

Modeblumen

Accessoire, Lebensstil und Saison im Modejournalismus um 1800

Christiane Holm

Ob im Knopfloch oder auf der Fensterbank, Blumen sind ein Evergreen in der Bekleidungs- und Einrichtungsmode. Ihre Form-, Farb-, und Geruchsqualitäten, ihre Gebrauchsweisen und Symbolwerte halten ein schier unerschöpfliches Gestaltungsangebot bereit. Die folgenden Überlegungen befassen sich weniger mit bildlichen Repräsentationen von Blumen etwa auf Kleidungsstoffen oder Tapeten, sondern mit Echtpflanzen, konkret mit Schnitt- und Topfblumen. Wie andere Konsumgüter unterliegen auch sie den Moden, jedoch tragen sie dabei ein spezifisches Eigenleben in das Arrangement hinein.

Das zu beobachten ist besonders für die Phase des ausgehenden 18. Jahrhunderts interessant, als die »Standestracht zur Gesinnungsmode« wurde und ihre Analyst:innen eine neu formulierte »Natürlichkeit« gegen die ständische »Künstlichkeit« in Stellung brachten.¹ So überrascht es zunächst, dass ausgerechnet der Modekritiker und Botaniker Jean-Jacques Rousseau in seinem geschlechtertheoretischen Programmroman *Julie oder die neue Heloise* der Protagonistin, deren schöner und vergänglicher Körper immer wieder mit Rosen und anderen Blumen verglichen wird, ausdrücklich davon abraten lässt, eine Rose in die Frisur zu stecken, da diese das Naturhaar »entweiht«.² Erklärlich ist dieses Rosenverbot einerseits als Distinktionsverhalten im Seitenblick auf die Pariser Frisurenmode mit ihren reichen Blumengestecken, andererseits jedoch auch dadurch, dass die Natur »der natürliche Feind der Mode« ist. Denn gerade weil die Schnittblume dem ewigen Wechsel der Mode den kreatürlichen Endpunkt des Todes entgegen hält, gilt es umso mehr, die vermeintlich zeitlos-natürliche Frisurenmode vor ihr zu schützen.

1 Julia Bertschik: *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945)*. Köln, Weimar, Wien 2005, S. 28–84, hier S. 28f.

2 Jean-Jacques Rousseau: *Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen* [1761]. Auf der Grundlage der Erstübersetzung von Johann Gottfried Gellius. Hg. v. Reinhold Wolff. 3. Aufl. Düsseldorf, Zürich 2003, S. 300f, vgl. auch S. 47, 90, 299.

Dies ist nur eine Spielart der von Silvia Bovenschen identifizierten »Listen der Mode«, die in der Verbindung von Pflanzlichem und Modischem nisten.³

Das um 1800, gut eine Generation nach Rousseau, etablierte Kompositum der »Modeblume«⁴ stellt bereits qua Gegenstand die Denkfigur von der wechsel- und sprunghaften Mode und der überzeitlichen Referenzgröße einer natürlichen Ordnung in Frage. Was die Blume jedoch zum Trendartikel mit einem besonderen Erkenntniswert prädestiniert, gründet weniger in ihrer Gegenstellung, sondern in ihren Strukturanalogien zur Mode: Erstens handelt es sich um ein Lebewesen, das wie die Mode eine unberechenbare Wirkmacht besitzt und zweitens bringt sie ihre zyklische Eigenzeit ein, die auch an Trendfolgen zu beobachten ist. Das betrifft nicht allein den Wechsel von Blühen und Verblühen, sondern auch die jahreszeitliche Rhythmik. Hinzu kommt, dass die Blüte als Schnittblume den Übergang vom Lebewesen zum Ding veranschaulicht. Insofern ist es sinnvoll, zwischen einer *agency* zu unterscheiden, die auch anderen manufakturierten Modeartikeln zukommt, welche in menschliche Handlungen involviert sind, und dem Eigenleben der Blume, das sie als Lebewesen einbringt.

Vor diesem semantischen Horizont ist nachvollziehbar, warum die Blume weniger als Korrektiv, sondern vielmehr als Bildspender der Mode Verwendung findet.⁵ Eine solche modische Neulektüre der Blume um 1800 datiert in die Gründungsphase des Modejournalismus. Im Folgenden wird diese mode- und literaturgeschichtliche Situation präzisiert, um auf diesem Hintergrund zunächst die am Körper getragenen Schnittblumen und anschließend die im Wohnraum platzierten Topfpflanzen daraufhin zu befragen, inwiefern Blühpflanzen nicht nur als Gegenstand, sondern auch als Modell der Mode gezeigt und erzählt werden.⁶ Diese Befunde werden ab-

-
- 3 Silvia Bovenschen: Über die Listen der Mode. In: Dies. (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986, S. 10–30.
 - 4 Friedrich Gottlieb Dietrich: Der Wintergärtner Oder Anweisung die beliebtesten Modeblumen und ökonomischen Gewächse ohne Treibhäuser und Mistbeete, in Zimmern, Kellern und andern Behältern zu überwintern oder für den offenen Garten vorzubereiten. Weimar 1801; Jakob Ernst von Reider: Die Mode-Blumen, 3. und letztes Heft oder Kultur der beliebtesten, ganz neuen, nur sehr prachtvollen, dann der Florblumen. Nürnberg 1831.
 - 5 Dass diese metaphorische Engführung bis heute funktioniert, zeigt die jüngste Anthologie zur Philosophie der Mode, die Barbara Vinken 2016 unter dem Titel *Die Blumen der Mode* zusammengestellt hat.
 - 6 Hierin folgt der Beitrag dem Erkenntnisinteresse der aktuellen Plant Studies, die den Fokus vom Motiv der Pflanze, ob als atmosphärischem Hintergrund oder als semantisch aufgeladenem Symbol, verschiebt zu der *agency* der dargestellten Pflanzen, dem Verhältnis zum botanischen Wissen und ihrem poetologischen Potential, nicht zuletzt durch die vegetabilen »Zeitlichkeiten und Rhythmen«. Urte Stobbe, Anke Kramer, Berbeli Wanning: Einleitung: Plant Studies – kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung. In: Dies. (Hg.): Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Berlin 2022, S. 11–31, hier S. 17.

schließlich in eine poetologische Reflexion überführt, die nach den Schnittstellen zwischen Botanik und Modejournalismus fragt.

1. Modejournalistische Erzählmuster um 1800

Die von der Geschichtsschreibung der europäischen Mode konstatierte Umbruchphase des ausgehenden 18. Jahrhunderts wurde vom jungen Genre der Modezeitschrift begleitet, das gleichermaßen Effekt und Katalysator dieses Prozesses war.⁷ Beschleunigt durch die Französische Revolution formierte sich eine Konsumgesellschaft, in der Lebensstile zunehmend weniger durch die Ständeordnung, sondern vielmehr durch Kaufentscheidungen geprägt sind. In dieser historischen Situation wird Mode als gesellschaftsformender Faktor erfahrbar, der nicht länger obrigkeitlicher Lenkung, aber auch nur sehr eingeschränkt betriebswirtschaftlicher Planbarkeit unterliegt. Mode wird als zentrale Wirkmacht und als Gegenstand moderner Kontingenzerfahrung diskursfähig.⁸

Damit verändern sich sowohl die Raumordnungen als auch die Zeitstruktur der Mode. Man kann sie nicht mehr nur an den exklusiven höfischen Orten, sondern im öffentlichen Stadtraum beobachten und studieren. Dabei verschiebt sich auch die Rhythmik der Kleidermoden. Bislang war die Saison, etymologisch von Lateinisch ›satio‹, deutsch Anpflanzen, an der Bewegung des Hoflebens zwischen Metropole und Landsitzen ausgerichtet. Entsprechend gab es nur eine Saison im Jahr, die Konzentration des höfisch geprägten kulturellen Lebens in den Stadtsitzen während des Winterhalbjahrs. In der Konsumgesellschaft jedoch macht die Mode keine Pausen und die europäische Kleidermode wird zunehmend weniger an Institutionen, als an den vier Jahreszeiten ausgerichtet.⁹

Genau in dieser räumlichen und zeitlichen Umbruchsituation, konkret drei Jahre vor Beginn der Französischen Revolution bis zum Ende der 1820er Jahre, empfahl sich das *Journal des Luxus und der Moden* als Navigationshilfe sowohl für die mehr als auch für die weniger wohlhabenden Konsument:innen. Verantwortet von

7 Kate Nelson Best: *The History of Fashion Journalism*. London, New York 2017, S. 15–45. Das hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass viele frühe Modejournale eng mit dem Vertrieb von Modewaren verbunden waren, was sich im Falle des Weimarer *Journals* in der Koppelung mit dem *Intelligenzblatt* nachvollziehen lässt. Dazu Anna Ananieva: *Zeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts*. In: Esther Sophia Sünderhauf (Hg.): *Von Moden und Menschen. Die Sammlungen der Von Parish Kostümbibliothek*. Petersberg (im Erscheinen), 45 S. [hier S. 7–9].

8 Bertschik: *Mode und Moderne*, S. 17–21; Elena Esposito: *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode*. Frankfurt a.M. 2004, S. 151–159, 170–174.

9 Die Orientierung an den Jahreszeiten wird 1786 programmatisch von dem musterbildenden *Cabinet des Modes* ausgerufen. Nelson Best: *Fashion Journalism*, S. 22.

Friedrich Justin Bertuch,¹⁰ Weimarer Verleger, Journalist, Kaufmann, Finanzbeamter und Ehemann einer Kunstblumenfabrikantin,¹¹ steht das *Journal* durchaus in der Tradition aufklärerischer Publizistik. Das erklärte Anliegen besteht nämlich nicht nur darin, die neuesten Trends im Moment ihrer Entstehung zu erfassen, um die Leser:innen schnellstmöglich zu informieren, sondern ihnen dabei zugleich die Mechanismen der Mode zu vermitteln, auf dass sie ihre Kaufentscheidungen möglichst reflektiert zu treffen lernen.¹² In Rubriken organisiert werden Trends in Kleidung, Wohneinrichtung, Equipage besprochen, aber auch »geistige Moden«,¹³ so Lektüretrends wie der Schauerroman oder Wissenschaftstrends wie die Botanik.

Zudem archiviert das *Journal* die dargestellten Trends für die Nachwelt, indem die zwölf Monatshefte alljährlich zur Buchform gebunden und mit einem Register versehen werden. Somit greifen die informierende, die analytische und die historiographische Bildungsarbeit des *Journals* ineinander. Dieses klar formulierte Programm lässt moralisierende oder belehrende Texte erwarten, jedoch ist das Gegenteil der Fall. Das *Journal* bietet seinen Leser:innen äußerst kurzweilige und erzählfreudige Artikel und präsentiert sich dabei selbst als »Mode-Lektüre«.¹⁴ Dabei treten die oft anonym bleibenden Autor:innen und Korrespondent:innen als Kompliz:innen der Leserschaft auf, mit denen sie die Einsicht teilen, dass Mode ein ebenso freudvolles wie gefahrenreiches, vor allem aber ein unhintergebares Phänomen der Gegenwart ist, dem sich kaum jemand entziehen will und dem sich ohnehin niemand entziehen kann.

Genre bestimmend ist ein enger Text-Bild-Verbund. Bereits das – auch für Bertuchs *Journal* vorbildliche – *Cabinet des Modes* (1785–1793) zeichnet sich durch einen kolorierten Bildteil aus, der in den nachfolgenden Zeitschriften eine zunehmende Eigenständigkeit erlangt und in Bildfolgen wie *Costumes Parisiens* (1797–1838) oder *Gallery of Fashion* (1794–1803) vom Fließtext separiert wird.¹⁵ Die Forschung entdeckte bereits in dieser Gründungsphase des Genres eine visuelle Rhetorik der Mode,

10 Julia A. Schmidt-Funke: Auf dem Weg in die Bürgergesellschaft. Die politische Publizistik des Weimarer Verlegers Friedrich Justin Bertuch. Köln, Weimar, Wien 2005, S. 33–100.

11 Barbara Steingießer: Weimar und die weite Welt der Mode. In: *Luxus & Lifestyle. Weimar und die weite Welt. Das ›Journal des Luxus und der Moden‹ (1786–1827)*. Ausst.-Kat Goethe-Museum Düsseldorf. Düsseldorf 2022, S. 33–82, hier S. 60–61.

12 Friedrich Justin Bertuch, Georg Melchior: Einleitung. In: *Journal der Moden*. Hg. v. Dens. Weimar 1786–1827, S. 3–16. Im Folgejahrgang führte das *Journal* auch den »Luxus« im Titel, den es 1813, 1814 und im letzten Jahrgang 1827 noch einmal modifizierte. Im Folgenden wird es übergreifend mit dem Kürzel JLM belegt.

13 JLM, November 1792, S. 549–558, hier S. 550.

14 Ebd.

15 Die *Costumes Parisiens* bestehen aus der zusätzlich separat publizierten Bebilderung des *Journal des dames et des modes*, das 1797 die Nachfolge des 1793 mit dem Fall Robespierres eingestellte *Cabinet des Modes* antrat. Die *Gallery of Fashion* hingegen wurde von vornherein als Bildpublikation von dem in Paris ausgebildeten Künstler Nikolaus Heideloff konzipiert. Dazu

wie sie Roland Barthes an Zeitschriften des mittleren 20. Jahrhunderts exemplifizierte.¹⁶ In diesem Fokus auf die visuelle und deskriptive Ebene gerieten jedoch die narrativen Verfahren in den Hintergrund. Im Weimarer *Journal* finden sich in der Einbindung der Bildtafeln in längere Modeberichte viele erzählerische Passagen sowie vereinzelt auch eigenständige fiktive Erzählungen, zudem ist der hohe Anteil an kulturgeschichtlichen Essays durchweg narrativ organisiert. Fragt man nach der Erzählbarkeit von Mode im Allgemeinen und nach erzählten Moden im Besonderen, dann erweist sich das *Journal* als zunächst exploratives und zunehmend musterbildendes Periodikum des deutschsprachigen Modejournalismus.¹⁷ Im Folgenden sollen deshalb die narrativen Potenziale exemplarisch an der Kleidermode um 1800 ausgelotet werden, wobei zwischen denen eines Kleidungsstücks, eines einzelnen Trends und der wechselnden Moden unterschieden wird.

1.1 Erzählende Modeobjekte

Wie Julia Bertschik zeigt, entwickelt sich in produktiver Auseinandersetzung mit der aufklärerischen Physiognomik »die habituelle Kleiderlesekunst einer ›Vestignomie«.¹⁸ Bereits um 1800 lässt sich der Sonderfall beobachten, dass Kleidung nicht nur als Zeichen, sondern als Zeichenträger eingesetzt wird.¹⁹ So berichtet das *Journal* 1788 von einem *Pariser Elegant, von neuester Form und Schnitt* mit bebilderten und chiffrierten Accessoires.²⁰

Annemarie Kleinert: Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848. Berlin 1980, S. 130f.; Ananieva: Zeitschriften, [S. 10f.]

- 16 Domenica Volkert: Frauenzeitschriften und das Zeichensystem der Mode im ausgehenden 18. Jahrhundert. In: Ernest W. B. Lüttich (Hg.): Medienkultur – Kulturkonflikt. Massenmedien in der interkulturellen und internationalen Kommunikation. Opladen 1992, S. 413–429, hier S. 414.
- 17 Norbert Wichard zeigt am Beispiel der Kulturpraxis des Wohnens, dass und wie das *Journal des Luxus und der Moden* einen bislang kaum thematisierten Bereich nicht nur kulturwissenschaftlich erschließt, sondern auch literaturfähig macht. Norbert Wichard: Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter. Bielefeld 2012, S. 47–73.
- 18 Julia Bertschik: Mode in der Literaturwissenschaft. Eine germanistische Bestandsaufnahme. In: Gudrun M. König, Gabriele Mentges, Michael Müller (Hg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld 2015, S. 97–113, hier, S. 98. Vgl. auch dies.: Mode und Moderne, S. 34–38.
- 19 Die im 21. Jahrhundert sichtlich zunehmende beschriftete Kleidung diskutieren die Herausgeberinnen in der Einleitung am Beispiel des titelbildgebenden Hochzeitskleides der Autorin und Performancekünstlerin Aglaja Veteranyi. Dem Phänomen in der industriell gefertigten Kleidung widmen sich die Beiträge von Kerstin Kraft und Alexandra Karentzos im vorliegenden Band.
- 20 JLM, August 1788, S. 331–335. Die zusätzliche Charakterisierung als »Stutzer« verweist auf eine in frühauflärerischen Typenkomödien und Moralischen Wochenschriften traktierte Spottfigur des modischen Mannes. Diese negative Konnotation verblasst in dem seit Ende des



Abb. 1: Ein Pariser Elegant von neuester Form und Schnitte. Aus: JLM, August 1788, Tafel 23.



Abb. 2: Nègligé à fond de Couleur. Bride en dessus. Rose sur le côté. Chemise sans Manches. Shall à franges. Lunette à deux Branches. Aus: Costumes Parisiens, 1798, Nr. 61.

Die beigegebene Beschreibung erläutert die Bild- und Textzeichen seiner Kleidung: Die Knöpfe auf dem Frack sind mit Architekturbildern von Paris versehen, auf dem »Schnupftuch ist gewöhnlich der Plan der Stadt gedruckt« und die Schuhschnallen sind mit »Rebus und Chiffren« verziert.²¹ Damit liefert der Elegant den Wahrnehmungskontext seines Auftritts, die Stadt, gleich mit und exponiert zudem schwer entzifferbare Leseangebote.²² Aussagekräftig für diesen Auftritt ist auch die

Jahrhunderts in allen Metropolen auftauchenden Elegant, der zwischen dem aufklärerischen Stutzer und dem modernen Dandy steht, und im vorliegenden Textbeleg entsprechend einen neuen Konsumententyp vertritt. Vgl. Bertschik: Mode und Moderne, S. 30–32.

21 JLM, August 1788, S. 331–335, hier S. 334f.

22 Vgl. Boris Roman Gibhardt: Vorgriffe auf das schöne Leben. Weimarer Klassik und Pariser Mode um 1800. Göttingen 2019, S. 113–133.

Lorgnette, welche das Sehen und Gesehenwerden auf der Promenade,²³ somit die modekonstituierende »Beobachtung zweiter Ordnung« ausstellt.²⁴

Doch auch wenn Kleidung nicht buchstäblich erzählt, sondern sich in ihrer unbezeichneten Materialität präsentiert, transportiert sie Narrative. Denn Kleidungsstücke um 1800, also vor der von Barbara Vinken als *la mode des cent ans* bezeichneten Epoche,²⁵ waren prinzipiell Unikate mit individuellen Herstellungsgeschichten.²⁶ In diesem Sinne findet sich 1801 komplementär zum oben beschriebenen »Pariser Stutzer« eine parodistische Überzeichnung zweier »Londner Stutzer«.²⁷ Diese macht den Trendwechsel vom Pariser Spätrokoko zum Londoner Klassizismus deutlich, denn nun gilt Simplizität als formleitendes Kriterium, was bebilderte und beschriftete Kleidung zurückdrängte.²⁸ Die Wahrnehmung konzentriert sich auf das »Raffinement der Stiefelglasur«, die einen exklusiven »Apparatus«²⁹ von Werkzeugen und Fachliteratur voraussetzt, was die Imagination einer Produktionsgeschichte der distinktiven Stiefel-Aura provoziert.

23 Vgl. Gianenrico Bernasconi: *Objets portatifs au siècle des Lumières*. Paris 2015, S. 284–305.

24 Esposito: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden, S. 31. Bei Durchsicht der Modekupfer seit den 1780ern fällt auf, dass das Augenglas ein prominentes Accessoire in Herren- wie Damenmode darstellt, das sich auch beim Wechsel zur Empiremode zu halten vermag, was für seine metareflexive Konnotation spricht.

25 Barbara Vinken: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1993, S. 25–34. Vinken bezeichnet damit die Epoche von den 1860er bis in die 1960er Jahre. Den Startpunkt setzt sie, als der Schneider zum Designer wird und seine Kollektion mit Labels auszeichnet, den Endpunkt mit dem Abschied vom Geniestatus des Designers zugunsten der Leitfunktion von Straßenmode. Vor diesem »Jahrhundert der Mode« waren der Kauf eines Stoffes, die Auswahl eines Schnittes und die Fertigung und Anpassung in einer Schneiderei ein Produktionsprozess, in dem Träger und Trägerin Regie führten.

26 Zeugnis davon geben die von Iris Schäfer untersuchten Dress-Diaries, die einen Anspruch auf textile Autorschaft markieren und die interessanterweise an das Ende dieser kundenbestimmten Herstellungsweise von Kleidung datieren (siehe ihren Beitrag in diesem Band). Auch wenn diese Kulturpraxis heute nicht mehr besteht, haben sich objektgeschichtliche Lesarten des *making of* keineswegs erledigt. Vielmehr haben sie sich auf die fiktive Ebene verlagert, man denke an die gebraucht und entsprechend lädiert aussehenden Jeans oder an die zuletzt von Barbara Vinken besprochenen »Hyper-Minis« von MiuMiu, die wie eine unbeholfen abgeschnittene Schuluniform aussehen und somit vom Protest eines Teenagers gegen vorgegebene Rocklängen erzählen sollen (Vortrag von Barbara Vinken im Rahmen der Ringvorlesung »Erzählte Mode«, die an der Goethe-Universität Frankfurt in Kooperation mit der TU Darmstadt stattgefunden hat: »Verkleiden. Was wir tun, wenn wir uns anziehen«, 28.6.2023).

27 JLM, August 1801, S. 453–457, hier S. 454.

28 Vgl. Astrid Ackermann: *Paris, London und die europäische Provinz. Die frühen Modejournale 1770–1830*. Frankfurt a.M. 2012, S. 270–282.

29 JLM, August 1801, S. 453–457, hier S. 456.

Am augenscheinlichsten war die nachrevolutionäre Neuformatierung der Kleidung jedoch in der Damenmode *à la greque*.



Abb. 3: *Devant de Corsage Drapé. Fichu Garni, faisant Ceinture.* Aus: *Costumes Parisiens*, 1809, Nr. 988.



Abb. 4: *Il va fleurir. Cheveux et Fichu. Robe des gaze.* Aus: *Modes et manières du jour*, 1800, Nr. 27.

Europaweit stilbildend wurde das weiße Chemisekleid, das mit demonstrativem Verzicht auf luxuriöse Accessoires getragen wurde.³⁰ Unverzichtbar waren lediglich der einfarbige Schal, eine Tasche vornehmlich für Lektüre, eventuell eine weiße Haube und echte oder textile Schnittblumen anstelle von Juwelierarbeiten. Doch auch dieser neue Minimalismus kalkulierte auf eine differenzierte Vestignomie: Schnittblumen waren exklusive Zeichen der modischen Blumensprache ›Se-

30 Katharina Sykora: The Queen stripped bare. Luise von Preußen oder wenn Mode Politik macht [2010]. In: Vinken: Blumen der Mode, S. 439–452, hier S. 442f.

lam«, die fiktive Liebesmitteilungen in Szene setzte.³¹ Ob es sich dabei um Echtpflanzen oder Surrogate handelte, ihre Schnittstelle impliziert einen vorangegangenen Moment des Schneidens an einem anderen Ort und transportiert somit eine Minierzählung.

1.2 Erzählte Mode

Ausgehend von der Beobachtung, dass ein Kleidungsstück in Verbindung mit einem Lebensstil modische Evidenz erhält, hat Roland Barthes bei seiner Untersuchung von Fotografien aus Modezeitschriften der 1960er Jahre festgestellt, dass die Paratexte die Trägerin der Kleidung in »temporalen« oder »lokalen Situationen« wie etwa bei der Gartenarbeit oder beim Shopping zeigen, was in beiläufigen »Gesten« inszeniert wird.³² Solche situativen Rahmungen, die den Style zum Lifestyle machen, sind bereits in den Bildern und Bildbeschreibungen des Modejournalismus um 1800 zu finden. Das gilt für die prägenden Bildserien der *Costumes Parisiens* oder der *Gallery of Fashion*, welche »die modisch bekleideten Personen in alltäglichen Situationen« zeigen, und denen dabei nicht selten ein selbstreflexives Moment anhaftet, etwa beim Lesen von Modezeitschriften oder beim Pflücken von Rosen-Accessoires (vgl. Abb. 3).³³ Die erfolgreiche Serie *Modes et manières du jour* (1798–1808) ergänzte die knappen Beschreibungen um situationsverstärkende Textelemente wie »Es möge blühen.« beim Rosengießen in einer »Robe de Gaze«.

Vor dem Hintergrund dieser bildrhetorischen und paratextuellen Tendenz zum »Romanhaften«³⁴ bleiben die lediglich nummerierten Modekupfer des Weimarer *Journals* vergleichsweise statuarisch und konventionell. Das führte zu der Einschätzung, dass die Bilder auf sachliche Information zielen, während der davon separierte Textteil eine aufklärerisch-moralisierende Ebene übernimmt.³⁵ Jedoch auch in den Modeberichten des *Journals* werden die Kleidermoden *in actu* dargestellt, wodurch eine eigene Unterhaltungsqualität erzeugt wird. Auffallend dabei ist das breite Spektrum von Positionen, Tonlagen und Genres, vom persönlichen Brief über das vielstimmige Tribunal, von der kuriosen Anekdote zum selbstreflexiven Essay, vom

31 Isabel Kranz: Stumme Zeichen, sprechende Blumen: Von einer Geheimsprache der Liebe zur Lust am Spiel. In: Dies.: Sprechende Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache. Berlin 2021, S. 6–19.

32 In diesem »Anschein von Erlebtem« sieht Barthes eine Form der Erzählung, welche »die reine Kombinatorik der Zeichen zwar gewiss nicht zerstören, aber doch glätten [soll]. Roland Barthes: Die Sprache der Mode [frz. 1967]. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1985, S. 252. S. 252f.

33 Ananieva: Zeitschriften, [S. 11].

34 Barthes: Sprache der Mode, S. 267.

35 Volkert: Frauenzeitschriften, S. 420–425; Bertsch: Mode und Moderne, S. 40f.

der nüchternen Chronistik zur beißenden Satire.³⁶ Erzählerisch interessanter als die gelingenden, sind die misslingenden Aneignungen von neuen Modewaren, d.h. mindestens ebenso häufig wie von Trendsettern und Fashion Queens, ist von Fashion Victims die Rede. Dabei hat die parodistische Überzeichnung nicht allein einen Unterhaltungs- sondern auch einen zeitdiagnostischen Wert: Kurz bevor ein Trend historisch wird, durchläuft er das »Stadium der Lächerlichkeit«.³⁷

1.3 Erzählte Moden

Betrachtet man Mode als gesellschaftsformendes Geschehen, dann lässt sie sich nicht im Singular, sondern im Plural parallel bestehender oder wechselnder Moden erzählen.³⁸ Zu unterscheiden ist dabei nicht nur zwischen dem einzelnen Trend und dem Wechsel von Trends, sondern auch zwischen der abstrakten Wirkmacht, dem Kollektivsingular der Mode, und den Konkretionen der einzelnen Modetrends. Wie Angela Borchert gezeigt hat, verfolgt das *Journals des Luxus und der Moden* einen innovativen kulturgeschichtlichen Ansatz, indem es sich in Programm und Praxis nicht nur als Instrument der Aufzeichnung, sondern auch der Archivierung von Moden begreift.³⁹ Diese stets mitlaufende Historisierung führt zu einer erhöhten Zeitreflexion beim Erzählen aktueller Trends. Dabei wird die Mode im Sinne der treibenden Kraft nicht nur in der allegorischen Tradition als »Göttin« Fortuna charakterisiert, sondern metaphorische als Naturgewalt der Gezeiten »Ebbe und Fluth« beschrieben, was die Erwartbarkeit des Wechsels und zugleich den Monatstakt des Aufzeichnungsmediums plausibilisiert.⁴⁰

Eine besondere Erzählfreude ist bei der Aufzeichnung neuer Trends zu beobachten, da ihre Anfänge zumeist im Dunkeln liegen. Solche Leerstellen bieten Raum für einen Überschuss an Fiktionen, was mitunter dadurch exponiert wird, dass verschiedene Gründungsgeschichten, von der aberwitzigen Anekdote zur ereignispolitischen Großerzählung, nebeneinander vorgestellt werden. Solche Verfahren führt Bertuch in seinem innovativen Essay über die klassen-, geschlechter-

36 Christiane Holm (Hg.): Mode machen: Sieben Trends aus dem »Journal des Luxus und der Moden«. Ein Beitrag zur Ausstellung »klassisch konsumieren. Bertuch und das Journal des Luxus und der Moden«. Studienzentrum der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Klassik Stiftung Weimar 2023, https://publikationen.klassik-stiftung.de/receive/ksw_mods_00000685 (letzter Zugriff: 19.2.2024)

37 Bovenschen: Listen der Mode, S. 18.

38 Vgl. ebd., S. 13f. Beispiele für das narrative Potential synchroner und diachroner Moden bietet die Romananalyse von Andreas Kraß im vorliegenden Band.

39 Angela Borchert: Ein Seismograph des Zeitgeistes. Kultur, Kulturgeschichte und Kulturkritik im »Journal des Luxus und der Moden«. In: Dies., Ralf Dressel (Hg.): Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800. Heidelberg 2004, S. 73–104.

40 JLM Januar 1786, S. 10, 12.

und generationenübergreifende Mode des vermeintlich trivialen Jojo-Spielens vor.⁴¹ Das lässt sich flankieren mit einem ganzen Strauß von kulturhistorisch und modetheoretisch informierten Artikeln, die sich dem allgegenwärtigen Umgang mit Schnitt- und Topfblumen widmen.

2. Schnittblume und Saison

Rousseaus modekritische Vorbehalte gegen Rosen im Haar hatten sich um 1800 erledigt, als die Damenmode *à la greque* als ständeübergreifende Neuformatierung der Mode gefeiert wurde. Sophie von La Roche, Schriftstellerin und Herausgeberin der erfolgreichen Frauenzeitschrift *Pomona*, plädiert 1798 in ihrem Erziehungsbuch *Briefe an Lina* dafür, sich – entsprechend der herrschenden Simplizitätsmode (vgl. Abb. 2) – einfarbig zu kleiden und im Sommer eine echte Gartenblume im Haar zu tragen, im Winter hingegen eine »selbst gemachte Haube«.⁴² Dass der Zögling ungebrochen in Rousseau'scher Manier mit der »aufwachsende[n] Blume« identifiziert wird, steht dem saisonalen Einsatz von Schnittblumen nicht im Wege.⁴³ Ganz in diesem Sinne erklärt der »Antiken-Korrespondent« des *Journals des Luxus und der Moden*, Karl August Böttiger, in seinem Artikel *Ueber den Gebrauch der Blumen zum Kopfputz* von 1802, dass und warum eine Aneignung der »Botantik der Alten« über die Klassiker Rose und Myrte hinaus nicht gelingen kann.⁴⁴ Deshalb rät er den Leserinnen, bei der in den antiken Quellen verbürgten Praxis selbst anzusetzen und »mit den ihnen so schwesterlich verwandten Wesen, den Blumen, so wie sie *unsere* Gärten erzeugen und *unsere* Pflanzenkenner benennen, selbst eine genauere Bekanntschaft zu erwerben und nach Maasgabe derselben die Wahl der lebendigen Blumen zu ihrer Toilette zu bestimmen«.⁴⁵ Zum Erwerb der erforderlichen botanischen Expertise verweist er nicht nur auf Bertuchs Magazin *Der geöffnete Blumengarten*, sondern zieht auch den Leiter des Botanischen Gartens in Halle, Kurt Sprengel, zu Rate. Dessen Modetipps setzen einerseits dabei an, welche Schnittblumen bei der Erwärmung auf menschliche Körpertemperatur einige Stunden ansehnlich bleiben und zweitens welche wann verfügbar sind. Er schließt mit einer Anekdote über verkleidete Pflanzenräuberinnen aus Kew Gardens, um zu erklären, dass inzwischen in vielen Botanischen Gärten Schutzzäune um die wintergrünen Gewächse errichtet wurden. Hier also kollidierte die winterliche Ballsaison mit dem modischen Gebot der

41 Borchert: Seismograph, S. 82–84. Robert Kerber: Joujou. In: Holm: Mode machen.

42 Sophie von La Roche: Briefe an Lina als Mädchen. Ein Buch für junge Frauenzimmer, die ihr Herz und ihren Verstand bilden wollen. Leipzig 1797, S. 13.

43 Ebd., S. 18.

44 JLM, Juni 1802, S. 436–441, hier S. 437.

45 Ebd., S. 438.

jahreszeitlichen Echtpflanze, was offenkundig nicht schnell genug über den Markt geregelt werden konnte.

Auch Helmina von Chézy, Paris-Korrespondentin des *Journals* und Herausgeberin der *Französischen Miszellen*, berichtet 1806 von Kaiserin Josephine, derzeit tonangebend für die europäische Frauenmode, dass sie sich nur noch mit den Schnittblumen der Saison umgibt:

[E]s ist hier Mode, sich immer mit den Blumen der Jahreszeit zu schmücken, (außer im Winter, wo man gern Phantasieblumen trägt), da nun natürliche Blumen, so schön sie auch seyn mögen, und wie theuer sie auch verkauft werden, doch immer zu wohlfeil sind, um getragen zu werden, oder im Haare zu prangen, so müssen gemachte Blumen, mit Wohlgeruch balsamirt, die Natur bis zur Täuschung ersetzen, und diese sind zart und vergänglich, wie wirkliche Blumen. Höchstens kann man sie dreimal tragen.⁴⁶

Bemerkenswert an diesem Trend ist, dass er auch bei den Kunstblumen die genaue botanische Kenntnis der Blütezeiten voraussetzt. Der feine Unterschied besteht darin, dass es sich nicht um preiswerte Originale, sondern um kostspielige, täuschend echte Kopien handelt, wobei sogar die organische Eigenzeit der Schnittblume in die Fragilität des Artefakts übersetzt wird. Ob echt oder kopiert, die Schnittblume steht für eine Lebensdauer von wenigen Stunden und setzt somit den ephemeren Geltungsanspruch der Mode in Szene. Solche Blühpflanzen-Accessoires stehen wortwörtlich an der Schnittstelle von Gewordensein und Gemachtsein und transportieren somit das Narrativ einer eigenhändigen Geste, mit dem sie zeitnah und in greifbarer Nähe einer Grünzone entnommen und in die Garderobe eingebunden wurden. So wundert es nicht, dass die Modekupper diese fiktive Geste in Szene setzen (vgl. Abb. 3).

Aufschlussreich ist die historiographische Reflexion des Phänomens. In seinem Essay *Ueber Blumendekorationen* skizziert Carl Gottlieb Horstig die Entwicklung von der Naturblume zur Kunstblume. Am Anfang stand die Verwendung der »natürlichen Blume« als Dekor in Kleidung und Innenraumgestaltung.⁴⁷ Wegen ihrer geringen Haltbarkeit wurden die nunmehr allgegenwärtigen Schnittblumen zunächst malerisch, aber dann auch in Textilien, Stein und anderen plastischen Materialien nachgebildet. Diese Abbildungen und Repliken verließen jedoch schnell ihre angestammten Bereiche und wurden in »gemalter, aufgeklebter, gestickter, ab- oder ein-

46 Helmina von Chézy: *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.* [1805/07]. Hg. v. Bénédicte Savoy. Berlin 2009, S. 14. Diese zeithistorische Studie wurde ebenfalls von Bertuch in Weimar verlegt.

47 JLM, Juli 1810, S. 401–404, hier S. 402. Horstig bemerkt, dass Schnittblumen bei Frauen zu meist im Haar oder am Decolleté platziert werden, während Männer sie am Ärmel tragen, um den Geruch genießen zu können. Ebd., S. 401.

gedrückter« Form auf Kleidungsstoffe, Haushaltsgegenstände sowie auf mobile und wandfeste Einrichtungsstücke übertragen.⁴⁸

Von nun an blieb nichts mehr von der Blume verschont. [...] Ob sie da, wo sie angebracht werden sollte, stehen und liegen könne, ob sie durch den Faltenwurf zusammengedrückt und um ihre Form gebracht werden würde, ob sie in irgend einer Beziehung mit ihrem Grunde, mit ihrer Umgebung stehen würde, ob man sich darauf setzen, ob ihr den Rücken kehren ob man sie mit Füßen treten, ob man sie zerschneiden und wieder verkehrt zusammennähen würde – darum kümmerte man sich nicht mehr.⁴⁹

Die Moden, so Horstigs Argumentation, reduzieren Blumen auf ihren dekorativen Wert, so dass sie nicht mehr in ihrer Objekthaftigkeit, geschweige denn als Lebewesen in den Blick kommen. Die Blüte ist zum Synonym von Dekor geworden und hat die Referenz zur realen Pflanze verloren. Ausgehend vom Simplizitätsgebot des Klassizismus problematisiert der Essay erstens die pure Masse des vegetabilen Dekors, zweitens den fehlenden Zusammenhang von Bildträger und Abgebildetem und drittens die mediale Übersetzung in fremde Materialien wie Marmor oder Macharten wie Faltenkleider. Wirkt diese Intervention zunächst als aussichtsloser Versuch, die bereits sinkende Mode der exponierten Echtblume vor ihrer medialen Vervielfältigung zu retten, so lässt sie sich auch als hellsichtige Vorwegnahme der Debatte um Ornament und Materialgerechtigkeit um 1900 lesen, in der die Blume ebenfalls eine diskursive Schlüsselfunktion einnehmen sollte.

3. Topfblume und Botanophilie

Das *Journal des Luxus und der Moden* beschreibt nicht nur Kleidungs-, sondern auch Einrichtungstrends und somit auch jenen, den Horstig »auf den Gestellen der Vorsäle und Wohnzimmer« als Habitat der »natürlichen Blume«⁵⁰ dingfest machte: die sogenannten Stubengärtnerei. Lebendpflanzen hielten um 1800 Einzug in die Wohnräume, was durch eine vielstimmige und auflagenstarke Ratgeberliteratur begleitet wurde, die sie als pflegeintensive Mitbewohner verstehen lehrte. Das *Journal* stellt dekorative Pflanzenmöbel vor, in denen sich das Verhältnis von Gegenstand und Dekor, von Ergon und Parergon umkehrt: Die Blumen sind keine dekorative Beigabe der Möblierung, sondern sie werden durch spezielle Präsentationsmöbel wie die oben erwähnten Gestelle in Szene gesetzt.

48 Ebd. S. 403f.

49 Ebd. S. 403.

50 JLM, Juli 1810, S. 401.

Sophie Ruppel hat dieses Lifestyle-Phänomen in ihrer Studie *Botanophilie*, ein Quellenbegriff zur Beschreibung der botanischen Passion, wissenschaftlich untersucht. Am Ausgangspunkt steht die Botanik als deskriptive Disziplin, die an jedem Ort, innerhalb wie außerhalb des Hauses, in der Stadt wie auf dem Land, vor der Haustür und auf Reisen betrieben werden kann und dabei lediglich einer minimalen technischen Ausstattung bedarf. In dieser Phase vor der akademischen Etablierung der Botanik bildete die Botanophilie eine *scientific community*, welche Akteur:innen offen stand, die über keine akademische Bildung verfügten.⁵¹

Im Unterschied zu den kurzlebigen Schnittblumen verändert sich die Dekor-Funktion bei den langlebigen Topfpflanzen maßgeblich, da die Stubengärtnerei selbst zum Lebensstil und die Pflanze zur Mitbewohnerin wird. Interessanterweise wird immer wieder ausgeblendet, dass auch die Zimmerpflanzen den Moden unterliegen, so dass ein Hobbygärtner, Karl von Essen, in einem *Journal*-Artikel nachdrücklich daran erinnert, dass Pflanzen Konsumartikel sind.⁵² Dies belegt er mit historischen Beispielen ausgehend vom ersten Börsencrash in Folge der Tulpenmanie im frühen 17. Jahrhundert, bis zur Gegenwart:

Wollen Ihre Leser und Leserinnen noch mehrere Beweise für die Wahrheit, daß Blumen mit der Ebbe und Fluth anderer Modenartikel steigen und fallen, so berufe ich mich nur auf die heutige Vorliebe für die *Geranien*. Welche Zauberkraft, als die Mode, würde es gewagt und erreicht haben, sogar dem schönen Geschlechte eine Gattung von Blumen zu empfehlen, wovon mehr als zwei Drittheile, bei unansehnlicher Blüte und ziemlich schwerer Wartung, den feinern Geruchsnerven eben so widrig sind, als ihre halbgriechischen Namen Ohr und Gedächtniß peinigen?⁵³

Da sich weder ästhetische noch praktische Gründe für die Geranie finden, kann sie als Beweis für die Herrschaft der Mode auch bei der langlebigen Topfblume gelten. Der aus der Kleidermode abgeleiteten Entwicklungslogik nach tippt der Beiträger auf eine Heideart als Folgemode. Aus der botanophilen Perspektive ist jedoch ein Widerstand gegen Trendpflanzen zu erkennen, da die einschlägigen Ratgeber mit Blick auf die biologische Lebenserwartung davor warnen, sich unüberlegt an modische Exemplare zu binden.⁵⁴ Dabei kommen die Pflanzen keineswegs nur als Gegenstand der Fürsorge in den Blick, sondern sie können dem Menschen auch gefährlich

51 Sophie Ruppel: *Botanophilie. Mensch und Pflanze in der aufklärerisch-bürgerlichen Gesellschaft um 1800*. Weimar u.a. 2019, S. 215–239.

52 JLM, Februar 1803, S. 78–95.

53 Ebd., S. 80.

54 R. v. Randow: *Nützlicher Rathgeber für Stubengärtner, bey Auswahl der schönsten Gewächse und deren zweckmäßigster Behandlung, größtenteils nach eigenen Erfahrungen bearbeitet*. Leipzig 1828, S. 1; Reider: *Mode-Blumen*, S. 4f. Vgl. Ruppel: *Botanophilie*, S. 443–448.

werden. So warnt der tonangebende Arzt der Goethezeit, Christoph Wilhelm Hufeland, 1792 in seinem Artikel *Ueber den Luxus der Zimmer-Gärten* vor unbemerkten Duftvergiftungen, was in dramatischen Fallbeispielen von knapp abgewendeten Todesfällen erzählt wird.⁵⁵ So fällt bei einer Abendgesellschaft eine Frau in Ohnmacht, weil ihre Sitznachbarin ein Sträußchen am Decolleté trägt und zwei junge Männer werden nachts im Gasthaus von einer Panikattacke überrascht, weil der im Zimmer untergestellte Orangenbaum blüht.

Gerade weil die pflanzlichen Einrichtungsstücke nicht ohne permanente und informierte Pflege funktionieren, fordern sie handfeste Zuwendungen, die sich sehr gut in Gesten von Mensch-Pflanze-Interaktionen eines stylischen *doing home* übersetzen lassen. Ähnlich wie beim häuslichen Lesen oder Handarbeiten, zeigen sich die modebewussten Gärtner:innen sinnhaft beschäftigt. Hervorzuheben ist jedoch, dass der Lebensstil der Stubengärtnerei stärker als andere Trends weniger die Verfügbarkeit als vielmehr die Wirkmacht und Eigenzeit des Modeartikels erfahrbar macht und somit immer auch die Reflexion auf die Rhythmik von Mode provoziert.

4. Modejournalismus und Botanik

Neben der Stubengärtnerei beobachtet das *Journal* auch das »Mode-Studium« der Botanik.⁵⁶ Bertuch bewirbt das ab 1796 von ihm monatsweise verlegte Magazin *Der geöffnete Blumengarten*, das sich im Titel explizit an die *scientific community* der Botanophilie wendet, an *Frauenzimmer, und Pflanzenliebhaber, welche keine Gelehrten sind*. Das Magazin wurde von dem Jenaer Botaniker August Batsch verfasst, der darin die Linné'sche Nomenklatur zur eindeutigen Bezeichnung, nicht jedoch die klassifikatorische Beschreibungssprache verwendet, sondern eine wissenschaftlich informierte, aber anschauliche Unterhaltungsprosa entwickelt.⁵⁷ Die erste Pflanze des Magazins, die scharlachrote *Ixora*, wird in einem situativen Einstieg über ihren starken Farbeindruck in der Umgebung ihrer Herkunftslandschaft geschildert: »In ostindischen Thalwäldern, und an Ufern, seltner an Bergen, prangt dieses herrliche, etwa drei Ellen hohe Strauchgewächs mit seine[m] brennend rothen Blumenkopfe [...] zumal im dunkeln Schatten der Gebüsche, wie eine Kohlengluth.«⁵⁸ Das Eingangs-

55 Johanna Giest, Anna Kolena: Zimmergärten. In: Holm: Mode machen.

56 August Batsch: Ankündigung und Plan des Werks. In: *Der Geöffnete Blumengarten*. Hg. v. dems., 1. Heft, Januar 1796, S. III – VI, hier S. IV.

57 Hierin kann Bartsch an die bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzende literarische Aneignung der Botanik anknüpfen, insbesondere an aufklärerisch-sensualistische Lektüren im »Buch der Natur«. Vgl. Jana Kittelmann: Apoll und Minerva. Bemerkungen zu ästhetisch-botanischen Konstellationen in der Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Dies. (Hg.): *Botanik und Ästhetik*. Göttingen 2018, S. 57–78, hier S. 60–68.

58 Batsch: *Blumengarten*, Nr. I.

tableau bereitet der Blühpflanze, die auch grammatisch Subjekt bleibt, die geeignete Bühne für einen glamourösen Auftritt. Die Beschreibung arbeitet im Folgenden mit fünf verschiedenen Rotwerten: »brennend roth«, »hochroth«, »blutroth«, »gelbroth« und »dunkelroth«, welche durch »Kohlengluth«, »Korallenbäumchen« oder die »Lantana«-Blüte referenziert werden.⁵⁹ Folgt man der Anmoderation der Botanik als »Mode-Studium«, fällt auf, dass die performativ-visuelle Darstellung der Ixora, konkret also der Fokus auf den situierten Auftritt und die nuancierte Farbbeschreibung, der Darstellung von Kleidung ähnelt. Dieser Befund legt umgekehrt nahe, dass der Modejournalismus von der Beschreibungssprache der Botanik profitieren konnte. Das ist bereits gebahnt durch historische Farbbezeichnungen, die in der Zeit vor der numerischen Normierung der Farbwerte häufig auf Blütenfarben referieren. Durch die Verbreitung botanischen Wissens wird dieses Verweissystem differenzierter, d.h. »veilchenblau« bezeichnet einen anderen Farbton als »kornblumenblau« oder »vergißmeinnichtblau«.⁶⁰

Vor diesem Hintergrund erfolgt nun abschließend die Lektüre eines Modeberichts, der in seinen Pflanzen-Referenzen die konventionellen Verfahren aufruft und diese sowohl in modischer als auch in poetischer Hinsicht produktiv macht. Im Februar 1809 berichtete die schon erwähnte Paris-Korrespondentin Helmina von Chézy über die Frühjahrsmode. In diesem bereits von ihr etablierten autofiktionalen Reportage-Format, dem *Briefe einer teutschen Dame in Paris an ihre Freundin in Teutschland*, wird die Kleidung der Spaziergängerinnen im Jardin des Tuileries dargestellt.⁶¹ Dabei werden konventionelle Farbbezeichnungen wie »veilchenblau« oder »grasgrün«, ebenso übliche Metonymien wie »dunkel Pomeranze« oder »dunkel Pistazia«, aber auch ungewöhnliche Farbbezeichnungen wie »Streifen von welkgelbem Laub« verwendet.⁶² Diese Referenzierung von Farbwerten durch Pflanzen wird im Eingangstableau übererfüllt und parodistisch gewendet:

Ein buntes volles Tulpenbeet, das hin und wieder im Sonnenschein wogt, und den Blick mit grellem Farbenwechsel mehr ermüdet als erfreut – dies ist jetzt der Tuileries-Garten, zur Stunde wo die schönen Frauen zu leben anfangen. Man sieht nichts als Hochroth, Scharlachroth, Krebsroth, dunkel Pomeranze, Hochgelb und allenfalls dunkel Pistazia.⁶³

Der metaphorische Einstieg ruft nicht nur den luxuskritischen Topos der frühneuzeitlichen Tulpenmanie auf, sondern lässt sich lebensweltlich auffüllen. Denn auch

59 Ebd.

60 William Jervis Jones: Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen. Berlin 2013, Bd. II, S. 1667–1668; Bd. V, S. 2845–2850 und S. 2864.

61 JLM, Februar 1809, S. 187–195.

62 Ebd., S. 187.

63 Ebd.

wenn die Tulpen noch nicht in den Tuilerien blühen, so sehen die Zimmergarten-Kalender für Februar genau solche Zwiebelgewächse vor.⁶⁴ Modisch eingerichtete Leser:innen dürften also von Tulpen umstellt gewesen sein.⁶⁵ Zudem ermöglicht die metaphorische Übersetzung von bekleideten Körpern in ein wogendes Tulpenbeet einen farblichen Totaleindruck, der die Modefarben der beginnenden Frühjahrssaison herausfiltert, mit dem klaren und fortan immer wieder bestätigten Ergebnis, dass Rot tonangebend ist.

Chézys besonderes Augenmerk gilt Kunstblumen an Kleidung und Hüten. Ins Auge fällt besonders der rote Mohn, der bekanntlich *in natura* so schnell verwelkt, dass er als Schnittblume unbrauchbar ist. »Man trägt viel Mützen mit Blumensträußen, Heliotrope, Ringblumen, Flieder; keine Phantasieblumen. Zu den Kleidergarituren sind blaue, rothe und auch gelbe Windeblumen sehr beliebt.«⁶⁶ Bei den botanisch eindeutig bezeichneten Pflanzen handelt es sich um Feldblumen, die ihrer Zeit in doppelter Hinsicht voraus sind, da sie im Februar weder auf Feldern noch in Zimmergärten oder Glashäusern blühen. Leser:innen, die sich diese Pflanzen vergegenwärtigen wollen und nicht über das hier vorausgesetzte Pflanzenwissen verfügen, können zu einer bebilderten Botanik greifen.

Die summarischen Zusammenstellungen von Farben, Formen und Materialien sind durch Auftritte einzelner Passantinnen unterbrochen, die wie auf einem Laufsteg an der Reporterin vorbeischreiten. Den Anfang macht eine »sehr elegante Dame von hohem Rang« in einem »hochorangefarbene[n] Überkleid von *Tissu de laine, facon cashmire*, mit stehendem Kragen und Aufschlag von Hermelin«, die nächste trägt zum »scharlachfarbigen Überrock« ein »grünes Sammethütchen mit wehenden weißen Federn«, verzichtet also auf die »rothe Mütze mit Hermelin«, in der sie »wie ein teutscher Kurfürst ausgesehen« hätte. Spätestens hier wird deutlich, dass die roten Stoffe und Hermelinpelze als ästhetisches Re-Entry des Höfischen in die nachrevolutionäre Gesellschaft gedeutet werden. Solche in die Beschreibungssprache eingelassenen Hinweise erlauben Übergänge zur politischen Publizistik, an der auch Chézy partizipierte.⁶⁷

64 Carl Paul Bouché: Der Zimmer- und Fenstergarten oder kurze und deutliche Anleitung die beliebtesten Blumen und Zierpflanzen in Zimmern und Fenstern zu ziehen und überwintern zu können, nebst einer Anleitung zur Blumentreiberei. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Berlin 1811 [1. Aufl. 1808], S. 247f.

65 Die *Costumes Parisiens* (1799, Nr. 153) zeigen eines ihrer Mannequins vor einem Zimmergartenmöbel, einem *jardin portatif*.

66 JLM, Februar 1809, S. 194.

67 Irina Hundt: »Wäre ich besonnen, wäre ich nicht Helmina.« Porträt einer Dichterin und Publizistin. In: Autorinnen des Vormärz. Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch 1996. Hg. v. Helga und Detlev Kopp. Bielefeld 1997, S. 43–79.



Abb. 5: Redingote à Conqueluchon, fourrée d'Hermine. Aus: *Costumes Parisiens*, 1809, Nr. 947.

Tatsächlich dokumentieren die *Costumes Parisiens* genau solche royalen Roben (vgl. Abb. 5) und die von Chézy beschriebene Reihe der Auftritte erinnert an das Blättern durch Modekupfer. Die Funktion ist vergleichbar, denn es gilt, bei aller Binnendifferenzierung durch die individuell variierten Outfits, einen übergreifenden Trend darzustellen. Jedoch ergibt sich auf der Ebene der erzählerischen Umsetzung das Problem der Wiederholung von ähnlichen Situationen. Darauf reagiert eine Gegeninszenierung, die als Überraschung platziert ist:

Eine Dame, ich glaube wahrlich, sie that es aus Ironie, und um allen Andern einen Streich zu spielen, hatte ihre hohe schlanke Gestalt in einen unendlichen gerade heruntergehenden Cashmir-Shawl eng eingehüllt, so dass man nichts von ihr sah, als das Haupt. Dieser Cashmir-Shawl war so barock, mit Grund von Weinhefenfarbe und breiten Streifen von welkgelbem Laub, wie man sich kaum denken kann. Solche Gewebe werden in Indien nicht zu Shawls, sondern zu Decken, Vorhän-

gen und dergleichen gebraucht; aber jetzt kann man nichts so barock erfinden, dass es den Französinnen genug wäre. – Besagte Dame trug dazu einen Schleier, und wenn sie es darauf angelegt hätte, aller Augen auf sich zu ziehen, so war es ihr gewiß gelungen, denn zum Verdruß aller so schön geputzten Damen trug sie die Palme davon, denn sie hatte das Widersinnige, Grelle, Barocke am besten gefaßt, und das *nec plus ultra* davon ausgefunden. – Andere Shawls von Caschmir mit weißem Grund und abscheulichen Streifen, andere mit türkischen Bouquets, die schon toll genug waren, mussten doch alle beschämt vor dem großen Shawl zurückweichen, und erhielten kaum einen Blick mehr von der Aufmerksamkeit der Pariser Elegants.⁶⁸

Die Leser:innen wissen, dass sie möglicherweise an der Gründungsszene einer neuen Mode teilhaben konnten. Vor dem Fond von kräftigen Rottönen kontrastiert der großformatige Schal in fadem Beige und schmutzigem Gelb. Seine Referenz auf Weinhefe und welches Laub lässt Herbststimmung aufkommen,⁶⁹ was den bereits vorweggenommenen Tulpenfrühling saisonal verkehrt. In der Koppelung von ›barock‹ und ›herbstlich‹ ist der Schal seiner Zeit saisonal in doppeltem Sinne, in kultureller als auch in biologischer Hinsicht, zugleich hinterher und voraus. Auch Form und Trageweise des überdimensionierten Kleidungsstücks kontrastieren mit den definierten Silhouetten. Dabei wird ausdrücklich betont, dass es sich von der seit einigen Jahren anhaltenden Mode der Kaschmirschals unterscheidet (vgl. Abb. 6), da es sich weniger um ein Kleidungsstück als um ein Haustextil, einen Vorhang, handelt. Die Dame bereitet sich mit diesem Vorhang eine eigene Bühne,⁷⁰ auf der sie in einer paradoxen Bewegung der aktuellen posthöfischen, barockisierenden Mode widerspricht und sie zugleich überbietet.

68 JLM, Februar 1809, S 191f.

69 Bei »welkgelb« und »weinhefe(n)farben« handelt es sich um selten verwendete, aber belegte Farbbezeichnungen. Jones: Historische Farbbezeichnungen, Bd. V, S. 2963, 3095.

70 Es handelt sich um eine Referenz auf das derzeit in den europäischen Salons populäre theatrale Format der Attitüde, eine ausschließlich von Frauen ausgeübte Form der Performance, für die sich der modische Schal als zentrales Attribut etabliert hatte. Chézy kannte diese Kunstform gut, nicht zuletzt über ihre Mentorin Felicité de Genlis, die als eine der Gründungsfiguren gilt, und als Besucherin der Salons von Juliane von Krüdener. Interessant ist, dass diese Form insbesondere in den Erzähltexten von Autorinnen, die selbst einen Salon betrieben, eine kunstreflexive, mitunter poetologische Ebene gewinnt. Insofern ließe sich Chézys Erzähleinlage vom »großen Shawl« auch intertextuell auszuwerten. Siehe auch Birgit Jooss: Lebende Bilder: körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin 1999, S. 91–115; Isolde Döbele-Carlesso: Barbara Juliane von Krüdener. Weltdame, Schriftstellerin, Pietistin. In: Barbara Juliane von Krüdener. Valérie. Hg. u. eingeleitet von Isolde Döbele-Carlesso. Brackenheim 2006, S. VII–XXXV, hier S. XII–XIV.



Abb. 6: Bonnet de Crêpe et Rubans. Garniture de Robe en Crêpe, Fleurs et Rubans. Aus: *Costumes Parisiens*, 1809, Nr. 955.

Der Konjunktiv lässt offen, ob es sich um einen intensionalen Akt handelt, die geniale Gründungsszene einer neuen Mode oder einfach nur um eine zufällige Verlegenheitslösung, die in den Augen der Journalistin modisch eingelesen wird. Diese perspektivische Unschärfe macht deutlich, dass Mode nicht, so wie in den Kupferstichen der Fall, auf bekleidete Figuren zu reduzieren ist, sondern sich erst in der Blickordnung von Sehen und Gesehenwerden realisiert. Erzählerisch heißt das, dass Mode als kontingentes Geschehen nur in der Aufzeichnung *in actu* und *in situ* darstellbar ist.

In diesem Sinne problematisiert Chézy wiederholt in ihren Reportagen, dass Mode so sehr dem Hier und Jetzt verpflichtet ist, dass sie im Moment der Aufzeich-

nung bereits zum Archivmaterial wird. Entsprechend erläutert sie in einem anderen, 1807 namentlich nicht gekennzeichnetem Brief ihrer Paris-Reihe:⁷¹

Meine elegante und schöne Freundin, Sie muntern mich auf, Ihnen meine Beobachtungen über die hiesigen Moden mitzuthemen, und bitten mich, Ihnen ja immer das Neueste zu senden. Leider wird das Neueste in den wenigen Stunden schon alt, welche meine Nachrichten auf der Reise zubringen, und so viel ich auch umhersinne, weiß ich kein anderes Mittel Ihnen die Moden so mitzuthemen, daß Sie mit den Pariser Damen gleichzeitig bleiben, als – dieselben im Voraus zu errathen.⁷²

Explizit formuliert die Modejournalistin einen Fiktionspakt, da den dynamischen Trends nicht allein mit der Augenzeugenschaft der Reportage beizukommen ist, sondern durch das Erfinden zukünftiger Moden. Genau um einen solchen fiktiven Testlauf könnte es sich bei der Trendsetterin mit dem herbstlichen Vorhang handeln, welche im radikalen Verzicht auf den üblichen Blumenschmuck und dessen frühsummerliches Farbbregister das Welke und Verhüllte in Szene setzt. Dass dies als »Ironie« bezeichnet wird, geht nicht in dem rhetorischen Stilbegriff auf, wonach »das Gegenteil dessen gesagt ist, was gemeint ist.«⁷³ Und dies nicht nur, weil explizit unklar ist, ob die Trägerin überhaupt intensional kommuniziert, sondern auch, weil sie zugleich die Mode bestätigt und sie unterläuft. Chézy rekurriert hier auf das Konzept »romantischer Ironie«, das ihr durch ihre Pariser Wohngemeinschaft mit Friedrich und Dorothea Schlegel vertraut war. Nach Friedrich Schlegels Konzeption der romantischen Ironie handelt es sich um eine Denkbewegung im flirrenden Dazwischen der Positionen. »Er begreift Ironie«, so beschreibt es Monika

71 Selma Jahnke konnte diesen Artikel kürzlich aufgrund ihrer Auswertung der Verlagsakten, konkret von Chézys Briefwechsel mit Carl Bertuch, eindeutig deren Autorschaft zuweisen. In dieser Auswertung gewinnt auch der Rahmen der Auftragsarbeit an Kontur: Bertuch forderte ausdrücklich Beiträge von Chézy, die sich von dem – seinen Leser:innen ebenfalls zugänglichen – *Journal des dames et des modes* abhoben. Jahnke konstatiert mit Blick auf den zitierten Artikel, dass sich die strukturbildende »Spannung von Verleugnung und Affirmation«, welche sie bereits andernorts für Chézys fiktives Erzählwerk herausgearbeitet hat, ebenfalls im Verhältnis zur Mode sowie zum ökonomisch organisierten Modejournalismus zeigt. Selma Jahnke: »Hätten Sie doch tausend Hände zum Schreiben!« Die Korrespondenz zwischen Helmina von Chézy und Carl Bertuch. In: Jadwiga Kita-Huber, Jörg Paulus (Hg.): *Signaturen der Vielfalt. Autorinnen in der Sammlung Varnhagen*. Göttingen 2024, S. 221–238, hier S. 229–233, 236.

72 [Helmina von Chézy]: *Neue Moden aus Paris. (In Briefen an eine teutsche Dame.)*, in: JLM, Juli 1807, S. 474–478, hier S. 474.

73 Monika Schmitz-Emans: *Einführung in die Literatur der Romantik*. 4. Aufl. Darmstadt 2016, S. 55.

Schmitz-Emans, »als Ausdrucksform unlösbarer und zugleich fruchtbarer Widersprüche und charakterisiert sie daher auch als ›Form des Paradoxen‹.«⁷⁴ Das lässt sich durchaus mit Elena Espositos Konzeption der »Paradoxien der Mode« zusammen lesen, welche sie in der »Verbindlichkeit des Vorübergehenden« und der »Originalität durch Nachahmung« beschreibt.⁷⁵ Diese sowohl romantische als auch modewissenschaftliche Lesart ließe den Mode-»Streich« der Unbekannten im Jardin des Tuileries als performative Demonstration dessen verstehen, wie man durch überbietende Nachahmung originell sein und dabei das Ephemere verbindlich machen kann. Dieser selbstreflexive Zug lässt den Auftritt des »großen Shawls«, der am Ende des Mode-Berichts bezeichnenderweise zum grammatischen Subjekt wird, als »Mode nach der Mode«⁷⁶ *avant la lettre* erscheinen.

5. Fazit

In der Gründungsphase des deutschsprachigen Modejournalismus kommt den omnipräsenten Blühpflanzen eine mehr als dekorative Funktion zu. Als Referenzobjekte von erzählten Moden bringen Pflanzen ein eigenes Zeitregister ein, das die zyklische, insbesondere die jahreszeitliche Neustrukturierung von Trends um 1800 illustriert oder auch konterkariert und somit beobachtbar macht. Das nur wenige Stunden haltbare Accessoire der Schnittblume exponiert eine situative Aneignung des Gewordenen. Die langlebige Topfpflanze der Zimmertgärten hingegen verweist auf die Aporien von vegetabilen Modeartikeln. Gerade an seiner Einbindung von Blühpflanzen wird deutlich, dass der frühe Modejournalismus eine enge Allianz mit der Botanik eingeht, wobei Pflanzenwissen und botanophile Darstellungsmuster strukturbildend wirken.

74 Ebd.

75 Esposito: Verbindlichkeit des Vorübergehenden, S. 9–11.

76 Vgl. Vinken: Mode nach der Mode. Dazu auch Anm. 26. Tatsächlich erinnert die exponierte und ungefüge Stofflichkeit dieser Robe an Kreationen von provokativen und dekonstruktivistischen Designern wie Vivienne Westwood oder Martin Margiela.

Literaturverzeichnis

- Ackermann, Astrid: Paris, London und die europäische Provinz. Die frühen Modejournale 1770–1830. Frankfurt a.M. 2012.
- Ananieva, Anna: Zeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Esther Sophia Sün-derhauf (Hg.): Von Moden und Menschen. Die Sammlungen der Von Parish Kos-tümbibliothek. Petersberg (im Erscheinen), 45 S.
- Barthes, Roland: Die Sprache der Mode [frz. 1967]. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1985.
- Bernasconi, Gianenrico: Objets portatifs au siècle des Lumières. Paris 2015.
- Bertschik, Julia: Mode in der Literaturwissenschaft. Eine germanistische Bestandsaufnahme. In: Gudrun M. König, Gabriele Mentges, Michael Müller (Hg.): Die Wissenschaften der Mode. Bielefeld 2015, S. 97–113.
- Bertschik, Julia: Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945). Köln, Weimar, Wien 2005.
- Borchers, Angela: Ein Seismograph des Zeitgeistes. Kultur, Kulturgeschichte und Kulturkritik im ›Journal des Luxus und der Moden‹. In: Dies., Ralf Dressel (Hg.): Das ›Journal des Luxus und der Moden‹. Kultur um 1800. Heidelberg 2004, S. 73–104.
- Bovenschen, Silvia: Über die Listen der Mode. In: Dies. (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986, S. 10–30.
- Dietrich, Friedrich Gottlieb: Der Wintergärtner Oder Anweisung die beliebtesten Modeblumen und ökonomischen Gewächse ohne Treibhäuser und Mistbeete, in Zimmern, Kellern und andern Behältern zu überwintern oder für den offe-nen Garten vorzubereiten. Weimar 1801.
- Döbele-Carlesso, Isolde: Barbara Juliane von Krüdener. Weltdame, Schriftstellerin, Pietistin. In: Barbara Juliane von Krüdener: Valérie. Hg. u. eingeleitet von Isolde Döbele-Carlesso. Brackenheim 2006, S. VII–XXXV.
- Esposito, Elena: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden. Paradoxien der Mode. Frankfurt a.M. 2004.
- Gibhardt, Boris Roman: Vorgriffe auf das schöne Leben. Weimarer Klassik und Pa-riser Mode um 1800. Göttingen 2019.
- Holm, Christiane (Hg.): Mode machen: Sieben Trends aus dem ›Journal des Luxus und der Moden‹. Ein Beitrag zur Ausstellung ›klassisch konsumieren. Bertuch und das Journal des Luxus und der Moden‹. Studienzentrum der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Klassik Stiftung Weimar 2023, https://publikationen.klassik-stiftung.de/receive/ksw_mods_00000685 (letzter Zugriff: 19.2.2024).
- Jahnke, Selma: »Hätten Sie doch tausend Hände zum Schreiben!« Die Korrespon-denz zwischen Helmina von Chézy und Carl Bertuch. In: Jadwiga Kita-Huber, Jörg Paulus (Hg.): Signaturen der Vielfalt. Autorinnen in der Sammlung Varn-hagen. Göttingen 2024, S. 221–238.

- Jones, William Jervis: *Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen*. Berlin 2013.
- Jooss, Birgit: *Lebende Bilder: körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999.
- Journal des Luxus und der Moden*. Hg. v. Friedrich Justin Bertuch, Georg Melchior Kraus u.a. Weimar 1786–1827.
- Kittelmann, Jana: Apoll und Minerva. Bemerkungen zu ästhetisch-botanischen Konstellationen in der Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Dies. (Hg.): *Botanik und Ästhetik*. Göttingen 2018, S. 57–78.
- klassisch konsumieren. Bertuch und das *Journal des Luxus und der Moden*. Virtuelle Ausstellung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Klassik Stiftung Weimar (2023), <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/klassisch-konsumieren> (letzter Zugriff: 19.2.2024).
- Kleinert, Annemarie: *Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848*. Berlin 1980.
- Kranz, Isabel: Stumme Zeichen, sprechende Blumen: Von einer Geheimsprache der Liebe zur Lust am Spiel. In: Dies.: *Sprechende Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache*. Berlin 2021, S. 6–19.
- La Roche, Sophie von: *Briefe an Lina als Mädchen. Ein Buch für junge Frauenzimmer, die ihr Herz und ihren Verstand bilden wollen*. Leipzig 1797
- Lehnert, Gertrud: *Mode, Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld 2013.
- Nelson Best, Kate: *The History of Fashion Journalism*. London, New York 2017.
- Randow, R. v.: *Nützlicher Rathgeber für Stubengärtner, bey Auswahl der schönsten Gewächse und deren zweckmäßigster Behandlung, größtenteils nach eigenen Erfahrungen bearbeitet*. Leipzig 1828.
- Reider, Jakob Ernst von: *Die Mode-Blumen, 3. und letztes Heft oder Kultur der beliebtesten, ganz neuen, nur sehr prachtvollen, dann der Florblumen*. Nürnberg 1831.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen* [1761]. Auf der Grundlage der Erstübersetzung von Johann Gottfried Gellius. Hg. v. Reinhold Wolff. 3. Aufl. Düsseldorf, Zürich 2003-
- Ruppel, Sophie: *Botanophilie. Mensch und Pflanze in der aufklärerisch-bürgerlichen Gesellschaft um 1800*. Weimar u.a. 2019.
- Schmidt-Funke, Julia A.: *Auf dem Weg in die Bürgergesellschaft. Die politische Publizistik des Weimarer Verlegers Friedrich Justin Bertuch*. Köln, Weimar, Wien 2005.
- Schmitz-Emans, Monika: *Einführung in die Literatur der Romantik*. 4. Aufl. Darmstadt 2016.

- Steingießer, Barbara: Weimar und die weite Welt der Mode. In: *Luxus & Lifestyle. Weimar und die weite Welt. Das »Journal des Luxus und der Moden« (1786–1827)*. Ausst.-Kat Goethe-Museum Düsseldorf. Düsseldorf 2022, S. 33–82.
- Stobbe, Urte, Anke Kramer, Berbeli Wanning: Einleitung: Plant Studies – kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung. In: Dies. (Hg.): *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen*. Berlin 2022, S. 11–31.
- Sykora, Katharina: The Queen stripped bare. Luise von Preußen oder wenn Mode Politik macht [2010]. In: *Vinken: Blumen der Mode*, S. 439–452.
- Vinken, Barbara (Hg.): *Die Blumen der Mode. Klassische und neue Texte zur Philosophie der Mode*. Stuttgart 2016.
- Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1993.
- Volkert, Domenica: Frauenzeitschriften und das Zeichensystem der Mode im ausgehenden 18. Jahrhundert. In: Ernest W. B. Lüttich (Hg.): *Medienkultur – Kulturkonflikt. Massenmedien in der interkulturellen und internationalen Kommunikation*. Opladen 1992, S. 413–429.
- Wichard, Norbert: *Literarisches Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter*. Bielefeld 2012.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Ein Pariser Elegant von neuester Form und Schnitte. Aus: JLM, August 1788, Tafel 23. Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Klassik Stiftung Weimar.
- Abb. 2: Négligé à fond de Couleur. Bride en dessus. Rose sur le côté. Chemise sans Manches. Shall à franges. Lunette à deux Branches. Aus: *Costumes Parisiens*, 1798, Nr. 61. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Abb. 3: Devant de Corsage Drapé. Fichu Garni , faisant Ceinture. Aus: *Costumes Parisiens*, 1809, Nr. 988. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Abb. 4: Il va fleurir. Cheveux et Fichu. Robe des gaze. Aus: *Modes et manières du jour*, 1800, Nr. 27. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Abb. 5: Redingote à Conqueluchon, fourrée d'Hermine. Aus: *Costumes Parisiens*, 1809, Nr. 947. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- Abb. 6: Bonnet de Crêpe et Rubans. Garniture de Robe en Crêpe, Fleurs et Rubans. Aus: *Costumes Parisiens*, 1809, Nr. 955. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

