei Hochzeiten, Taufen, Verleihungen akademischer Titel, Ablegen von Prüfungen, Trauerfeiern u.ä.m., also beim Begehen von Übergangsritualen, zu nennen, an zweiter Stelle ist an Feste innerhalb des Jahreszyklus, aber auch an der nicht-alltäglichen Geselligkeit vorbehaltenen Treffen wie Kaffee-Visiten, Festessen u.ä.m. zu denken, schließlich sind nicht-alltägliche Ereignisse wie z.B. Bewerbungsgespräche zu erwähnen. Entscheidend ist hier zuvörderst das Markieren der Differenzqualität gegenüber dem Alltag, des weiteren kann aber auch die Differenz gegenüber anderen nichtalltäglichen Situationen bezeichnet werden, was wohl am deutlichsten bei den unterschiedlichen Übergangsritualen zu beobachten ist.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, also in einer noch weitgehend ständisch geprägten Gesellschaft, spielten soziale Kleidervorschriften eine wichtige Rolle. Dies zeigt sich z.B. an expliziten Vorschriften für das Tragen von Trachten. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts konnte von derartigen expliziten Kleidervorschriften nicht mehr die Rede sein, die soziale Stellung einer Person ließ sich, soweit es die Kleidung betraf, statt dessen vor allem an ästhetischen Präferenzen, an der Befolgung von Modetrends sowie nicht zuletzt an qualitativen Kriterien erkennen.

Das Kriterium der regionalen Herkunft hat heutzutage meist nur noch einen folkloristischen Wert. Der Gegensatz zwischen Stadt und Land, der – auch soweit es die Kleidung betrifft – noch zu Wibelts Zeiten eine wichtige Differenzqualität darstellte, dürfte sich ausgangs des 20. Jahrhunderts zumindest bei der Repräsentationskleidung eingebnet haben.

Ähnlich wie die Kleidung unterliegt auch die Frisur starken, durch die Mode gesteuerten Schwankungen. Frisuren sind somit als mit der Kleidung variierendes semiotisches System zu begreifen, welches im Zusammenhang unserer Untersuchung nicht unberücksichtigt bleiben darf.

Kleidung als semiotisches System basiert stets auf einem vorherrschenden oder auch nur propagierten – körperlichen – Schönheitsideal, welches sich insbesondere auf den weiblichen Teil der Bevölkerung bezieht. Dieses Schönheitsideal betrifft sowohl die körperliche Gestalt in ihrer Gesamtheit als auch einzelne körperliche Merkmale, welche dem Schönheitsideal entsprechend durch die Kleidung teils betont, teils zurückgenommen werden.

1.2 Die Mode der Zeit

1.2.1 Allgemeine Einführung

Augustin Wibbelt publizierte die in den 1890er Jahren verfaßten Amanda-Geschichten zur Zeit der sogenannten „*Belle Epoque*“⁴. Aus diesem Grund beschäftigen wir uns in diesem Abschnitt mit der Mode dieser Zeit.

Die Belle Epoque dauerte bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges und war gekennzeichnet durch bürgerlichen Wohlstand. Der Wohlstand sollte durch teure und üppige Kleidung zum Ausdruck gebracht werden, und so wurden die Frauen der neureichen Schichten zum Luxus- und Statussymbol (vgl. Wilhelm 1957, Braun-Ronsdorf 1963). Vor allem die nach oben strebenden Bürger der Mittelschicht und des Kleinbürgertums versuchten, ihren Reichtum durch Extravaganz auf Bällen, Gartenparties und bei festlichen Tafeln zu repräsentieren, indem sie ihre Ehefrauen mit Schmuck und kostbarer Kleidung ausstatteten (vgl. Fehlig 1980). Bürger, die nicht so wohlhabend waren, versuchten mit billigen Stoffen Reichtum vorzutäuschen. Die aufwendigen, übertriebenen Formen wurden allerdings von den gehobenen Schichten nur verspottet und als lächerlich angesehen. Die Oberschicht versuchte wiederum, sich mit betonter Schlichtheit und Eleganz davon abzusetzen.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts spielten die Pariser Modeschöpfer mit ihrer *Haute Couture* die tonangebende Rolle in der Mode, besonders für wohlhabende Leute. Auch die Konfektionskleidung entwickelte sich zu dieser Zeit sprunghaft. Die sich weit verbreitenden Modezeitschriften unterstützten die Modetrends (vgl. Hennickens o.J.).

Die Wirtschaftskrise der 1880er Jahre zwang viele Frauen, einer Erwerbstätigkeit nachzugehen. Frauenverbände, Kunst und Medizin forderten bequeme Kleidung, und die Frage nach einer Reform der Kleidung wurde unaufschiebbar, denn die überladenen Kleider waren unpraktisch und eigneten sich nicht zum Arbeiten. Auch die in den 1880er Jahren wachsende Sportbewegung der Frauen forderte diese Reform. Vor allem in Deutschland hatte die Reformbewegung viele Anhänger. 1897 wurde sogar ein „Allgemeiner Verein für die Verbesserung des Frauenkleides“ gegründet (vgl. Thiel 1973, Lowack 1965).

1.2.2 Das Schönheitsideal

Zur Zeit der Belle Epoque galten Frauen in bürgerlichen Kreisen als zerbrechlich und zart. Die Wespentaille wurde unterstützt durch das Tragen eines Korsetts. Bis etwa 1907 trugen Frauen sehr ungesunde Korsetts, die den Busen betonten, die Taille stark einschnürten und die Hüften und den Bauch schlank erscheinen ließen; das Gesäß wurde herausgepreßt (Abb. 1). Die Frauen hatten somit eine S-förmige Haltung (franz. *Sans ventre*, ohne Bauch) und einen Senkrücken. Das Motto hieß: „schlank und gestreckt“ (vgl. Lowack 1965). Wer sich dieser Mode nicht anschloß, entsprach nicht dem Schönheitsideal. Am Tage tru-

⁴ *Belle Epoque* ist ein aus Frankreich stammender Begriff, der in Deutschland für die Zeit um 1900 („Jahrhundertwende“) häufig übernommen wird.



Abb. 1

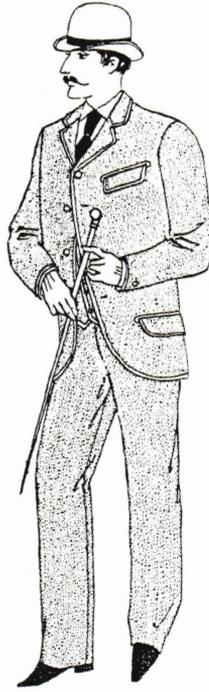


Abb. 2



Abb. 4



Abb. 3



Abb. 5

gen die Damen gerne Stehkragen, die ihren Hals optisch verlängerten (vgl. Kap. 3.2). Auch das Tragen breiter Wulstfrisuren war verbreitet: von hochtoupierten Haaren, die meistens durch falsche Haarteile ergänzt wurden, bis zu dicken Knoten (*Chignons*) und Stirnlöckchen war alles erlaubt (vgl. Boehn 1963). Junge Mädchen bevorzugten Wellenscheitel, Ponyfrisur und Lockenknoten am Hinterkopf.

Als schön galt, wer einen besonders zarten Teint hatte (vgl. Kap. 3.2). Aus diesem Grunde gingen die Frauen nie ohne Sonnenschirm und Hut, der oft auch noch einen kleinen Schleier hatte, aus dem Haus, damit die Sonne den Teint nicht verdarb (vgl. Wilhelm 1957). Kosmetika waren im allgemeinen verpönt (vgl. Kap. 3.2). Nur Puder war zur Unterstützung des Porzellanteints geduldet.

Mit etwa 30 Jahren galten Frauen bereits als verblüht, und mit 35 Jahren hätte ihnen kaum ein Mann mehr den Hof gemacht. Die Lieblingsbeschäftigung der Frauen der gehobeneren Schichten zur Zeit der Belle Epoque war, ab drei Uhr nachmittags Besuche zu machen oder zu empfangen, zumindest aber Visitenkarten zu verteilen (vgl. Wilhelm 1957).

Die Herren wirkten in ihren Anzügen mit den gestärkten Oberhemden und Kragen ein wenig steif. Wie für die Frauen, so war es auch für die Männer unerlässlich, einen Hut und Handschuhe (meist aus Leder) mit sich zu führen. Die Taschenuhr in der Brusttasche mit einer Uhrkette, die quer über die Weste gespannt war, wurde Anfang des 20. Jahrhunderts immer öfter durch eine Armbanduhr ersetzt. Ein elegantes Accessoire für den Mann blieb der Stock mit silberner Kugel oder Krücke, der dazugehörte, wenn man modisch sein wollte (Abb. 2).

Die Herren trugen ihre Haare im allgemeinen kurz und entweder in der Mitte oder seitlich gescheitelt (manchmal mit einer „Schmachtlocke“ über der Stirn, Abb. 3). Damit die Haare glatt am Kopf lagen, wurden sie mit Pomade (*Makassaröl*) sorgfältig geglättet. Die Pomade war ein Grund dafür, daß fortan gehäkelte Deckchen auf Sessel und Sofas gelegt wurden, um die Polster vor den glänzenden Köpfen der Herren zu schützen (vgl. Thiel 1973). Der schöne Mann der Belle Epoque war groß, stark und ruhig etwas beleibt. Besonders schick war das Tragen eines Schnurr-, Backen- oder Vollbartes, der mit einer Bartbinde gepflegt wurde. Der Schnurrbart war entweder blond und aufgezwirbelt oder braun und dicht, denn: „Ein Kuß ohne Schnurrbart ist wie eine Speise ohne Salz!“⁵

1.2.3 Die Mode der Damen

Ab 1890 wurden die Taillen enger denn je (vgl. Kap. 3.3). Taillenweiten von 55cm und weniger waren keine Seltenheit (vgl. Thiel 1973 und Lowack 1965). Die Taillen waren so eng geschnürt, daß die dahinterliegenden Organe nach oben oder unten verschoben waren. Die Frauen konnten in diesen Korsetts nicht tief einatmen, und das ist auch der Grund dafür, warum sie so oft in Ohnmacht fielen. Die Röcke waren jetzt nicht mehr übertrieben gebauscht, sondern

⁵ Wilhelm (1957), S. 56.

nur noch leicht gerafft (drapiert) oder glatt und hatten meist eine kleine Schleppe (vgl. Kap. 3.2). Sie wurden im Laufe der 90er Jahre unten keil- bzw. glockenförmig. Die Schultern waren betont schmal, die Ärmel eng, und der Ausschnitt und die Handgelenke wurden mit Rüschen versehen (Abb. 4).

Um 1895 waren gestärkte Halskrausen groß in Mode. Spitzenkragen wurden durch kleine Stäbchen hochgestellt. Der Hut, zunächst noch recht klein, nahm ständig an Größe zu (vgl. Lowack 1965) und hatte zur Zeit der *Belle Epoque* ein ungeheures Ausmaß angenommen („Wagenradhüte“, vgl. Kap. 3.2). Die Hüte hatten oft eine breite Krempe und wurden mit Beeten von Blumen, Früchten und riesigen Straußenfedern verziert (Abb. 5, vgl. Wilhelm 1957). Manche Hüte waren sogar mit ganzen ausgestopften Vogelbälgen ausgestattet. Die Damen schmückten sich gerne mit Federboas, Broschen, Medaillons, Arm- und Halsbändern, Uhren an langen Ketten, Haarnadeln und Kämmen aus Horn (vgl. Kap. 3.2). Besonders zur Abendgarderobe wurden viele Accessoires angelegt. Obligatorisch waren Wildlederhandschuhe und Fächer. Die Ballgarderobe war im Gegensatz zur Tageskleidung tiefdekolletiert und hatte mit Rüschen und Schleifen besetzte Schleppe. Die Ballkleider waren aus schweren, prunkenden Stoffen à la Paris geschneidert und waren oft mit glitzernden Pailletten und teurer Spitze besetzt. Dazu trugen die Damen seidene Unterröcke (*Jupons*) (vgl. Thiel 1973). Manchmal waren die Abendkleider sogar ganz aus Spitze. Die Damen mußten oft mit einer Hand den langen Rock anheben, um nicht zu stolpern. Dabei wurde jedesmal der spitzenbesetzte Unterrock sichtbar (vgl. Kap. 1.1).

Zur gleichen Zeit wie die kegelförmigen Röcke entwickelten sich auch die Balloonärmel an den Oberarmen (Abb. 6). Diese keulenförmigen Puffärmel, die zunächst sehr riesig und übertrieben aussahen, schmolzen gegen 1896 zu einem kleinen Puff an den Schultern (vgl. Kap. 3.2) und waren am Ende der Belle Epoque auch schon wieder völlig aus der Mode. Die Weite des Ärmels war von den Schultern zum Unterarm herabgerückt, wo der bis zum Ellenbogen glatt anliegende Ärmel sichbeutelartig ausweitete (vgl. Abb. 14).

Die Schuhe, die die Frauen zu dieser Zeit trugen, waren stets hochhackig und konnten zum Knöpfen oder Schnüren sein (Abb. 7-11). Sie hatten manchmal auch einen Gummizug an der Seite, eine Stiefeletten- oder Halbschuhform (nach vorne spitz zulaufend).

Die Garderobe der Dame wurde durch taillierte oder lockere Jacken, Mäntel und Capes aus Baumwollstoffen, die gut waschbar, haltbar und billig waren, ergänzt (Abb. 12).

Die wichtigste Neuschöpfung der 90er Jahre und eine Erleichterung für alle berufstätigen Frauen war das zweiteilige englische Schneiderkostüm, bestehend aus einem Rock, einer Jacke, einer Hemdbluse mit oft gestreiftem Kragen und einer Krawatte (vgl. Hennickens). Die Kostümröcke hatten nicht selten eine kleine Schleppe. Blusen wurden jetzt sehr beliebt (vgl. Kap. 3.3) und wurden Anfang des neuen Jahrhunderts sogar abends getragen. Sie waren ein wichtiger Bestandteil der Frauengarderobe und wurden immer noch durch ein Korsett



Abb. 6



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11

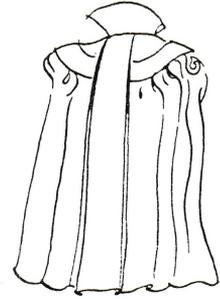


Abb. 12

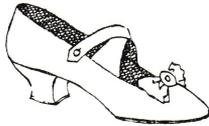


Abb. 7



Abb. 8

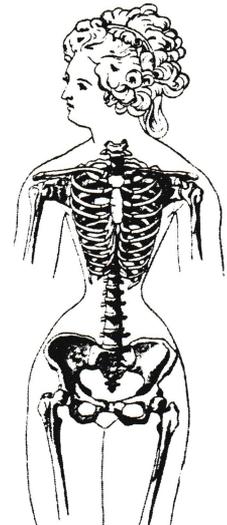
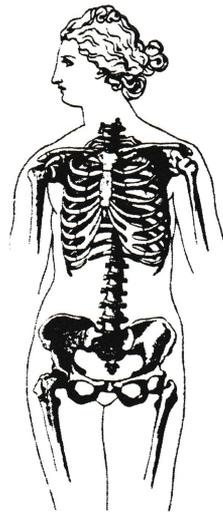


Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15

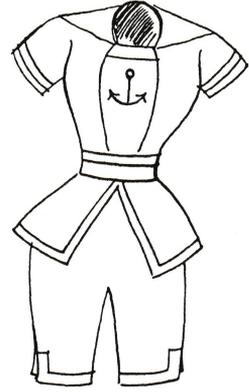


Abb. 16



Abb. 17

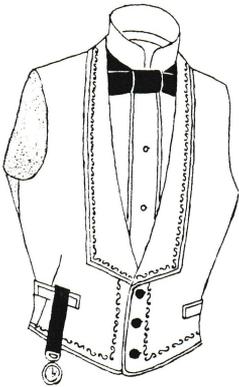


Abb. 18



Abb. 19

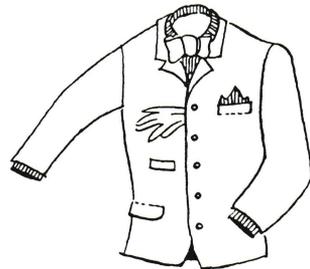


Abb. 20

ergänzt. Mitte der 90er Jahre wurden Korsetts beliebt, die die weibliche Figur zu einer S-Haltung formten (vgl. Kap. 1.2.1). Diese ungesunden Korsetts (Abb. 13), die erst 1907 abgeschafft wurden, waren der Hauptangriffspunkt der sogenannten *Reformbewegung*. Die Anhänger dieser Bewegung forderten eine natürlichere Kleidung ohne Korsetts (vgl. Thiel 1973), besonders für schwangere Frauen. Man entwarf lose von der Schulter herabhängende Reformkleider nach griechischem Vorbild, die unter der Brust gebunden waren, diese jedoch nicht einengten (Abb. 14). Die Reformkleider hatten bequeme Halsauschnitte und Ärmel. Besonders die Tageskleidung der Frauen wurde von der Reformkleidung beeinflusst.

Die Stoffe, aus denen die Kleidung der Frauen geschneidert wurde, waren sehr vielfältig. Vor allem im Sommer nahm man statt schwerer, dunkler Stoffe lieber dünne, leicht transparente Seiden-, Leinen- oder Baumwollgewebe, die mit Spitzen und Stickereien besetzt wurden (vgl. Hennickens o.J.). Naturfarben und helle Farben waren gefragt (vgl. Kap. 3.3). Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts waren Farben wie Hellblau, Rosa und Lila die Modefarben.

Die Sonnen- und Regenschirme, die jede Frau je nach Witterung bei sich trug, waren mit Rüschen besetzt und häufig passend zu den Kleidern gearbeitet (vgl. Kap. 3.3).

Durch eine stärker werdende Differenzierung der Kleidung nach Zweck und Gelegenheit gab es immer größere Unterschiede zwischen Tages-, Nachmittags- und Abendkleidung. Für verschiedene Anlässe hatten die Frauen verschiedene Kleider (vgl. Braun-Ronsdorf 1963). Zur Ausstattung einer Dame gehörten zumindest ein Reisekostüm, ein Teekleid, ein Besuchskleid und eine Ballgarde-robe. Als der Sport zur Zeit der Belle Epoque auch unter Frauen immer populärer wurde, kreierte man Sportkleidung für die Frau (Abb. 15-17, vgl. Nienholdt 1961, Lowack 1965).

Die einzige gesellschaftliche Schicht, die sich diesen Luxus nicht erlauben konnte, war die Arbeiterklasse. Hier trugen die Frauen weite Röcke und Hemden mit kurzen Ärmeln, die die Arbeit nicht behinderten. Diese Frauen schlie-ßen auch nachts in ihrer Kleidung (vgl. Fehlig 1980).

1.2.4 Die Mode der Herren

Beeinflusst durch England, war die Mode der Herren zu Beginn der 1890er Jahre gekennzeichnet durch Hosen, die über den Hüften relativ weit waren und unten enger wurden (vgl. Braun-Ronsdorf 1963). Junge Herren trugen dazu oft Stulpen. Der Aufzug war kompliziert und steif: Man trug Unterkleidung, lange Unterhosen, gestärkte Oberhemden und Kragen, ein Vorhemd (*Chemisett*, Abb. 18) über dem eigentlichen Hemd, Weste, Hosenträger, Krawattennadel, Manschetten oder abnehmbare „Röllchen“, Frackknöpfe, Jacke, Mantel, (im Winter einen Pelzmantel), halbohohe, spitze Schnürschuhe oder Stiefeletten, Zylinder, Handschuhe, Stock und bei schlechtem Wetter einen Stockschirm (Abb. 19, vgl. Wilhelm 1957, Thiel 1973). Die Kragen der Hemden wurden immer höher, bis sie schließlich den ganzen Hals umschlossen („Vatermörder“). Die hohen, spitzen „Vatermörderkragen“ waren sehr unbequem und wurden schon bald ersetzt



Abb. 21



Abb. 22

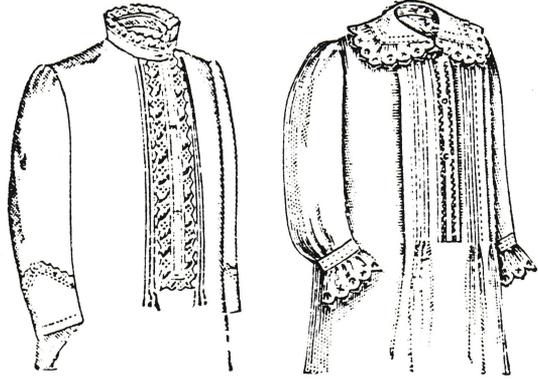


Abb. 23

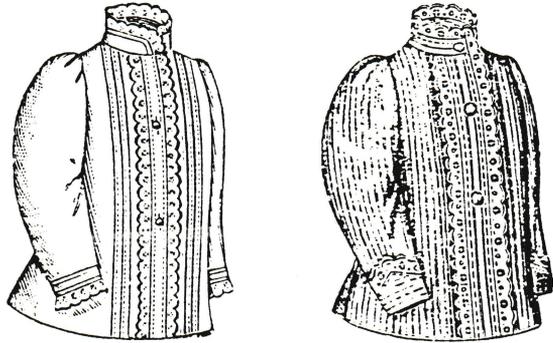


Abb. 24



Abb. 25

durch Kragen mit umgelegten Ecken (Abb. 20, vgl. Nienholdt 1961). Daneben gab es aber immer noch einen den ganzen Hals umschließenden Kragen. Die Kragen waren teilweise abknöpfbar und immer steif. Im 20. Jahrhundert gab es dann nur noch Umlegekragen. Die Strenge der Kleidung milderte sich ein wenig. So wurden im Verlauf der Epoche auch ein Jackett oder eine kurze Jacke statt eines Überrockes getragen. Der lange Gehrock wurde nur noch zu formellen Anlässen oder von älteren Herren getragen. Das gehobene Bürgertum trug nun Sakkos mit legerer Weite, die mit Samt- oder Pelzkragen besetzt waren. Als Kopfbedeckung diente nicht mehr nur der Zylinder, sondern auch die Melone oder im Frühling auch der flache Strohhut (*Canotier*, Abb. 21). Auf dem Lande war der „Panama-Hut“ beliebt (vgl. Wilhelm 1957).

Während der Belle Epoque änderten sich die Hosen der Herren: statt dunkler Farben tauchten nun immer öfter gestreifte, kleinkarierte oder aus weißem Leinen gefertigte Hosen auf. Seit 1890 hatten die Hosen einen Hosenumschlag und seit 1904 eine senkrechte Falte am Bein. Die Sportkleidung entwickelte sich bei den Herren früher als bei den Damen. Wir denken heute in diesem Zusammenhang oft an die berühmten bis zum Knie reichenden, quergestreiften Badeanzüge, die die Herren trugen (vgl. Wilhelm 1957).

Eine Neuschöpfung der 90er Jahre war der *Smoking* (Abb. 22), der zunächst nur im Rauchsalon getragen wurde (daher der Name), aber später ein beliebter Festanzug wurde und in der Herrengarderobe nicht fehlen durfte (vgl. Thiel 1973). In Kombination mit weißem Hemd und weißer Weste, die manchmal auch aus Samt oder Seide sein konnte, war der Smoking ein Gesellschaftsanzug.

Die Reformbewegung beeinflusste auch die Mode der Herren. Die ungesunde, enge Taille war schon längst abgeschafft; man änderte jetzt die gestärkte, wenig luftdurchlässige Unterkleidung und trug eher wollene Unterwäsche, die vor allem beim Sporttreiben viel angenehmer war. Straßenanzüge, die meistens aus *Tweed* (ein handgewebter Stoff aus groben Garnen) gefertigt waren, wurden immer populärer.

Im Winter bevorzugten die Herren dunkle Wollstoffe und Tuche. Viele davon trugen englische Namen, weil die Mode der Herren durch England bestimmt wurde. Im Sommer trug man weiche Wolle und andere Wollmischgewebe. Bevorzugte Farben waren Dunkelblau, Braun, Grau und Schwarz bzw. Weiß für Hemden, Westen oder Hosen.

Auch bei den Herren wurde die Mode der untersten Schicht vom Modewandel nicht beeinflusst. Man trug bequeme Arbeitskleidung, bestehend aus einem Hemd, einer Weste, einer langen, weiten Hose, einem Halstuch, einer Mütze und Holzschuhen.

2. Wibbelts *Amanda-Erzählung*

2.1 Entstehung

Am 1. Januar 1891 wurde Wibbelt mit der Schriftleitung des neugegründeten *Ludgerus-Blattes* des Bistums Münster beauftragt. Bereits in diesem Jahr veröf-

fentlichte er dort seine ersten *Drüke-Möhne*-Geschichten. Die später unter dem Titel *Amanda. En Vertellsel ut Stadt un Land* zusammengefaßten und unter diesem Titel 1898 gesammelt veröffentlichten Erzählungen erschienen zum ersten Mal in lockerer Reihenfolge im Ludgerus-Blatt in den Jahren 1892 und 1893. Für die Ausgabe von 1898, Basis der Neuausgabe von Hans Taubken, die uns bei unserer Untersuchung als Textgrundlage dient, hat der Autor die Texte der Erstveröffentlichung noch einmal überarbeitet.

2.2 Inhalt

Die Erzählung „Amanda“ handelt von den Versuchen einer Mutter, der Rätin Gneserich, ihre schon 27 Jahre alte Tochter Amanda an den Mann zu bringen. Diese Unternehmung gestaltet sich recht schwierig und führt zu vielen Verwicklungen.

Der Beginn der Geschichte spielt in Münster, wo die Rätin mit ihrer Tochter lebt. Die beiden gehören der höheren Gesellschaft an und haben schon viele Versuche unternommen, einen geeigneten Mann für Amanda zu finden, bisher jedoch ohne Erfolg. Zunächst werden drei dieser fehlgeschlagenen Versuche geschildert. Amanda wird von ihrer Mutter dazu angehalten, den Männern, einem Leutnant, einem Referendar und einem Arzt, hier der *Doktor* genannt, durch künstlerische Betätigungen zu imponieren. Trotz dieser Bemühungen verloben der Leutnant und der Referendar sich mit anderen Damen, und auch der Doktor scheint verloren, als er aufs Land versetzt wird. Um ihn als Heiratskandidaten nicht aufgeben zu müssen, beschließt die Rätin, ihm mit ihrer Tochter nachzureisen.

Die beiden quartieren sich auf dem Bauernhof bei Drüke-Möhne und Vader Klüngelkamp ein. Es kommt auf beiden Seiten zu großem Unverständnis der jeweils anderen Lebensart. Drüke-Möhne ist entsetzt über ihre Gäste, und die wiederum können sich nicht mit der Art des Lebens auf dem Land anfreunden. Auch das Unternehmen, den Doktor zu ködern, will nicht recht gelingen.

Im Dorf gibt es eine Bauernfamilie, die sehr viel auf sich hält und sich bemüht, nach städtischem Vorbild zu leben, die Schulte-Brieliäppels. Dorthin werden Amanda und ihre Mutter zur Kaffee-Visite eingeladen. Schulte-Brieliäppels haben einen Sohn, Albert, und eine Tochter, Kathinka. Kathinka ist in einem Pensionat erzogen worden, Albert hat beim Militär als Unteroffizier gedient und in diesem Zusammenhang das Leben der höheren Gesellschaft mit all seinen Konventionen kennengelernt. Hingegen versuchen der alte Schulte-Brieliäppel und seine Frau, die *Meerske*, sich städtisch zu benehmen. Auf der Kaffee-Visite sind auch der Doktor und Marriken Schulte-Ächterups zugegen. Marriken gehört ebenfalls zur Landbevölkerung, hat aber auch die Pensionats-Erziehung genossen. Wie zu erwarten, passieren bei der Einladung etliche Mißgeschicke, da sich die Schulten sehr bemühen, die beiden Städter zu beeindrucken.

Um sich für die Einladung zum Kaffee zu revanchieren und um den Landbewohnern zu zeigen, wie das gesellschaftliche Leben in der Stadt aussieht, laden die Rätin und Amanda nun zum Ball auf Klüngelkamps Hof ein. Dabei soll

auch endlich der Doktor eingefangen werden. Daß Albert Schulte-Brieliäppel nach der Kaffee-Visite Interesse an Amanda bekundet, indem er ihr Rosen schickt, wird nicht weiter beachtet, da er als Landbewohner nicht standesgemäß ist.

Als einige Tage später eine Verlobungsanzeige des Doktors mit Marriken Schulte-Ächterups eintrifft, beschließen die Rätin und Amanda nach Münster zurückzukehren. Dort trifft Amanda beim sonntäglichen Kirchengang auf ihre Freundinnen Jettchen, Miele und Amalie. Die gleichaltrigen Mädchen sind mehr Konkurrentinnen um die unverheirateten Männer als wirkliche Freundinnen.

Wieder in der Stadt, gibt die Rätin Gneserich eine Tee-Gesellschaft, zu der auch die Rätin Rumpel eingeladen ist, eine außergewöhnliche alte Dame, die sich an traditionellen Werten orientiert. Außerdem hat Rätin Gneserich noch Frau Doktor Knuffel zum Tee gebeten, deren Tochter Mia zur Zeit in einem vornehmen Pensionat in Baden-Baden weilt. Später kommt auch noch Lyra zu der Gesellschaft hinzu. Lyra ist Dichterin und eine Freundin der Rätin.

Da Amanda immer noch nicht verheiratet werden konnte, gibt die Rätin nun als letzten Ausweg aus der Misere eine Heirats-Annonce in einer Zeitung auf. Durch einen Druckfehler wird Amanda ein beträchtliches Vermögen zugeschrieben. So werden viele Männer von der vermeintlich guten Partie angelockt, und es kommen mehrere Angebote bei Gneserichs an.

Auch der Student und als Taugenichts bekannte Fritz, ein Neffe der alten Rätin Rumpel, fühlt sich von der Anzeige angesprochen und schreibt unter seinem *Kneipen-Namen* Kaspar Raps von Rapsenstein an Amanda. Ebenso Leutnant von Schnurrwitz, Isaak Lewy, Sohn eines jüdischen Geschäftsinhabers, der Schriftsteller Dr. Süggel und auch Albert Schulte-Brieliäppel.

Nachdem die Briefe von Amanda, ihrer Mutter und Lyra geprüft und passende Ehemänner ausgesucht wurden, sollen sich die entsprechenden Herren jetzt persönlich vorstellen. Den Anfang soll der Leutnant machen, der aber verläßt, nachdem ihm die Rätin den Druckfehler gebeichtet hat, eiligt die Wohnung. Nach dieser Pleite beschließen die drei Frauen, in einen Briefwechsel mit Raps von Rapsenstein zu treten. Lyra läßt ihrer lyrischen Ader freien Lauf, und auch Fritz antwortet mit Hilfe eines Freundes auf die gleiche poetische Weise. Bald wird ein Treffen zwischen Amanda und Raps vereinbart. Der Schrecken, als beide erkennen, mit wem sie verabredet sind, ist groß. Ebenso die Enttäuschung bei Amanda.

Als letzter verbleibt nur Albert Schulte-Brieliäppel. Amanda weigert sich zunächst zwar, eine Bauersfrau zu werden, aber ihre Mutter redet ihr gut zu und verspricht, eine Gutsbesitzerin aus ihr zu machen und den Hof der Schultes angemessen und vornehm zu verändern. Albert wird nach Münster eingeladen und hält um die Hand Amandas an. Unterdessen hat Lyra an den Schriftsteller Dr. Süggel geschrieben und seine Bekanntschaft gemacht. Die beiden werden heiraten.

Amanda und die Rätin reisen jetzt, da Albert um Amanda angehalten hat, wieder aufs Land, um die notwendigen Veränderungen am Hof vorzunehmen und

die Hochzeit vorzubereiten, dabei spart die Rätin an nichts. Schulte-Brieliäpels, deren Hof verschuldet ist, vertrauen immer noch auf Amandas Vermögen. Die Hochzeit, die sehr vornehm mit allen Bekannten aus der Stadt gefeiert wird, findet statt, wobei es wieder zu einigen Fauxpas der Landbewohner kommt.

Nachdem Albert und Amanda von ihrer angeblichen Hochzeitsreise aus Italien (in Wirklichkeit waren sie in Köln bei einer Tante Amandas) zurück sind, soll das gesellschaftliche Leben auf dem Dorf belebt werden. Amanda und die Rätin veranstalten eine musikalische Soirée, zu der zu den Besuchern aus der Stadt auch Vater Klüngelkamp eingeladen wird. Auch diese Veranstaltung wird zu einem Reinfall.

Die nächste Zeit vergeht mit Visiten, Spazierfahrten und anderen Annehmlichkeiten. Albert hat keine Zeit mehr, sich um den Hof zu kümmern, da er seine Frau und die Gäste aus der Stadt unterhalten muß. Es gibt außerdem immer wieder Streit zwischen Amanda und Kathinka. Da Amanda auch nicht über das in der Heirats-Annonce angegebene Vermögen verfügt und die Rätin aufwendige Renovierungen hat vornehmen lassen, kommt es, wie es kommen muß, der Hof muß verkauft werden. Der Lebensstil und die überheblichen Forderungen der Stadtbewohner haben die Familie vom Land in den Ruin getrieben.

3. Analyse

3.1 Kleidung als narratives Mittel im erzählerischen Werk Augustin Wibbelts

Wenn es sich bei Kleidung um ein semiotisches System im eingangs genannten Sinne handelt, so eignet es sich gut als erzählerisches Mittel zur Charakterisierung von Personen und Situationen. Das gilt besonders dann, wenn die Handlung eines erzählenden Textes in einer Zeit spielt, die einerseits ein relativ großes Maß an Individualisierung zuläßt, andererseits aber durch Kleidungskonventionen noch sehr deutlich geprägt ist. Dies trifft auf die Epoche des wilhelminischen Reiches, in welcher Wibbelts erzählerisches Werk anzusiedeln ist, in einem besonders hohen Maße zu. Die ständischen Kleidungsvorschriften sind bereits seit gut einhundert Jahren weggefallen, eine relativ starke Individualisierung der Kleidung ist nicht mehr allein dem Adel vorbehalten, sondern auch – im Einklang mit den durch die *Haute Couture* der *Belle Epoque* eröffneten Möglichkeiten (vgl. Kap. 1.2.1) – im städtischen Bürgertum gang und gäbe. Für einen Autor, der wie Wibbelt seine Erzählungen in den Jahrzehnten vor der Jahrhundertwende spielen läßt, bietet sich die Kleidung als narratives Mittel geradezu an. Wir werden zeigen, daß Wibbelt von dieser Möglichkeit bereits in seinem Frühwerk ausgiebig und virtuos Gebrauch macht.

Will man den Einsatz des semiotischen Systems *Kleidung* bzw. *Mode* als narratives Mittel untersuchen, so sind zumindest folgende Erzählebenen in Betracht zu ziehen:

- Die Ebene des Erzählers. Wibbelt erzählt seine Geschichten aus der Sicht des allwissenden Dritten bzw. des auktorialen Erzählers. Daher sind die Textstel-

len, in denen der Erzähler in genau dieser Funktion auftritt, von anderen – z. B. dialogischen – Textstellen zu unterscheiden. Deskriptionen, Explanationen und Evaluationen sind hier stets solche des Erzählers selbst, der im übrigen auf keinen Fall umstandslos mit dem Autor, hier also mit Wibbelt, gleichgesetzt werden darf.

- Die Ebene der Selbstwahrnehmung. Hier geht es darum, wie fiktive Personen sich selbst wahrnehmen, ihre Handlungen beschreiben, eigene Handlungsweisen erklären und evaluieren.
- Die Ebene der Fremdwahrnehmung. Diese betrifft solche Textstellen, an welchen fiktive Personen von anderen fiktiven Personen wahrgenommen, wie deren Handlungen beschrieben, erklärt und bewertet werden.

Bei den zwei letztgenannten Ebenen ist natürlich nicht auszuschließen, daß der Erzähler und ggf. der Autor die jeweils dargebotene Sicht teilt. Eine derartige Annahme läßt sich allerdings nur durch eine gründliche Textanalyse und die Berücksichtigung anderer – z. B. biographischer – Dokumente stützen.

Der Einsatz dieses erzählerischen Mittels setzt natürlich profunde Kenntnisse der damaligen Bekleidungskonventionen und der Mode voraus. Wibbelts detaillierte Kenntnisse auf diesem Gebiet sind tatsächlich als außergewöhnlich und außerordentlich einzustufen. Es fragt sich, wo Wibbelt dieses Wissen erworben haben könnte. Folgende Daten aus seiner Biographie mögen einen Anhaltspunkt bieten. Während seiner Gymnasialzeit in Osnabrück hat Wibbelt in den Jahren 1879-1883 bei der Putzmacherin K. Broemlage und zu Beginn seines Studiums in Münster in den Jahren 1883-1884 bei dem Hutmacher E. Hamers gewohnt (vgl. Kaldewei/Georges (Hgg.) 1993). In dieser Zeit hatte Wibbelt sicher hinreichend Gelegenheit, sich seine Kenntnis gewissermaßen nebenbei anzueignen. Nicht auszuschließen ist es auch, daß er in beiden Häusern Zugang zu Modejournalen hatte, obgleich es zu dieser Vermutung unseres Wissens keinen überlieferten Beleg gibt. Darüber hinaus mögen Wibbelt einschlägige zeitgenössische Bilder angeregt haben.

3.2 Der Kirchgang

In der Amanda-Erzählung werden zwei Kirchgänge beschrieben: Zum einen der Kirchgang auf dem Land und zum anderen der Kirchgang in der Stadt. In Kapitel I, Abschnitt 5 geht es um den Kirchgang auf dem Land: Amanda und ihre Mutter gehen zum Hochamt, einer feierlichen katholischen Messe. Indem der Erzähler die beiden beschreibt, wertet er gleichzeitig: „De Damen setten iähre grauten Wannan un’n Kopp un stolzeerden in de Küeck.“⁶ Mit den „großen Wannan“ sind die „Wagenradhüte“ gemeint, die zur Zeit der Belle Epoque in Mode waren (vgl. Kap. 1.2.3), und es scheint, als wolle sich der Erzähler über diese amüsieren. Hier wird auch betont, daß Amanda und die Rätin – im Ge-

⁶ Wibbelt, Augustin (1985): Drüke-Möhne. Lustige Geschichten in münsterländischer Mundart (Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 1). Rheda-Wiedenbrück: Heckmann, S. 36.

gensatz zu den Landbewohnern – in die Kirche „stolzeerden“. Das hört sich so an, als wären sie stolze Pfauen, die die Aufmerksamkeit der Leute auf sich ziehen wollen.

Die Landbewohner können nur noch staunen, denn offensichtlich sind die beiden Städter etwas ganz Besonderes: „Äs de Frau Räötin met iähre Dochter in de Kiärk quamm, do keeken de Lüde met Niäse un Mund.“ (S. 37)⁷ Amanda trägt neben dem riesigen Hut auch viel Schmuck (vgl. Kap. 1.2.3), und das halten die Landbewohner für deutlich übertrieben und präntiös: „se glumeden ejaol nao Amanda iähren allmächtigen Hot un nao de Bummelasge, de se an de Handletten hangen hadde un wo se allemansken met harümrappelde, äs son hennigen Kiädden-Rüen.“ (S. 37) So viel Schmuck auf einmal haben die Landbewohner wohl noch nie gesehen. Amanda wird mit einem „Kettenhund“ verglichen. Dieser wenig schmeichelhafte Vergleich drückt deutlich Wibbelts ironische Distanz zu so viel Extravaganz aus.

Später im Wirtshaus reden die Landbewohner ausgiebig über die beiden Damen aus der Stadt. Vor allem Amandas Kleid steht im Mittelpunkt des Gesprächs: „Wat slüört iähr dat Tüch nao, ick meinde erst, se hädde den Rock verluoren. Un de Mauen sind iähr viell to kuott, de Arms stönnen bis an de Ellenbuogens harut.“ (S. 37) Gemeint ist ein zeitgenössisches Kleid mit Schleppe (vgl. Kap. 1.2.3). Aus den Reaktionen der Landbewohner wird deutlich, daß ihnen eine solche Mode, wie Amanda sie trägt, nicht bekannt ist. Offensichtlich kennen sie Kleider mit Schleppe nicht. Derartige Kleider wären zum Arbeiten auf dem Land im übrigen viel zu unpraktisch gewesen.

Für die Landbewohner ist Amandas Kleid, das vermutlich auch – der Mode gemäß – kurze Puffärmel hatte (vgl. Kap. 1.2.3), etwas Neues. Sogleich wird aber auch vermutet, daß Schulte-Brieliäppels diese Mode nachmachen, da sie so modisch sein wollen wie die Stadtbewohner: „Ji söllt owwer seihen, Schulte-Brieliäppels de makt et wanners nao.“ (S. 37)

Der helle Teint der weiblichen Haut war Ende des 19. Jahrhunderts in der höheren Gesellschaft ein Muß (vgl. Kap. 1.2.2). Die Landbevölkerung kritisiert Amanda, indem sie sie als „wittkaiste Pippmeese ut de Stadt“ und „Porzläinen-Püppken“ (S. 37) bezeichnet. An dieser Stelle sei angemerkt, daß die Bezeichnung „Porzläinen-Püppken“ in der Originalfassung der Geschichte im Ludgerus-Blatt nicht auftaucht; hier wird lediglich von „düsse Pippmeese“⁸ gesprochen.

In Kapitel II, Abschnitt 1 wechselt die Szenerie vom Land- zum Stadtleben in Münster. Hier wird nun der Kirchgang in der Stadt beschrieben. Im Mittelpunkt stehen wieder zwei Damen aus der Stadt, nämlich Jettchen und Miele, zwei Freundinnen von Amanda. Die beiden wirken wie Karikaturen, denn Jettchen wird als „lank un dünn [...] äs so'n Stuork“ und Miele als „kuott un dick [...] äs 'ne dicke Gaus“ (S. 73) dargestellt. Auch hier gibt es wieder eine Abweichung von der Originalgeschichte im Ludgerus-Blatt: „Jettchen [was] en äwas lank

⁷ Zahlen in Klammern beziehen sich auf Seiten in der oben genannten Ausgabe.

⁸ Vgl. Ludgerus-Blatt II (1892), Heft 31.

Reck met gefährlick spitzske Ellenbuogens, un Miele daogiegen en lück to dick; se schummel so'n biettken.“⁹ Augustin Wibbelt scheint seine Kritik an der städtischen Bevölkerung durch das Prägen solcher Figuren auszudrücken.

Der Kirchgang im allgemeinen war für Städter ein „Sehen-Und-Gesehen-Werden“; die Mode war wichtig, um sich zu repräsentieren und in Szene zu setzen, um möglichst im Brennpunkt des Interesses bzw. des Stadtgesprächs zu sein.

Nach der Elf-Uhr-Messe wird deutlich, daß die beiden Freundinnen, die, wie der Erzähler noch einmal unterstreicht, „so ganz fröndschaftlick“ (S. 73) miteinander waren, wohl doch in Wirklichkeit keine so engen Freundinnen sind, obwohl in der ursprünglichen Geschichte im Ludgerus-Blatt noch zusätzlich vermerkt war, daß es sich um „n paar dicke Frönde“¹⁰ handele. Zunächst macht Miele Jettchen ein Kompliment und lobt ihr Kleid: „Die braune Bengaline¹¹ steht dir ausgezeichnet! Und erst der Stehkragen!“ (S. 73) Doch schon gleich wird das angebliche Kompliment im nächsten Satz ins Gegenteil verwandelt: „Stehkragen sieht immer gut aus, besonders aber wenn man einen langen Hals hat wie du.“ (Im Ludgerus-Blatt hieß es an dieser Stelle: „Stehkragen sieht so nobel aus.“¹²) Stehkragen waren besonders modern, und auch ein langer Hals zählte zum Schönheitsideal (vgl. Kap. 1.2.2). Bei dieser Überbetonung wird allerdings deutlich, daß Miele sich über Jettchen lustig macht. Mieles Unverfrorenheit bleibt nicht ungesüht: „O, Miele, ich bin nur froh, daß ich nicht immer so dunkle Kleider zu tragen brauche wie du. Es ist doch schrecklich, wenn man sich so anstrengen muß, um etwas schlanker zu erscheinen – und besonders, wenn man dann noch so wenig Erfolg hat wie du, nicht wahr?“¹³ (S. 73) Jettchens Kritik geht sogar noch einen Schritt weiter: Als ihr auffällt, daß die Schleppe an Mieles Kleid Falten hat, kann sie nicht umhin, ihre Freundin erneut zu verspotten: „Aber hör mal, du hast ja noch Falten an der Schleppe! Ich trage sie nur noch am Devant¹⁴, und zwar Rosenfalten.“ (S. 73) Offensichtlich waren Falten an der Schleppe des Sonntagskleides nicht mehr in Mode und wurden nur noch am Reitrock getragen. Miele weiß sich auf diesen Angriff aber wohl zu wehren: „Nein, Jettchen, darüber bin ich aber schon längst hinaus, das hat ja jetzt jede Dienstmagd.“ (S. 74) Hier will Miele andeuten, daß die von Jettchen getragenen „Rosenfalten“ weder vornehm, noch außergewöhnlich sind, da sogar die Hausmädchen diese Falten tragen. Somit wird Jettchen degradiert. Miele

⁹ Vgl. Ludgerus-Blatt III (1893), Heft 3.

¹⁰ Ebd.

¹¹ „Bengaline“ bezeichnet einen halbseidenen Stoff.

¹² Vgl. Ludgerus-Blatt III (1893), Heft 3.

¹³ Was den letzten Satz dieser Aussage betrifft, steht in der Originalfassung an dieser Stelle nur: „Es ist doch schrecklich, wenn man sich so anstrengen muß, um etwas schlanker zu werden.“ (vgl. Ludgerus-Blatt III (1893), Heft 3).

¹⁴ „Devant“ bezeichnet einen Damenreitrock, der es den Damen ermöglichte, im Herrrensitz zu reiten.

betont, daß es sich um „Watteau-Falten“¹⁵ handele, die demzufolge ein höheres Prestige genossen: „Ich will etwas Apartes haben, liebes Kind! Dies hier, das sind Watteau-Falten.“ (S. 74)

Im nächsten Abschnitt haben die beiden kritischen Damen dann ein neues „Opfer“, das in den Blickpunkt rückt: Amanda. Sie wird aufgrund ihres grünen Samtkragens ausgelacht, und ihr Teint wird als „gelb“ verspottet: „Sag mal, hast du die Amanda eben gesehen? Die sah doch geradezu gräßlich aus! Ich begreife nicht, wie die bei ihrem gelben Teint Stehkragen von seegrünem Samt tragen kann!“ (S. 74) Jettchen und Miele scheinen sich nun wieder bestens zu verstehen, denn hier sind sich beide einig. Amanda wird als „alte Schatulle“ (S. 74) beschimpft. Samtkragen waren zur Zeit der Belle Epoque hochmodern, daher kann man annehmen, daß Jettchen und Miele Amanda aus Neid beleidigen. Als Amanda wenig später zu den beiden stößt, bewundert Miele heuchlerisch: „Ich sagte gerade zu Jettchen, wie hübsch du aussiehst in deiner neuen Robe – wirklich entzückend.“ (S. 74) In der Überarbeitung der Originalfassung fügt der Autor die letzte Bemerkung „Wirklich entzückend!“ hinzu, was die ironische Distanz des Erzählers weiter verstärkt.

3.3 Nachmittagsgesellschaft

Die im siebten Kapitel des ersten Teils der „Amanda“-Erzählung beschriebene Kaffee-Visite bei Schulte-Brieliäppels läßt besonders gut die Stadt-Land-Gegensätze (vgl. Seifert 1990) erkennen, da sowohl Besucher aus der Stadt als auch vom Land anwesend sind. Die Kleidung, die Sprache und die Manieren der Landbevölkerung verraten, daß sie keinen städtischen Umgang gewohnt sind, obwohl sich Schulte-Brieliäppels sehr bemühen, der 'höheren' Gesellschaft zu imponieren.

Zu Beginn der Episode rund um die Kaffee-Visite wird Amandas Erscheinungsbild beschrieben: „Dütmol trock Amanda dat Kleed in Bordeaux-Farwe an, dobi dat raude Sunnenschirm un de langen giällen Glasse-Handsken un dann de witte Bluse“. (S. 49) Das Kleid in Bordeaux-rot ist zur damaligen Zeit dem Anlaß einer Kaffee-Visite durchaus angemessen. Es handelt sich dabei um eine gedeckte, dunkle Farbe, die für Kleider, die nicht im Freien und hauptsächlich abends getragen wurden, sehr modern war. Dem Trend der Zeit entsprechend nimmt Amanda einen Sonnenschirm mit zur Kaffee-Visite. Der Sonnenschirm stellte ein modisches Muß dar (vgl. Kap. 1.2.3). Die von Wibbelt beschriebenen langen Glacé-Handschuhe, die Amanda zu ihrem Kleid trägt, könnten eine Anspielung darauf sein, daß Amanda denkt, sie müsse sich durch besonders elegante Kleidung von der Landbevölkerung absetzen und ihnen durch diese zusätzlich imponieren. Lange Handschuhe wurden normalerweise nur zur

¹⁵ Der Begriff „Watteau-Falten“ wird abgeleitet von dem französischen Maler Jean-Antoine Watteau (1684-1721), der vor allem Darstellungen mit Szenen von galanten Festen schuf. Auf seinen Gemälden sieht man die entsprechenden Kostüme, die breite, am rückwärtigen Halsausschnitt ansetzende Doppelfalten haben. *Watteau-Falten* waren das Zierelement der modischen Frauenkleidung des 18. Jahrhunderts, die hier, zur Zeit des zweiten Rokokos in der Belle Epoque, einen neuen Aufschwung erlebten. *Watteau-Falten* wurden als etwas sehr Vornehmes angesehen.

Abendgarderobe getragen. Tagsüber reichten die Handschuhe nur bis knapp über das Handgelenk.

Vermutlich vertraut Amanda darauf, daß die Landbewohner diesen Unterschied nicht kennen und sie so einen besonders vornehmen Eindruck macht.

Amandas weiße Bluse wird von Drüke-Möhne für ein Nachthemd gehalten: „Drüke-Möhne saog dat Dink för 'ne Nachtjacke an.“ (S. 49) Da Blusen zu der Zeit gerade erst aufkamen (vgl. Kap. 1.2.3) und daher wohl auf dem Land noch nicht so weit verbreitet waren, ist Drüke-Möhne nicht über diese Modeerscheinung informiert. Außerdem wiesen die beiden Kleidungsstücke in ihrer damaligen Form wirklich erhebliche Ähnlichkeit auf (Abb. 23-24).

Die Rätin wählt zu der Einladung ein perlgraues Kostüm. Der Erzähler bewertet ihre Erscheinung mit den Worten: „Auk de Aollske hadde sick gewöölig up-takelt.“ (S. 49) Das bedeutet wohl, daß das perlgraue Kostüm sehr elegant und deshalb nicht dem Anlaß entsprechend war, was sich aber nicht auf die Farbe des Kleides beziehen kann. Grau galt als Farbe der älteren Generation.

Wibbelts ironische Distanz, von der seine Bemerkungen über die Rätin geprägt sind, und die Tatsache, daß er Amanda nicht normgerechte Kleidung (die Handschuhe) auferlegt, lassen deutlich erkennen, daß sich die beiden Städter unbedingt von der Landbevölkerung absetzen wollen, dadurch aber sehr anmaßend und übertrieben erscheinen.

Die Kleidung der Meerske wird vom Erzähler durch den Satz: „De Meerske hadde en brunsieden Kleeed an un rüskede domet up de Damen laofß [...]“ (S. 49) kommentiert. Das Verb *rüskeden* (rauschen) könnte pejorativen Charakter haben, da es darauf aufmerksam macht, daß das Kleid der Bauersfrau beim Gehen Geräusche verursachte. Daraus lassen sich drei Faktoren ableiten, die verdeutlichen, daß das Kleid nicht angemessen war. Zum einen war es nicht altersgemäß, da der „Frou-Frou“ (vgl. Fehlig 1980) genannte Effekt, den das Rascheln und Rauschen der Unterröcke hervorrief, einen stark erotisierenden Aspekt beinhaltete (vgl. Kap. 1.1). Dies konnte bei jungen Frauen vielleicht als attraktiv gelten, aber sicher nicht bei der Meerske, die schon erwachsene Kinder hat. Zum anderen stellte das Seidenkleid kein standesgemäßes Kleidungsstück dar. Es entlarvt die Absicht der Meerske, sich über ihren Stand als Bäuerin hinwegsetzen und mit den Damen aus der Stadt mithalten zu wollen. Außerdem war es einem Gastgeber nicht angemessen, seine Gäste in Kleiderfragen zu übertrumpfen. Als Gastgeberin hatte man sich zurückzuhalten. Es wäre passender gewesen, wenn die Meerske ein waschbares Baumwollkleid getragen hätte, da sie in der Erzählung, zu ihrer Funktion als Gastgeberin, auch noch selbst das Servieren übernimmt. Daß das Kleid der Meerske als nicht angemessen angesehen wird, stützt eine Bemerkung Amandas zu ihrer Mutter: „Wie taktlos“, sagt Amanda un stodde iähre Moder in de Siete, „die trägt zu Hause ein seidenes Kleid!“ (S. 49) Augustin Wibbelt hat diese Stelle in seiner Überarbeitung von 1898 verändert. In der Erstveröffentlichung im „Ludgerus-Blatt“ wird von Amanda nur angemerkt, daß die Meerske ein Seidenkleid trägt. Dadurch, daß Wibbelt „zu Hause“ einfügt, akzentuiert er nochmals, wie unpassend sich die Meerske in ihre Rolle

als Gastgeberin einfügt. Auf die Kleidung der anderen anwesenden Personen geht Wibbelt nicht ein.

Im dritten Kapitel des zweiten Teils schildert Wibbelt eine mit der Kaffee-Visite vergleichbare Situation in der Stadt. Im Unterschied zur Kaffee-Visite sind bei der Tee-Gesellschaft in Münster nur Repräsentanten des städtischen Milieus anwesend. Hier werden keine Gegensätze zwischen Stadt und Land aufgezeigt, sondern wird der Lebensstil der höheren Gesellschaft charakterisiert. Es finden sich Anmerkungen über die zur Tee-Einladung getragene Kleidung, über Abendgarderobe und auch über das Schönheitsideal der damaligen Zeit.

Als Jettchen eintrifft, begrüßt Amanda die Freundin sofort mit Komplimenten über ihre Kleidung: „Ach, dieser Medicis-Gürtel und die reizenden Rokoko-knöpfe – nein, und erst die Perl-Passementerien! Wirklich entzückend!“ (S. 82) Bei den genannten Perl-Passementerien (Abb. 25) handelt es sich um Kragen, die über dem Kleid oder der Bluse getragen wurden, und die auch, wie hier bei Jettchen, mit Perlen besetzt sein konnten. Diese Perl-Passementerien waren zur damaligen Zeit sehr modern und sind sogar noch 1904 in großer Auswahl in einem Modekatalog anzutreffen (vgl. Wertheim Mode-Katalog 1979). Allerdings dürften die Rokokoknöpfe schon aus der Mode gewesen sein. In den 70er und 80er Jahren wurde das Rokoko zum Vorbild für die Mode. 1890 war dieser Trend weitgehend verschwunden. Die Komplimente Amandas erscheinen vor diesem Hintergrund als nicht ernst, sondern eher ironisch gemeint. Die Gründe dafür können sowohl darin bestehen, daß Amanda eifersüchtig auf besonders modische Accessoires ist, als auch darin, daß sie die unmodernen Teile erwähnt, um sich über Jettchen lustig zu machen.

Die dicke Miele merkt im folgenden Gespräch an, daß sie eine neue Gesellschaftsrobe bestellt habe. Sie beschreibt diese wie folgt: „Damast mit Atlasfond¹⁶ in matt Heliotrop mit Blumenmustern, natürlich Chrysanthemum – das ist unbeschreiblich schön.“ (S. 82) Heliotrop, ein blaßlila Farbton, war zur damaligen Zeit eine Modefarbe (vgl. Kap. 1.2.3). Die anderen jungen Damen kommentieren das Kleid nicht weiter, und auch aus Wibbelts Wortwahl, mit der er Miele ihr Kleid beschreiben läßt, kann weder Positives noch Negatives gedeutet werden.

Als dann Amalie eintrifft, inszeniert Wibbelt ein Gespräch über die Abendmode. Amalie hat sich ein neues Ballkleid machen lassen, zu dem sie sofort befragt wird. Das Ballkleid ist aus mattgrünem Tüll. Besonders die Farbe stößt bei den Freundinnen auf Unverständnis: „Nun ja, bei deinem Teint wird sich das eigenartig ausnehmen. Aber ich finde es doch sehr gewagt, ich würde an deiner Stelle bei Blau bleiben.“ (S. 83) Diese boshaften und spitzen Bemerkungen Mielés sind geprägt von Neid und Mißgunst. Sie könnten aber auch Anspielungen auf das Schönheitsideal des Porzellanteints (vgl. Kap. 1.2.2) enthalten. Grün unterstützt das blasse Aussehen, verursacht bei blasser Teint einen kränklichen

¹⁶ Seidengewebe mit gleichfarbigem eingewebten Muster mit glänzender Oberfläche.

Eindruck. Zum weiteren Aussehen des Kleides fragt Miele: „Hast du Muster aus Gelatine-Flitter¹⁷ drin?“ (S. 83) Dies wird von Amalie verneint, woraufhin Miele entgegnet: „Nein? Schade, das sieht so feenhaft aus.“ (S. 83) Sie drückt damit aus, daß das Kleid ohne besagtes Flitter-Muster nicht wirklich schön und modern sein kann. Da Miele, die als sehr dick beschrieben wird, dies behauptet, kann man davon ausgehen, daß sie das Kleid nur negativ bewertet, da sie die Konkurrenz Amalies fürchtet.

An allen Äußerungen, die Wibbelt die jungen Damen machen läßt, sieht man, welch ein mißgünstiges Klima zwischen ihnen herrscht. Jede ist darauf bedacht, das Selbstbewußtsein der anderen zu schwächen und sich selbst in den Vordergrund zu spielen. Gemeinsames Ziel aller Damen ist es, einen möglichst reichen und gesellschaftlich anerkannten Mann zu heiraten.

Eine Ausnahmeerscheinung in der städtischen Gesellschaft stellt die Rätin Rumpel dar. Sie orientiert sich nicht an der herrschenden Mode und kleidet sich stets traditionell. Dies zeigt auch eine kurze Erwähnung in dieser Episode: „De aolle Rumpel riskede sick, dat de Huwenbänne wackelden.“ (S. 85) Die Rätin Rumpel trägt keinen modernen Hut, sondern die traditionelle Kopfbekleidung der Frauen, eine Haube (vgl. Bringemeier 1985). Zu dieser Zeit werden Hauben sonst nur noch von den Frauen auf dem Land getragen. Augustin Wibbelt muß dieser Aspekt, der verdeutlicht, daß die Rätin Rumpel sich nicht den Neuerungen des Lebens in der Stadt anpassen will und an alten Sitten und Bräuchen, auch was die Kleidung betrifft, festhält, sehr wichtig gewesen sein, da er ihn neu in seine Bearbeitung einbringt. Im „Ludgerus-Blatt“ wird die Unmuts-Äußerung, die jetzt die Haubenbänder zum Wackeln bringt, nur durch den Satz „Rätin Rumpel wull dull wäern“ (Ludgerus-Blatt III, Heft 5) kommentiert.

Das Schönheitsideal, das vorsah, möglichst schlank zu erscheinen, wird an dieser Stelle vom Erzähler durch eine Bemerkung, die Frau Doktor Knuffel macht, angesprochen. Frau Doktor Knuffel hebt stolz die Tatsache hervor, daß die Tailenweite ihrer Tochter Mia im Pensionat schon um zwei Nummern abgenommen habe (vgl. Kap. 1.2.3). Außerdem betont sie, daß Mia schon sieben verschiedene Frisuren machen könne (vgl. S. 86). Das alles zeigt, worin nach Meinung Frau Doktor Knuffels und der anderen anwesenden Personen die Aufgabe der Frauen der höheren Gesellschaft zur damaligen Zeit bestand, nämlich als Schmuck an der Seite ihres Mannes repräsentative Funktion zu erfüllen.

Im nächsten Kapitel erscheint eine weitere Person bei der Tee-Gesellschaft: die Dichterin Lyra. Da sie, wie auch die Rätin Rumpel, eine Ausnahmeerscheinung in der städtischen Gesellschaft darstellt, soll an dieser Stelle näher auf ihre Person und vor allem auf ihre Kleidung eingegangen werden. Lyra ist eine gute Freundin der Rätin Gneserich und wohl auch in deren Alter; sie ist jedoch nicht verheiratet. Der Erzähler beschreibt Lyra als sonderbare Erscheinung: „Se was lank äs'n Fixstaken, hadde en Gesicht äs'n Kiärkenfenster, Finger äs Strickstöcke un draug 'ne blaoe Brille. Düsse blaoe Brille was de enzige Farw an de

¹⁷ Flittern, Flinkern, o.ä.: Plättchen, dünne Scheiben, von Messing-, Silber- oder Golddraht geschlagen, seit dem frühen Mittelalter zu Stickereien verwandt.

ganze Person, süß was alles gries: Gesicht un Tüg bis up de Handsken. Se nannde dat 'Reseda'." (S. 87) Obwohl das Schönheitsideal der Zeit dem Motto „Schlank und gestreckt“ (vgl. Kap. 1.2.2) folgt, charakterisiert der Erzähler Lyras Figur mit Ausdrücken wie *Fixstaken* und *Strickstöcke*. Das bedeutet, daß sie als sehr dürr und hager angesehen werden kann. Reseda, eigentlich eine Zier- und Gartenpflanze, hat einen beige-olivnen Farbton, der sehr trist aussieht. Daß sich Lyra vorwiegend in dieser Farbe kleidet, mag auch an ihrem Alter liegen. Sie macht sich keine Hoffnung mehr, einen Mann zu finden und muß sich deshalb auch nicht mehr herausputzen. Durch die blaue Brille, die das einzig Farbigte darstellt und somit auffällt, inszeniert der Erzähler Lyra als Intellektuelle.

Als Lyra sich im Laufe der Erzählung aber doch noch mit dem Schriftsteller Dr. Süggel verlobt, vollzieht sich eine Wandlung mit ihr: „Et saog grade so ut, äs wenn so 'ne aolle griesse Koppwiede in'n Fröhjaohr anfänk grön to wären. En ganz niemodisk Ümhänksel met veer Kragens – enen üöwer'n annern – honk üm de spitzken Schullern; de Löckskes bümmelden so nett üm de Aohren, un de Hot was met füerraut Band utstaffeert.“ (S. 142) Sie trägt jetzt nicht mehr ihre triste Kleidung in Reseda, sondern Modisches in auffälligen Farben.

3.4 Rendezvous

In diesem Abschnitt geht es um einige arrangierte Treffen, bei denen Amanda Mitglieder des männlichen Geschlechts auf sich aufmerksam machen und für sich einnehmen soll. Auf der Suche nach einem Ehemann ist es für Amanda sehr wichtig, sich möglichst vorteilhaft darzustellen.

Das erste Rendezvous findet im vierten Kapitel des ersten Teils auf dem Lande, auf Klüngelkamps Hof statt: Unter falschem Vorwand wird der Doktor in eine Laube gelockt, in der Amanda ihn erwartet. Im Vordergrund dieses inszenierten Treffens steht für die Gneserichs die Frage der Kleidung und der mit ihr zu erzielende Eindruck.

Amanda geht es vor allem darum, vornehm und edel zu erscheinen: „Ach Mama“, sagg se, „was meinst du, soll ich nicht lieber das Kleid in Bordeaux-Farbe anziehen? Es sieht viel nobler aus.“ (S. 32) Oder: „Aber Mama, dies Kleid macht gar keinen Eindruck.“ (S. 33)

Für die Rätin Gneserich gibt es allerdings zwei Gründe, auf dem Kleid mit den Crème-Spitzen zu bestehen und das Bordeauxfarbene abzulehnen. Das Kleid in Bordeaux-Farbe ließe Amanda in dieser Situation falsch angezogen erscheinen, da es „zu fein“ (S. 33) ist. Auch ist der kräftige rote Farbton des Kleides – nach der Mode der Zeit – eher für den Abend geeignet: „Das ist für die helle Nachmittagssonne viel zu lebhaft ...“ (S. 33) Dahinter steht allerdings die Sorge, daß die Absicht, die Aufmerksamkeit eines Mannes auf sich zu lenken und ihn „einzufangen“, zu offensichtlich ist und der Doktor, dem letztendlich als Mann hier die aktivere Rolle zukäme, dadurch abgeschreckt werden könnte. So betont die Rätin: „... man merkt die Absicht, weißt du – es muß möglichst natürlich herauskommen.“ (S. 33)

Einfluß auf die Entscheidung für das Kleid mit den Crème-Spitzen nimmt auch Amandas gelbliche Gesichtsfarbe (z.B. S. 74), die mit dem damaligen Schönheitsideal des Porzellantelns nicht übereinstimmt (vgl. Kap. 1.2.2). Das Argument der Mutter ist, daß die Crème-Farbe den Makel nicht so stark hervorhebt, sondern ihn eher ausgleicht und abmildert: „Kind, die Crème-Spitzen stehen ausgezeichnet zu deinem Teint.“ (S. 33)

Der Erzähler wird allerdings direkter und enthüllt, daß es erst in zweiter Linie um den Farbton geht. Mehr denn je machte nämlich in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts der Besatz den eigentlichen Wert der Kleider aus, wobei besonders reichlich Spitzen beliebt waren (vgl. Thiel 1973). Mit ironischer Distanz macht der Erzähler deutlich, daß Amandas Spitzen-Ausstattung so reich war, daß sie dahinter ihren gelblichen Teint verstecken kann: „man kann nämlich bi de vossigen Spitzen nich so dull seihen, dat Amanda en lück giäll utsaog“. (S. 33)

Ein weiteres Treffen zwischen Amanda und dem Doktor wird im sechsten Kapitel von der Rätin arrangiert. Bei diesem Rendezvous geht es vordergründig darum, dem Doktor Amandas Qualitäten als „Hausmütterchen“ (S. 40) vorzuführen: „... dat de Doktor seihen kann, wu schön se dat verstonn, de Hüslichkeit fröndlich un nett to maken.“ (S. 43) Zu diesem Anlaß trägt Amanda ihr blaues Musselkleid, und der Autor merkt an, daß sie diesmal „duftig utseihen“ (S. 44) will. Mit Hilfe des dünnen Musselinstoffes, der zart und anschmiegsam ist, vermittelt sie den Eindruck einer jugendlichen, attraktiven Frau. Bedenkt man die Erziehungsziele der Mädchenausbildung, so war ein solcher Eindruck neben den hausfraulichen Qualitäten sicherlich ein nicht unwichtiges Kriterium bei der Wahl einer Ehefrau.

Geht man davon aus, daß die Frisur den Gesamteindruck einer Persönlichkeit steigert (vgl. Boehn 1963), läßt sich auch Amandas „Phantasie-Frisur“ (S. 44) in diesem jugendlich-frischen und tüchtigen Sinne interpretieren. Ihr übriges Erscheinungsbild, das schmückende Beiwerk (Blumen, Schmuck etc.), wirkt eher luxuriös und scheint auf vorhandenen Reichtum zu verweisen, was sicherlich auch einen guten Heiratsgrund darstellen könnte: „Nu no de Bummelasse an't Handlett – nu no'n blao Drüwken up de linke Schuller – nu no'n Schupp Ohnekolonge – so! Doktor nimm di in acht! Et wät gefäöhrlück.“ (S. 45)

Ein drittes Rendezvous findet im neunten Kapitel im zweiten Teil statt, wo Leutnant von Schnurrwitz, der auf Amandas Heiratsanzeige geantwortet hat, sich bei der Rätin Gneserich vorstellt. Hier inszenieren die Rätin und ihre Tochter ein scheinbar zufälliges Treffen des Leutnants mit Amanda. Der Eindruck, den Amanda diesmal machen soll, ist nach Vorstellung der Rätin „einfach und lieblich“ (S. 113). Zu diesem Zweck bietet sie alle ihr zur Verfügung stehenden Mittel, auch die gewagtesten, auf: „Ich lege dir ein ganz klein wenig Rosenschminke auf, dann darfst du es ruhig wagen und den weißen Morgenrock nehmen mit rosa Schleifen, das Haar in griechischem Knoten, als Parfüm Heliotrop.“ (S. 113)

Es wurde zwar zu dieser Zeit viel Sorgfalt darauf verwandt, den Teint zart und weiß zu halten oder erscheinen zu lassen (vgl. Kap. 1.2.2), Schminken war allerdings allgemein verpönt und eher bei den Damen der Halbwelt zu finden (vgl. Fehlig 1980). In diesem Sinne muß auch der Ausruf der dicken Miele verstanden werden, die Amanda zufällig angesichtig wird: „Amanda, du blühst ja wie eine Rose! Kind, ich glaube fast, du hast dich geschminkt!“ (S. 117) Während durch das Schminken bei Amanda einerseits eine jugendliche, frischere Gesichtsfarbe hervorgerufen wird, wird andererseits eine erotische Komponente mit ins Spiel gebracht (vgl. Kap. 1.1).

Ebenso widerspricht die Entscheidung, sich mit einem Morgenrock dem Leutnant zu zeigen, allen moralischen Grundsätzen, auch wenn die Farbe Weiß und die rosa Schleifen vielleicht eher jugendliche Unbefangenheit andeuten sollen.

Amanda benutzt zwei Parfüms: Im Alltag bzw. in Situationen, die nicht als besonders hervorgehoben werden sollen (z. B. S. 60), verwendet sie ein Eau de Cologne, ein verdünntes Parfüm. In außergewöhnlichen Situationen versucht sie, unter Zuhilfenahme des teureren Parfüms Heliotrop ihre Ziele zu erreichen (S. 147). Dieses duftet vanilleähnlich und somit „balsamisch, warm und man sagt ihm auch eine erotisierende Wirkung nach“ (vgl. Rollar 1995). Ganz in diesem erotisch-betörenden Sinne setzt Amanda hier in dieser Szene, wo es gilt, den Leutnant Schnurwitz einzufangen, das Parfüm ein.

3.5 Ball

Im neunten Kapitel des ersten Teils geht es um ein großes gesellschaftliches Ereignis. Um den Doktor und Amanda einander näher zu bringen, hat die Rätin Gneserich die Idee, auf der Deele bei Klüngelkamps einen Ball zu veranstalten. Die Rätin organisiert zwar den Ball, doch läßt der Erzähler keinen Zweifel daran, daß Klüngelkamps die wahren Ausrichter des Balls sind: „de Frau Rätin was ungeheier splendid – met Klüngelkamps iähre Koken un Schinken.“ (S. 60) Den gewünschten Erfolg bringt die Veranstaltung allerdings nicht.

Der Ball, der ursprünglich Teil der höfischen und später auch der bürgerlichen Kultur war, wird von Wibbelt in der Amanda-Erzählung in den ländlichen Bereich transportiert und damit in eine soziale Umgebung, in die er eigentlich nicht paßt. Die Besucher des Balls, der auf einer Bauernhausdeele stattfindet, gehören zum großen Teil der ländlichen Bevölkerungsschicht an. (S. 57f.)

Der Erzähler schildert mit ironischer Distanz das über das Maß hinausgehende Bemühen Kathinkas, durch die Kleidung deutlich zu machen, daß sie zur höheren Gesellschaftsschicht gehört. Zunächst beschreibt er Kathinkas Aussehen: „Kathinka hadde en sneiwitt Ballkleed an met 'ne Sleppe derächter un drei dicke raude Rausen in de Haore un witte Handsken un witte Stoffstiewwelkes. En ganzen Hängelkuorf vull Halsbänne un Armbänne un Ringe un annere Bumme-lasge honk an iähr harüm.“ (S. 59) Betrachtet man nur den Anlaß, ein eigentlich städtisch-bürgerliches Fest, so ist Kathinka korrekt angezogen (vgl. Thiel 1983, Boehn 1976). Auf die konkrete Situation bezogen, auf den Ort und die Personen, erscheint sie allerdings als overdressed. Die Farbe Weiß – besonders der

Schuhe – und die Schleppe Kathinkas wirken in dem ländlichen Bereich, wo die Gefahr besteht, schnell schmutzig und unansehnlich zu werden, fehl am Platz und damit lächerlich. Näher ausgeführt wird das an zwei Tanzsituationen: „Kathinka smheet iähre Sleppe harüm, dat et den armen Proviser ganz binaut wor, un richtig! He hadde sick der wanners in verhaspelt, owwer he bleef doch up de Beene. He hadde iähr bloß en düftigen Schaot derut triädden; dat slüörde nu derächter an, un de Sleppe was no'nmol so lank woren.“ (S. 62) Der Tanz hier erinnert nicht an eine feierliche höfische Zeremonie, sondern eher an ein ausgelassenes Volksfestvergnügen, bei dem eine Schleppe unpraktisch ist. In der anderen Situation wischt Kathinka mit ihrem weißen Kleid, allerdings unabsichtlich, einen rußigen Teekessel ab. (S. 64)

Bemerkenswert ist die Reaktion Drüke-Möhnes auf Kathinkas Erscheinung: „Drüke-Möhne lait binaoh den Teekiettel fallen, äs Kathinka heranrücken quamm.“ (S. 60) Da Wibbelt hier mit dem Kontrast Teekessel versus Ballkleid den Gegensatz von alltäglich und feierlich betont, könnte es sein, daß Drüke-Möhne erschrickt, weil sie das Kleid als unangemessen empfindet. Es ist allerdings eher wahrscheinlich, daß sie so ein prächtiges Kleid auf dem Lande noch nie gesehen hat.

Das Urteil des Erzählers über Amandas Kleidung macht den Wettbewerb deutlich, in dem diese mit Kathinka steht: „Do kann se met iähr Musselinkleedken gar nich giegegen an.“ (S. 60) Im Verhältnis zum Ort des Balls und zu den beteiligten Personen ist Amanda sicherlich angemessen gekleidet – in dem Bemühen, Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und einen Bräutigam zu finden, wird sie von Kathinka allerdings übertroffen. Der Erzähler verdeutlicht die Zurücksetzung Amandas mit dem Diminutiv 'Kleedken', mit dem er aber auch ihre Naivität zum Ausdruck bringt: Sie hätte die Konkurrenz eigentlich richtig einschätzen müssen.

„Dieser Zieraffe“ (S. 60), so urteilt Amanda über Kathinkas beeindruckendere Erscheinung und erkennt nun erst die Gefahr, die von Kathinkas Versuch der Nachahmung und Anpassung an die höhere Gesellschaftsschicht ausgeht.

Die geschilderte Konkurrenz läßt sich auch vor dem weiteren Hintergrund des Stadt-Land-Konflikts interpretieren: „Seit die Standesunterschiede in der Kleidung im 19. Jahrhundert immer mehr verwischten, bestand die Eleganz im schmückenden Beiwerk.“ (Petrascheck-Heim 1966, 34f.) Und gerade in diesen Dingen, wie Schmuck und Parfüm, wirkt Kathinka viel eleganter als Amanda: „un wenn se auk no so schön nao Ohnekolonge rauk – Kathinka rauk no mähr.“ (S. 60)

So erscheinen die Gneserichs zwar angemessener gekleidet, nämlich zurückhaltend (S. 60), jedoch mißlingt eine gesellschaftliche Abgrenzung.

3.6 Hochzeit

Im sechsten Kapitel des dritten Teils geht es um die Hochzeit von Amanda und Albert Schulte-Brieliäppel, die auf dem Lande stattfindet. Der Erzähler schildert

hier ausführlich die Kleidung der städtischen Hochzeitsgäste, der Familien und der Brautleute.

Weil im ländlichen Bereich zu dieser Zeit noch meistens das schwarze Kirchenkleid zur Hochzeit getragen wird¹⁸, betont der Erzähler mehrmals die Besonderheit von Amandas Brautkleid: Es ist weiß. „Lankam gonk de Düör laof, un lankam rüskede de Brut in'n Saal – alls sneiwitt! Dat Siedenkleed, de Sleier, de Myrtenblömkes, alls witt; bloß so'n paar gröne Blättkes dertüsken. Un ut all dat Witt scheenen de Bäckskes harut, äs wenn't Muorgenraut upgeiht – de Aollske hadde iähr en düftigen Klott Sminke drupkladdert. Un de Sleppe! Iällenlank slüörde se drächterhiär, 'mit Myrten besäet'.“ (S. 171f.) Obwohl die Hochzeit auf dem Lande stattfindet, dem zukünftigen Wohnsitz der Braut, betont diese ihre städtische Herkunft: Sie kleidet sich in Weiß und auch mit Schleier und Myrten.

Dadurch, daß der Kutscher die Schleppe tragen soll und für diese Aufgabe nicht das nötige Feingefühl mitbringt, macht der Erzähler mit ironischer Distanz deutlich, wie unangemessen diese Kleidung auf dem Lande ist: „Anton, de Blömkes gaobt der af! Du moß sacht anpacken!“ (S. 176)

Der Gegensatz von Stadt und Land wird in der Betrachtung des Brautkleides besonders deutlich. „De Rätin saog met Pläseer, dat se Indruck möken up't ganze Duorp.“ (S. 175) Die Rätin benutzt das Kleid also selbstgefällig, um einen besonderen Eindruck zu machen. Die Dorfbevölkerung sieht allerdings nur den schleppentragenden Anton und johlt vor Vergnügen: „De Möers fängen von Pläseer an to kriesken, un de aollen Vaders mössen sick schüdden von Lachen.“ (S. 176) Drüke-Möhne, die die ganze Hochzeitsgesellschaft mit einem „Kumi-

¹⁸ Bringemeier, Martha, *Mode und Tracht*, Münster ²1985, S. 283. – Jahrhundertlang war die Brautkleidung nicht als eine besondere Garnitur nur für die Trauung gedacht. Als Ehrenkleid, das auch modischen Wandlungen unterworfen war, diente es den feierlichen kirchlichen Anlässen. Man erhielt es zur Erstkommunion bzw. Konfirmation, und es begleitete den Menschen das ganze Leben hindurch. Für die Trauung kennzeichnend waren allein die bräutlichen Insignien: Gürtel und Kranz bzw. Krone. – Seit der Aufklärung sollten Jugend, Natürlichkeit und Unschuld in der Mode betont werden. Das Chemisenkleid (ein weißes, hemdartiges Kleid) kam auf und ebenso der Schleier als Modeartikel für jede Frau, der seit dem Mittelalter eigentlich als Standszeichen der verheirateten Frau galt. Die Charakteristika der späteren Brautkleidung sind somit seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in der Mode vertreten. Es war möglich, sich in dieser Weise zur Trauung, aber auch zu jedem anderen gesellschaftlichen Fest so zu kleiden. Damit verblieb man dem Anschein nach im Brauchtum, realiter war der Unterschied zwischen weltlicher und kirchlicher Kleidung aufgehoben. – Auch der Myrtenkranz begann sich durchzusetzen, der wahrscheinlich vornehmer war als der bis dahin bräuchliche Rosmarin; Myrte zeigte eine Wertschätzung der Antike an. Anfang des 19. Jahrhunderts bildete sich eine allgemein brauchtümliche Hochzeitskleidung heraus, deren weißes Brautkleid sich von der farbigen Mode dieser Zeit absetzte. Bei den Trachten der ländlichen Bevölkerung hat der Umbruch zur säkularisierten Kleidungsweise nicht stattgefunden. Eine Spaltung wurde deutlich, als die höfische Welt den Barock erlebte, während die Landbevölkerung am Gemeinschaftsleben festhielt, das in Religion und Gottesdienst begründet war. – Dennoch hat die Tracht einige Details aus der städtischen Mode übernommen. Als Schwarz im Bürgertum allgemein als Farbe für festliche Kleidung galt, wurde auch das Kirchenkleid der Trachtenfrauen schwarz – und damit auch das Brautkleid. Die Farbe Weiß setzte sich allein schon aus praktischen Gründen nicht durch: Ein oftmals getragenes Kleid konnte nur dunkel und einfarbig sein (nach: Bringemeier, *Mode und Tracht*, Münster ²1985).

jantenvolk“ (S. 176) vergleicht, macht in ihrem Urteil deutlich, wie komisch und sonderbar das städtische Gebaren auf dem Lande wirkt.

Für die Gäste einer Hochzeit, und gerade für die Brautjungfern, gehört es sich nicht, die Braut in ihrer Kleidung zu überbieten (vgl. Bringemeier 1985). Spitzen, wertvolle Stoffe, Schmuck und kräftige Farben (S. 171f.) werden hier in der Erzählung von den städtischen Frauen allerdings bewusst eingesetzt, um Aufmerksamkeit zu erregen. „Ganz in giälle Siede met swatte Spitzen, un an de Hanne un an’n Hals un in de Haore, do funkelde alls von Gold un Edelsteene. De dicke Miele wull äs wiesen, dat se’t maken kann.“ (S. 171)

Diese Eigenschaft des Nicht-Zurückstehen-Könnens macht deutlich, wie wichtig es ist, sich über die Kleidung zu definieren. Daß diese Art der äußeren Identitätsfindung auch Schwierigkeiten birgt, schildert der Erzähler mit ironischer Distanz. Zum Beispiel: „Se draug en bittken viell Rausen in’t Haor.“ (S. 171) Oder: „... rosa schimmerden de Backen, de süß so mähr wittgries utsäogen“. (S. 171)

Ebenfalls hier wird, diesmal durch den Kommentar einer Städterin zum Handschuhtragen, wieder das Bemühen der Schulte-Brieliäppels lächerlich gemacht, einer höheren Schicht zugehören zu wollen: „Ich wette“, sagt Jettchen sinnig to de dicke Miele, „die Frau Schulzin hat auch wenigstens Nummer 8 – es ist kostbar!“ (S. 173) Jettchen enttarnt dieses Bemühen als ein Äußerliches, indem sie auf die relativ weite Handschuhgröße anspielt: Das Überstreifen der Handschuhe über die breiten Hände der Meerske bringt sie dem Ideal zierlicher Hände der nicht-arbeitenden, höheren Gesellschaft nicht näher.

Die beiden Mütter tragen zwar ihrem Alter entsprechend gedeckte, weniger auffällige Farben, bilden aber in ihrer übrigen Kleidungsart einen interessanten Gegensatz. „De Räötin in iähre graoe Siede ...“ (S. 172) wirkt durch die Farbe und den Stoff sehr vornehm. Indem sie ihre Person bewußt zurücknimmt, zeigt sie sich souverän den gesellschaftlichen Anforderungen gewachsen. Ganz anders die Erscheinung der Meerske, die hier der Lächerlichkeit preisgegeben wird: „De Meerske quamm äs so’n Paogelhahn in iähr violettsieden Kleed harin un glaihede in’t Gesicht äs de lebennige Sunn. Owwer se glaihede nich bloß in’t Gesicht, se glaihede üöwerall, denn se satt ganz vull von dicke raude Rausen, up jede Schuller twee, drei, vör’n Magen en Stück of veer, fief, midden vör de Buorst en ganzen Struk un up’n Kopp en ganzen Arm vull – et is nich to beschreiben!“ (S. 172)

Wibbelt inszeniert das Eintreten der festlich gekleideten Damen in den Saal als eine Steigerung der äußeren Erscheinungen. Als letzte, nach der Braut, läßt er die Meerske wie einen „Paogelhahn“ (S. 172) auftreten – der Pfau als Sinnbild gespreizten, auffälligen Verhaltens. Der Unterschied zwischen den beiden älteren Damen tritt deutlich hervor: bei der Rätin Gneserich steht der Anlaß im Vordergrund, bei der Meerske die eigene Person und ihre äußere Erscheinung.

4. Schlußbetrachtung

Zumindest in der von uns untersuchten Amanda-Erzählung macht Augustin Wibbelt von den erzählerischen Möglichkeiten, welche das semiotische System *Mode/Kleidung* bietet, ausgiebig und – wie wir meinen – mit großem Geschick Gebrauch. Wibbelts Detailkenntnisse der Mode seiner Zeit dürfen als überdurchschnittlich gelten und spiegeln, gebrochen durch die Fiktion einer Erzählung, auch ein Stück Kulturgeschichte wider. Manche Details sind dem heutigen Leser ohne ein entsprechendes kulturhistorisches Wissen nicht mehr erkennbar und demzufolge in ihrer narrativen Funktion kaum nachzuvollziehen. Dies zeigt, daß uns die Zeit, in welcher Wibbelt seine Amanda-Erzählung spielen läßt, ferner ist als es auf den ersten Blick scheint.

Es ist zu wünschen, daß unser Beitrag andere Wibbelt-Forscher dazu anregt, das hier zugrunde gelegte Textkorpus zu erweitern und zu untersuchen, wie der Autor mit dem semiotischen System *Kleidung/Mode* in anderen Teilen seines Werkes verfährt.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (1967): *Systeme de la Mode*. Paris: Éditions du Seuil.
- Boehn, Max von (³1963): *Die Mode: Menschen und Moden im 19. Jahrhundert*. München: Bruckmann.
- Braun-Ronsdorf, Margarete (1963): *Modische Eleganz. Europäische Kostümgeschichte von 1789 bis 1929*. München: Verlag Georg D.W. Callwey.
- Bringemeier, Martha (²1985): *Mode und Tracht. Beiträge zur geistesgeschichtlichen und volkscundlichen Kleidungsforschung*. Münster: F. Cöppenrath Verlag.
- David, Jules (1979): *Pariser Mode vor 100 Jahren*. Dortmund: Harenberg Kommunikation.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus (1984): *Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriß der Humanethologie*. München, Zürich: Piper.
- Fehlig, Ursula (1980): *Kostümkunde*. Leipzig: VEB Fachbuchverlag.
- Hennickens, Gisela (²ohne Jahr): *Stilkunde des Kostüms*. Wolfenbüttel: Heckners Verlag.
- Klepper, Erhard (1967): *Galerie der Moden 1800-1930*. Berlin, München, Wien: F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung.
- Koller, Gabriele (o.J.) [1996]: *Streit der Moden. Modejournale von 1780 bis 1930. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum der Kunstgewerbesammlung der Stadt Bielefeld/Stiftung Huelsmann*. 25. Oktober 1996 – 2. Februar 1997. Bielefeld: Kunstgewerbesammlung der Stadt Bielefeld/Stiftung Huelsmann.
- Laver, James (1969a): *Die Mode*. Wien, München, Zürich: Verlag Fritz Molden.
- Laver, James (1969b): *Modesty in Dress. An Inquiry into the Fundamentals of Fashion*. London: Heinemann.
- Lenning, Gerturd (²1951): *Kleine Kostümkunde*. Berlin: Fachverlag Schiele & Schön.
- Lowack, Charlotte (⁴1965): *Modekunde. Kleines Arbeits- und Bildbuch*. Hamburg: Verlag Handwerk und Technik.
- Nienholdt, Eva (1961): *Kostümkunde*. Braunschweig: Klinkhardt & Biermann.

- Petrascheck-Heim, Ingeborg (1966): Die Sprache der Kleidung. Wien: Verlag Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs.
- Rollar, Uschi (1995): Parfums (Edition 1995/96), Ulm: Ebner Verlag.
- Seifert, Gunhild (1990): Stadt-Land-Gegensätze im Werk Augustin Wibbelts und ihre Beziehungen zur Erzähldynamik. Dargestellt am Beispiel des Romans „Schulte Witte“ und der Erzählung „Amanda“. In: Jahrbuch der Augustin Wibbelt-Gesellschaft 6. S. 35-55.
- Thiel, Erika (1973): Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis bis zur Gegenwart. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Warenhaus A. Wertheim Mode-Katalog 1903/1904 (1973). Reprint. Hildesheim, New York: Olms Presse.
- Wibbelt, Augustin (1985): Drüke Möhne 1. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 1. Rheda-Wiedenbrück: Heckmann.
- Wilhelm, Jaques (1957): Modenschau der Jahrhunderte. Hamburg: Blüchert Verlag.

Abbildungsnachweise

- | | |
|--|--|
| Abb. 1: Lowack, S. 39. | Abb. 14: Lowack, S. 41. |
| Abb. 2: Klepper (ohne Seitenangaben). | Abb. 15: Lowack, S. 41. |
| Abb. 3: Klepper (ohne Seitenangaben). | Abb. 16: Lowack, S. 40. |
| Abb. 4: Lowack, S. 37. | Abb. 17: Lowack, S. 38. |
| Abb. 5: Lowack, S. 38. | Abb. 18: Klepper (ohne Seitenangaben). |
| Abb. 6: Lowack, S. 39. | Abb. 19: Lowack, S. 39. |
| Abb. 7: Klepper (ohne Seitenangaben). | Abb. 20: Lowack, S. 36. |
| Abb. 8: Lowack, S. 36. | Abb. 21: Lowack, S. 37. |
| Abb. 9: Lowack, S. 36. | Abb. 22: Laver ^b , S. 61. |
| Abb. 10: Klepper (ohne Seitenangaben). | Abb. 23: Wertheim, S. 64. |
| Abb. 11: Klepper (ohne Seitenangaben). | Abb. 24: Wertheim, S. 64. |
| Abb. 12: Lowack, S. 36. | Abb. 25: Wertheim, S. 38. |
| Abb. 13: Thiel, S. 610. | |