

Eine bibliophile Schrulle?

Autor(en): **Uttinger, W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Stultifera navis : Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = bulletin de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **2 (1945)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-387504>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

lichen Schrift dargeboten, die in ihrer treuherzigen Unbekümmertheit wohl das Ursprünglichste darstellt, das je über den großen Engländer geschrieben wurde.

Übertreibe ich? In der Vorrede zu seinem Buche über Homer sagt Hermann Grimm: «Ich wünschte, daß, was die Gesinnung anlangt, aus der heraus ich schreibe, meine Betrachtung Homers auf gleiche Stufe etwa gestellt würde.» Und in der Würdigung der so ganz unliterarischen Zwiesprache des Bäuerleins mit seinem Abgott durch einen der berufensten heutigen Literarhistoriker steht zu lesen: «Bräkers Ergüsse sind das geschichtlich ehrwürdige schweizerische Gegenstück zu dem Hymnus auf Shakespeare, den Goethe ungefähr gleichzeitig in ‚Wilhelm Meisters theatralische Sendung‘ einflocht . . . Wie hat Bräker Shakespeare gesehen? Im Wesentlichen wie Goethe, und das ist erstaunlich genug. Auch er verehrt in ihm den ungeheuern, unerreichbar überlegenen Geist . . . Auch er findet in ihm das Natürliche und menschlich Wahre, das ihm das Höchste ist, in schlechthin überwältigender Erscheinung. . . Wie Goethe und Herder in ihrer Jugend ist er außerstande, ihn kritisch oder historisch zu betrachten; er erscheint ihm als etwas schlechthin Absolutes, auf das er nur mit Ausbrüchen des

Entzückens antworten kann . . . Aber seine Äußerungen unterscheiden sich doch auch in Vielem von den Kundgebungen jener größern Zeitgenossen und werden dadurch zu etwas ganz Eigenem. Er denkt beim Schreiben an kein Publikum, höchstens an einzelne ihm persönlich bekannte Leser seiner Papiere. Was er sagt, sagt er bloß zu sich selbst; es ist ein Reden und Grübeln in der Einsamkeit . . . Seine Ehrfurcht ist die eines Bauern; das bedeutet, daß ihn trotz allem eine gewisse kühle Besonnenheit nicht verläßt!.»

Beinahe ein Jahrhundert lang ruhte die Handschrift, die sich der Arme Mann im Toggenburg nach anstrengender Tagesarbeit in rührender Begeisterung von der Seele geschrieben hat – oft bei Mondlicht, weil ihm seine Hausotter Kerze und Lampenöl vorenthielt – in der Vergessenheit; 1877 erschloß das Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ihren Inhalt einem beschränkten Kreise. Möge in den neuen schweizerischen Ausgaben das in seiner Art wohl einzigartige Bekenntnis eines Kleinbauern zu dem Genius, dessen Größe er ohne Wegleitung erfüllte, dankbare Leser finden.

¹ Prof. Walter Muschg im reichen Vorwort zu der 1942 bei Benno Schwabe & Co. in Basel erschienenen Neuausgabe.

Dr. W. Utzinger, Schaffhausen | Eine bibliophile Schrulle?



Der Bibliophile gilt allgemein als Sammler des schönen Buches. Er kann aber auch Sammler eines streng abgegrenzten Gebietes der Buchpublikation sein, wie z. B. aller Zürcherdrucke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, oder aller Erstdrucke eines Dichters oder einer Dichterreihe, oder aller illustrierten Romantiker usw. Der Schreiber dieser Zeilen sammelt seit ca. 30 Jahren Publikationen, die sich mit dem menschlichen Kleide bzw. der Mode beschäftigen. Dazu gehören in Zeiten typischer Modewechsel auch einzelne Jahrgänge von Modezeitungen und einzelne Modeblätter, namentlich satirischer Art. Die Geschichte der Mode ist ein wesent-

licher Teil der Kulturgeschichte; die Beschäftigung mit ihr verlangt die Versenkung in das gesellschaftliche Leben aller Jahrhunderte, ist doch das Kleid der am meisten ins Auge springende Ausdruck des Zeitgeistes. Es bestimmt zum schönen Teile die Ausstattung der Wohnung, der Vergnügungsstätten, bestimmt den Tanz und die Formen der Etikette. Das Kleid beherrscht den Körper, namentlich den weiblichen, macht ihn schlank, vollschlank, verleiht ihm üppige Fülle, schafft die Wespentaille oder verlegt die Taille direkt unter die Brüste, verbreitert die Hüften zu ungeahntem Umfange. Es betont den natürlichen Bau des weiblichen Körpers, aber meistens hebt es nur einzelne Teile des Leibes, Brust, Hüften usw., auffallend hervor oder gibt seiner Trägerin eine Gestaltung, die mit ihrem natürlichen Bau nichts mehr zu tun hat oder ihn

nur ahnen läßt. Für sein Äußeres bringt das Weib die größten Opfer, schreckt sogar vor körperlichen Qualen nicht zurück. Das Kleid ist für die Frau das, was für das Haus die Fassade. Das Kleid bestimmt die Form der Schuhe, beeinflußt die Gestaltung des Schmuckes und im weitesten Maße die Produktion der gesamten Textilindustrie. Ist ein Ding, das so weite Kreise des menschlichen Lebens beherrscht, nicht des Sammels wert?

Ein kleiner Ausschnitt aus der Geschichte der Mode illustriert einen Teil des oben Gesagten; ins Detail zu gehen, verlangt mehr als eine orientierende Plauderei. Wir wählen dazu den auffallendsten Typ der Frauenmode: den *Reifrock*. Zum erstenmal tritt er im 16. Jahrhundert am spanischen Hofe auf und hat sich von da an alle europäischen Höfe verbreitet und die ganze vornehme Welt und höhere Bürgerschaft erobert. Über ihn schreibt Sebastian Münster in seiner *Cosmographie* (Basel 1550): «Sie (die spanischen Frauen) schlagen auch umb ihren Bauch einen höltzen reiff, und werffen Kleider darüber, domit sie brächtlicher ynher treten.» Dieser Reif war durch Bänder mit einem Gurt verbunden, den man um den Leib befestigte. Zu diesem gesellten sich dann andere, die um so weiter wurden, je tiefer sie nach unten ihren Platz erhielten. Die Spanier nannten dieses Reifengestell «*guarda infante*» (Kinderbewahrer), die Franzosen «*vertu-gardien*» (Tugendhüter) und die Deutschen, beide Namen vereinigend, «*Vertugal*». Diese *Guarda infante*, welche den untern Teil des Weibes in eine Glocke verwandelte (später in Becherform), aus der der Oberkörper trichterförmig herauswuchs und unter dem Kopf durch eine breite Kröse abgeschlossen wurde, und aus schweren Brokatstoffen mit großblumigem Muster bestand, repräsentiert so recht jenen würdevollen und steifen Geist, wie er dem Zeitalter Philipps II. eigen ist. Der Rock ging bis auf den Boden und durfte die Füße der Damen nicht sehen lassen, wie er auch alle Reize des weiblichen Körpers finster verhüllte. Außerordentlich groß war aber der Luxus, welcher mit Schmuck aller Art, mit Perlen, Edelsteinen und kostbar gefaßtem Geschmeide getrieben wurde. – Als die spanische Tracht sich auch am französischen Hofe und in der vornehmen französischen Welt durchgesetzt hatte, allerdings mit gewissen Freiheiten, wie Brustausschnitt und statt der Kröse den



Die Guarda infante

Aus dem Stammbuche des Grafen Ladislaus v. Töring 1584–89, abgebildet im Katalog v. F. Roth & Co., Lausanne

« – Komm Schneider! laß uns seh'n!
Barmherz'ger Himmel! was für ein Maskenzeug!
Das ist ein Ärmel? 'ne Kartaune ist's!
Wie? auf- und abgekerbt wie Apfelkuchen!
Geschweift, gekneift, geschlitzt, gezwickt, gezwackt,
Als wie das Rauchfaß in der Baderei!»

Shakespeare,
Der Widerspenstigen
Zähmung

offenen Stuartkragen, schrieb der geistvolle Spötter Montaigne zu der Erscheinung des «*Vertugadin*»: «*Pourquoi les femmes couvrent-elles de tant d'empêchements les uns sur les autres, les parties où loge principalement nostre admiration? et à quoi servent ces gros bastions – vallo circumdata – de quoi les femmes viennent d'armer leurs flancs, qu'à leurrer nostre appétit et nous attirer à elles en nous esloignant?*»

Zum zweitenmale erschien der Reifrock im Rokoko, Höhepunkt im Zeitalter Ludwigs des XV. und XVI. Gegenüber dem spanischen



Dessiné par Le Clerc
 Habit de Cour de satin Cerise, le ruban de tête de même le coin de gaze qui se voit au côté droit est noir. Les diamants, perles et ruban du tour de gorge blanc, ainsi que les glands du nœseau trouffé, les dentelles aèrent un peu dans certaine partie sur la teinte du fond, le fond du fauteuil violet, et les armes se les leurs émaux tout le reste or; le tapis de pied de toutes couleurs.
A Paris chez Rameau et Ripilly, rue St. Jacques, à la Ville de Colonne. A. P. D. R.

Der Panier

Der Kostümentwurf Le Clerc's stammt ungefähr aus den Jahren um 1760 und zeigt uns den Reifrock des Rokoko und den ganzen Aufbau des Staatskleides in seiner mächtigsten Entfaltung. Das über den Panier gespannte Kleid bietet reichen Platz für kostbaren Spitzenbesatz, der sich mit seinen feinen künstlerischen Geweben in ihrer Weiße vom herrlichen Kirschenrot der Atlasseide abhebt. Trotz dem ungeheuerlichen Umfang der Robe wächst der schlanke Oberkörper zierlich aus dem mächtigen Unterbau empor. Über das Ganze gebietet der mit künstlerischer Sorgfalt frisierte Kopf. »Spielend scheint der zierlich-schmächtige Oberkörper die ungeheure Stoffmenge der Toilette zu beherrschen. Ein Kleidsymbol der Herrschaft des Geistes über die Masse.« (Dr. N. Stern, Mode und Kultur.)

Reifrock nahm er bedeutend zu an Umfang, bis er endlich so groß, beziehungsweise so weit wurde, daß die Damen in der großen Oper zwei Sitzplätze beanspruchen mußten und selbst die Flügeltüren in den Palästen fast zu eng wurden, um die wandelnden menschlichen Glocken durchpassieren zu lassen.

Das Kostüm des Rokoko diente aber nicht der Verhüllung der weiblichen Reize, sondern eher der Betonung einzelner Reize, wie z. B. der weiblichen Hüfte. Der Glockenrock des Rokoko verhüllte nicht mehr die zierlichen, mit köstlichen Schuhen gezierten Füßchen, und das aus dem Reifrock herauswachsende Leibchen (Taille)

drängte die Brüste nach oben und stellte sie zur Schau, und die «mouches», schwarze oder farbige Papierchen in Herz-, Stern- und Mondformen (sog. «postillons d'amour») auf den Wangen, am Kinn und am Halse wiesen geradezu den Blick des Beschauers auf die reizende Hügellandschaft hin. Als Stoff wurde nicht mehr der schwere, meist dunkelfarbige Brokat des spanischen Kostüms verwendet, sondern fein abgetönte Seidenstoffe. Auf den weiten Flächen des Reifrockes konnte sich das schmückende Ornament frei bewegen. Geometrische, pflanzliche und figürliche Zierformen fanden reiche, spielerische Verwendung oder machten schweren Stickereien oder graziösen Spitzendraperien Platz. Als die «paniers» immer umfangreicher wurden, zeigte sich die Notwendigkeit, den Oberkörper, damit die Proportion des ganzen Aufbaus nicht gestört wurde, nach oben zu verlängern. Dies geschah durch stete Erhöhung des Haarputzes, bis derselbe eine solche Höhe erreicht hatte, daß das geschminkte, geschickt bemalte Gesichtchen der Dame ungefähr in die Mitte zwischen die Wespentaille und den oberen Rand der Coiffure zu liegen kam. Während der spanische Reifrock Repräsentant der steifen Würde des Eskurial war, ist der «panier» fraulicher Ausdruck der Freude am Leben, an Glanz und Pracht, Anpassung an die zahlreichen Feste, Bälle und Maskeraden, dem übrigens auch die reich bestickte Garderobe der männlichen Hofweltentsprach. Marie-Antoinette, über deren Kleiderluxus wir durch das Tagebuch der Madame Eloffé¹, der Hauptlieferantin der Königin, bis ins kleinste Detail unterrichtet sind, bezeichnet den Höhepunkt im zweiten Zeitalter des Reifrockes, das sie mit auserwähltem Geschmacke dirigierte.

Während die «guarda infante» sich nur in höfischen und vornehmen Bürgerkreisen einquartiert hatte, wurde der «panier» völlig allgemein; er verbreitete sich durch die höheren Stände in die bürgerliche Welt, ja bis aufs Land zur Frau Pfarrerin nebst Töchtern, und selbst die Dienstmädchen suchten zu ihren fischbein-gestärkten Miedern im sonntäglichen Putz die Hüften zu erweitern. Im engen Gedränge, im Schauspielhause und in der Kirche, wo die Sitze abgemessen waren, zeigte sich die Mode

¹ de Reiset, Modes et usages en temps de Marie-Antoinette. Livre-Journal de Madame Eloffé, marchandise de modes. Paris 1885.

besonders lästig. (Jacob, Die deutsche Tracht und Modewelt). Ein zeitgenössisches Flugblatt besingt den Panier folgendermaßen:

« ... Den Reifrock pflegt man vorjetzt sehr weit zu nehmen, Daß sich die Glocken selbst vor ihnen müssen schämen; Weil sie bei Weitem nicht von solchem Umfang seyn; Zwei Reifröck nehmen just die breiten Gassen ein. Dann sieht man eine Dam' jetzt in die Kirche gehen, So muß sie sich bald rechts und bald links verdrehen, Bis sie sich durch die Leut' mit ihrem Reifrock schwenkt, Und mit viel Müh' und Schweiß zu ihrem Stuhl hindrängt. In Kutschen sehen sie, als wie die Wolkensitzer, Man sieht von ihrem Aug' kaum einen scharfen Blitzer; Dieweil der Reifrock sich in alle Höh' erstreckt, So, daß er manchemal das halb' Gesicht verdeckt. Es kann kein Cavalier mehr neben ihnen gehen, Er muß beinah drei Schritt vom Frauenzimmer stehen, So, daß ja, wann er will von ihnen einen Kuß, Er solchen mit Gefahr des Lebens wagen muß.» usw.

Zum drittenmal erschien der Reifrock im Zeitalter des zweiten Kaiserreiches (Napoleons III.), 1850–1870, eingeführt durch die prachtliebende Kaiserin Eugénie, die z. T. bewußt an die Modeerscheinungen der Zeit Marie-Antoinettes anknüpfte, aber mit weit weniger Geschmack arbeitete, dafür aber größere Ansprüche machte. Die «Krinoline», wie jetzt der Reifrock genannt wurde (benannt nach einem Unterrocke aus Roßhaarauflagen, der später aber durch Gestelle aus Fischbein, Meerrohr, ja Stahlbändern ersetzt wurde), wurde faltig an das straff gespannte Leibchen angesetzt und mit breiten Volants aus kostbaren Brüsseler Spitzen, Bändern und anderm Besatz drapiert. Die Roben selber bestanden aus schönfarbigen und zartbemusterten Seidenmustern, die straff über das Gestell gezogen wurden. Auch die Reifröcke des zweiten Empires wuchsen rasch an Umfang, namentlich auf der Rückseite des Körpers, bis sie dann zum sog. «Cul de Paris» auswuchsen. Octave Uzanne, der kritische und geistreiche Geschichtschreiber der französischen Mode, schreibt in der Einleitung zum Kapitel «La vie parisienne du second Empire», allerdings nicht ohne negative Übertreibung: ... «Avec le second Empire, nous atteignons à la plus vilaine époque du costume de la femme depuis les temps les plus réculés jusqu'à nos jours; nous nous trouvons face à face avec ce que l'esprit humain a pu inventer de plus mal gracieux, de plus enlaidissant, de plus mensongé et de plus outré dans la recherche des vêtements d'intérieur et du dehors: nous nous butons à la crinoline, aux volants, aux falbalas insensés ...»

Wie wenig günstig Uzanne dieser Epoche und ihrer Führerin gesinnt ist, geht schon aus der



Die Krinoline

Toilette de Cour, aus dem Modejournal «Les Modes Parisiennes» (2. I. 1858) und von folgender Beschreibung begleitet: «Robe de moire antique bleu de ciel avec des bouillonnés de tulle bleu couverts de ruches posées en biais: les bouillons sont alternés par quatre volants de dentelles de point d'Alençon. Le corsage est fermé d'un bouillonné de tulle avec des ruches en biais, au bas duquel est également une dentelle de point d'Alençon.»

Vergleichen wir diesen Reifrock mit demjenigen des Rokoko, dann fällt sofort das Fehlen des Zierlichen und der bewegten Verhältnisse auf. Der Oberkörper versinkt bedeutungslos in der umfangreichen Krinoline. Die Ausstattung am «Panier» ist viel einheitlicher und geschmackvoller durchgeführt. Die von oben nach unten verlaufenden breiten Spitzenrüschen und vor allem die darauf gehefteten himmelblauen Schmetterlinge auf unserm Modebilde brechen störend in das Gesamtbild, das eher prunkhaft als zierlich ist.

Schilderung hervor, welche er in der genannten Einleitung Eugénie widmet: «L'Impératrice Eugénie était devenue, aussitôt son avènement au trône, l'arbitre des variations du costume; dès le jour de son mariage à Notre-Dame, le 30 janvier 1853, elle sut imposer souverainement son goût turbulent, criard, *espagnol* pour tout dire, à la France. La robe qu'elle portait pour la cérémonie à l'église était de velours blanc uni, faite à longue queue; la jupe toute couverte de volants de magnifiques dentelles d'Alençon, le corsage à basquines était couvert sur le devant d'épis de diamants posés comme brandenbourgs. Un voile de point d'Alençon

tombait sur les épaules et était attaché sur la tête par une petite couronne de fleurs d'oranger et un diadème aux merveilleux saphirs, avec le tour de peigne, faisait une coiffure et complétait une toilette dont on fit si grand bruit.»

Damit schließen wir die Schilderung der drei Reifrockepochen und glauben, wenigstens skizzenhaft angedeutet zu haben, wie die «guarda infante» die steife und lebensverneinende Epoche Philipps II., der «panier» mit seiner Eleganz und Abwechslung das leichtlebige Zeitalter vor der französischen Revolution und die «Krinoline» das pompöse, z. T. schwülstige und verlogene Zeitalter des zweiten Empires widerspiegeln oder zum Ausdruck bringen. Daß die Bekleidungskunst ein wichtiges Glied der Kulturgeschichte ist, bezeugt unter andern der Erbauer unseres Polytechnikums, G. Semper, in seinem Exkurs über den Stil, in welchem er nachweist, daß die Bekleidungskunst mit den übrigen Künsten in enger Verwandtschaft steht. Für ihn ist es ausgemacht, daß bei den Griechen das Kostümwesen mit der bildenden Kunst, ganz besonders aber mit der Architektur im innigsten Zusammenhang stand: «Es kann zweifelhaft sein, ob die *Bekleidungskunst* die älteste, d. h. diejenige Klasse ist, in welcher die ersten Kunstversuche des Menschen gemacht wurden; aber unzweifelhaft hat sie eher als irgend eine andere die *allgemeine künstlerische Erziehung* beeinflußt, indem sie die ersten Motive für monumentale Dekoration lieferte.

«Ein direkter und materieller Zusammenhang zwischen dem Kostümwesen und der Plastik tritt z. B. in der Tatsache zur Evidenz, daß die uralte Sitte des Ankleidens der hölzernen Kultbilder mit *wirklichen* Gewändern erst auf die Erfindung der skulptierten Gewandfiguren führte.

«Fast alle struktiven Symbole, ich meine die moulures oder sog. Glieder, die in der Architektur benutzt werden, mit ihrem gemalten oder plastischen Schmucke, sind direkt dem Kostümwesen und insbesondere dem Putzwesen entnommene Motive.

«Das Studium der Kostüme . . . ist auf das engste verbunden mit dem Studium der bildenden und technischen Künste und insbesondere mit dem Studium der Baukunst der verschiedenen Völker und Epochen.

«Das Prinzip der Bekleidung hat auf den Stil der Baukunst und der andern Künste zu allen Zeiten und bei allen Völkern großen Einfluß gehabt».

Noch ein kurzes Wort über die Quellen, aus denen der Liebhaber der Modegeschichte zu schöpfen hat. Für das Kostüm des klassischen Altertums kommen vorzugsweise die Skulpturen und bemalten Terrakotten in Betracht, im Mittelalter zunächst die zahlreichen Bilderhandschriften, die das Kostüm oft in köstlicher Naivität darstellen (Beispiel: die Manessische Liederhandschrift), dann die Grabsteine und Wandmalereien und seit dem Niederländer van Eyck die Ölbilder der Künstler verschiedener Länder. Im 16. Jahrhundert kommen eigentliche Trachtenbücher vor (Jost. Ammann, Vecellio, Weigel u. a.). Als Vorläufer des eigentlichen Modebildes können Flugblätter genannt werden, die bei Gelegenheit von fürstlichen Hochzeiten (Stahlstiche, von Hand koloriert) herausgegeben wurden, z. T. mit ausführlichen Beschreibungen der hochzeitlichen Gewänder, wie z. B. an der Hochzeit Ludwig des XIV. mit der polnischen Königstochter. Neben diesen ernst gemeinten Kleiderbildern, Flugblätter satirischen Inhalts, Spottbilder, welche die neuen Modeerscheinungen übertreiben und damit lächerlich machen wollen. Reiche Quellen sind auch die zahlreichen Kleidermandate, namentlich in protestantischen Gegenden, ferner Stammbücher, welche oft recht reizvolle Darstellungen bringen. Mitte des 19. Jahrhunderts haben namentlich die Franzosen sehr schöne und unterrichtende Kostümwerke herausgegeben.

Die Hauptquelle des heutigen Modestudiums ist das Modejournal, das aus den Kostümbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts herausgewachsen ist. Die erste wirkliche Modezeitung ist meines Wissens der Pariser «Mercur galant» (1672, später als «Mercur de France» bis 1820 erscheinend). Das älteste deutsche Modejournal war die «Mode- und Galanteriezeitung» (Erfurt 1758); ganz besonders zu erwähnen ist dann etwas später das «Journal des Luxus und der Moden» von Bertuch & Kraus (Weimar 1786–1823), das Lieblingsblatt der Frau Rat Goethe. Die Modejournale des 18. und 19. Jahrh. sind heute beliebte Sammelobjekte, weil die Modebilder oft von den besten Künstlern der Zeit entworfen und die Kupfer- und Stahlstiche auf reizende Weise von Hand koloriert sind. Später erscheinen die ebenso reizenden Lithographien. (Ich erinnere hier an die zahlreichen Kostümbilder Gavarnis.)

Arbeiten über das Kostüm und die Kostümkunde (im engern Sinne der Mode). Auswahl

v. *Boehn*, Menschen und Moden im Altertum, Mittelalter, 16. bis 20. Jahrhundert. Eine unterhaltende und unterrichtende Kulturgeschichte, mit besonderer Betonung der Mode. Reich illustriert. München 1918/25.

Buß, G., Das Kostüm in der Vergangenheit und Gegenwart. Leipzig 1906.

Duplessis, G., Costumes historiques des XVI^e à XVIII^e siècles. Paris 1867.

Falke, *Jakob*, Die deutsche Tracht und Modewelt. Leipzig 1858. Die erste gründliche und wissenschaftliche Arbeit über die Erscheinungen der Mode in deutscher Sprache.

Fischel, A., Chronisten der Mode. Potsdam 1923. Menschen und Kleid in Bildern aus 3 Jahrhunderten.

Herrmann, Naturgeschichte der Kleidung. Wien 1882. Eine der ersten philosophischen Betrachtungen über die Mode.

Hauff, Moden und Trachten, Fragmente zur Geschichte des Kostüms. Stuttgart 1840. Erster Versuch, die Mode vom philosophischen und psychologischen Standpunkt zu erfassen.

Hottenroth, Handbuch der Deutschen Tracht. Stuttgart o. J. Reich bebildert und mit vielen Schnittmustern.

Kleinwächter, Zur Philosophie der Mode. Berlin 1880.

Köhler, *Bruno*, Allgemeine Trachtenkunde. Reclam, Leipzig o. J.

Köhler, *Karl*, Die Entwicklung der Tracht in Deutschland. Nürnberg 1877.

Lessing, *Jul.*, Der Modeteufel. Berlin 1884.

Louandre, Les arts somptuaires, l'histoire du costume et de l'ameublement. Paris 1857/58.

Mützel, *Hans*, Vom Lendenschurz zur Modetracht. Berlin 1925. — Kostümkunde für Sammler. Berlin 1926. (Für Sammler von Kostümen und Teilen der Toilette.)

Quicherat, Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Paris 1877. Was Falke für Deutschland, ist Q. für Frankreich.

Schultze, R., Die Modenarrheiten. Berlin 1868.

Schurtz, H., Grundzüge einer Philosophie der Tracht. Stuttgart 1891.

Sichart, E., Praktische Kostümkunde. München 1926. (Mit vielen Schnittmustern.)

Stern, *Norbert*, Mode und Kultur. Dresden 1915. Das gründlichste Werk, das die Erscheinungen der Modewelt vom politischen, ästhetischen, philosophischen und rein menschlichen Standpunkt aus betrachtet.

Stratz, C. H., Die Frauenkleidung und ihre natürliche Entwicklung. Stuttgart 1922. Vorwiegend vom medizinischen Standpunkt aus.

v. *Sydow*, *Johanna*, Moden- und Toilettenbrevier. Leipzig o. J.

Uzanne, G., La Femme et la Mode, métamorphose des Parisiennes de 1792–1892. Paris 1892.

— Variations sur le goût et l'esthétique de la femme de 1797 à 1897. Paris 1898. Zwei prächtig ausgestattete, geistvolle Bücher dieser Epoche.

Weiß, H., Kostümkunde. Stuttgart 1881/83.

Wendel, Die Mode in der Karikatur. Dresden o. J.

P. Plazidus Hartmann O.S.B. | Eine Widmung an Johann Jakob Römer

Stöberte ich da eines Tages in den Regalen der Engelberger Stifts-Bücherei herum auf der Suche nach Exlibris, als mir ein verblichener Lilaband in die Hand kam mit der halbblinden Goldpressung «Schulz, Adreßbuch 1859». Wie groß war mein freudiges Erstaunen, als der leere Deckel mehr denn hundert Kupferstiche aus der Pflanzenwelt in feinstem Handkolorit hervorzauberte. Ein Textband stand in anspruchsloser, abgegriffener Pappe daneben. Es handelte sich um die lateinische Übersetzung und Erweiterung der kleinen Ausgabe des botanischen Werkes des Johann Miller, betitelt: «An Illustration of the sexual System of Linnæus, London 1779.»

Johannes Miller, ursprünglich ein Deutscher, verband seine botanischen Kenntnisse mit der Gabe eines ausgezeichneten Malers und Kupferstechers. Das englische Original wurde ins Lateinische übersetzt von Carl Goepfert aus Schlettstadt, der auch die Kupferstiche in möglichster

