

Haltung annehmen

Luise Adelgunde Victorie Gottscheds *Fischbein-Rock* und die Inszenierungen von Weiblichkeit und Mode im 18. Jahrhundert

Martina Wernli

Findet sich einem Dramentext vorangestellt eine Vorrede, in der sich ein fiktiver Herausgeber und ein fiktiver Verfasser darüber unterhalten, dass der Text entgegen der Beteuerungen der beiden Schreibenden nun einmal gedruckt und damit in der Welt sei und nicht mehr zurückgerufen werden könne, kann davon ausgegangen werden, dass der Text über eine gewisse Brisanz verfügt oder sich eine solche erschreiben möchte. Über eine derartige Vorrede verfügt Luise Adelgunde Victorie Gottscheds Komödie mit dem Titel *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke; Oder die doctormäßige Frau. In einem Lust-Spiele vorgestellt*, die 1736 anonym erschienen war.¹ Der Dramentext verspottet den Pietismus und seine Anhänger:innen, deren blinde Religiosität in der Diegese nach einer angekündigten und aufgeschobenen Hochzeit beinahe zu einer unglücklichen Partie führt – getreu der Gattungskonvention kann aber zum Schluss doch noch eine Liebesheirat stattfinden und die falsche Frömmigkeit wird in ihren beiden Spielarten der Dummheit respektive der manipulativen Be-rechnung enttarnt.

An diesem Text lassen sich vier miteinander verbundene Aspekte analysieren: Erstens Luise Gottscheds Schreiben in seinem Kontext – es wird hier nachvollzogen, wie die Autorin zum »Fischbein-Rocke«, ihrem Stoff also, kam; zweitens wird der Frage nachgegangen, welche Bedeutung diesem bestimmten Kleidungsstück als Mode-Objekt zukommt. Im dritten Teil stehen die Körper auf der Bühne und die schreibenden Personen im Vordergrund und im vierten der zeitgenössische, populäre Reif-Rock-Diskurs. Zusammengefasst wird hier von Inszenierungen von Weiblichkeit im 18. Jahrhundert ausgegangen, wobei in der Folge differenziert werden muss, was unter ›weiblich‹ verstanden wird. Selbstredend ist eine Essentialisierung nicht zielführend, vielmehr geht es um Zuschreibungen, mit denen ›Weiblichkeit‹

¹ Luise Adelgunde Gottsched: *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke*. Hg. v. Wolfgang Martens. Bibl. erg. Ausgabe. Stuttgart 1996. Auf diese Ausgabe wird in der Folge mit der Sigle PF direkt verwiesen. Für den Austausch während der Entstehung dieses Beitrages danke ich Christiane Holm und Johanna Wildenauer.

auch mittels Mode in ihrer »Permanenz des Wechsels«² performativ hergestellt wird – also um eine Konstruktion von ›Weiblichkeit‹, die es unter Einbezug verschiedener medialer Quellen zu historisieren und kontextualisieren gilt.

Die titelgebende Wendung »Haltung annehmen« ist im mehrfachen Sinne zu verstehen, denn erstens fördert und fordert der Fischbein-Rock als materielles Mode-Objekt eine bestimmte körperliche Haltung und eine Haltung zum Raum, zweitens nimmt Gottsched als Autorin mit ihrem Drama eine Position im Literaturturbetrieb ein, und drittens werden in Text und Inszenierungen den Figuren und den sie verkörpernden Schauspielerinnen Haltungen zugeschrieben. Der Fischbein-Rock wird hier also nicht nur als bloße Modeerscheinung betrachtet, der eine einfach zu decodierende Semiotik anhaftet, sondern als ein mit Zeichen aufgeladener materieller Gegenstand, der an Körperpraktiken mitwirkt und der als solcher wiederum in die Zeichenhaftigkeit überführt wird, wenn er zum Diskurs-Gegenstand wird.

1. Gottsches Stoff

Gottscheds Dramentext bedarf für heutige Lesende einer historisierenden Kontextualisierung. Worum geht es im Stück? Bei der *Pietisterey im Fischbein-Rocke* handelt es sich um eine Adaption des französischen Dramas *La Femme Docteur ou la Théologie Janseniste tombée en Quenouille* von Guillaume-Hyacinthe Bougeant aus dem Jahr 1731. In der Vorrede verweist der anonyme Verfasser auf diesen Text, der die Jansenisten verspottet.

Und ich wünschte von Hertzen, daß sich auch in unserer Kirche eine scharffsinnige Feder finden und dem Unheile der Scheinheiligkeit auf gleiche Art steuern möchte. Ich habe etliche Jahre vergebens darauf gewartet, und also endlich selbst den Entschluß gefasset, doch nur zu meinem eigenen Vergnügen, einen Versuch zu thun, in wie sich die Erfindungen des Frantzösischen Sribenten auf unsren Zustand schicken würden. (PF, 9)

In ihrer Adaption zielt Gottscheds satirische Kritik nun also statt auf die französischen Jansenisten auf die preußischen Pietisten. Im Mai 1732 schrieb die Autorin an Johann Christoph Gottsched über ihre Bougeant-Lektüre: »Ich finde viel Ähnlichkeit unter den französischen Jansenisten und den deutschen heuchlerischen Frömmelingen. Weder die einen noch die andern haben meinen Beifall.«³ Diese Ablehnung

2 Silvia Bovenschen: Über die Listen der Mode. In: Dies. (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986, S. 10–30, hier S. 13.

3 Luise Adelgunde Victorie Kulmus an Johann Christoph Gottsched, Danzig, 30. Mai 1732. In: Johann Christoph Gottsched: Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. u. bearbeitet v. Detlef Döring, Rüdiger Otto und Michael Schlott unter Mitarbeit von Franziska Menzel. Bd.

wird zum produktiven Motor, mit dem in der Darstellung und Verspottung einer falschen Frömmigkeit Komik hergestellt wird.

Die Wahl des Mottos des Textes zeigt ein Bewusstsein für die Brisanz des Genres: Auf dem Titelblatt (Abb. 1) ist ein Zitat aus den Satiren von Horaz platziert: »Das Lächerliche trifft meistens nachdrücklicher und besser als Schärfe«⁴ und scheint seine Wirkung nicht verfehlt zu haben.

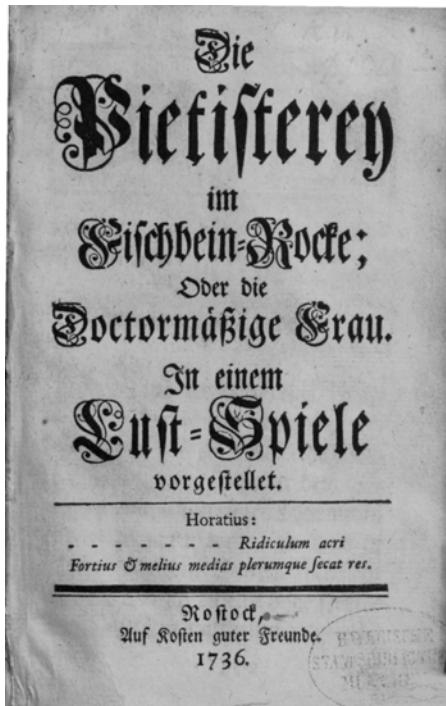


Abb. 1: Titelblatt von Gottscheds Pietisterey.

2: 1731–1733. Berlin, New York 2008, S. 231–233, hier S. 233. <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/52243/1/9783110972948.pdf> zuletzt abgerufen am 10.9.2024.

⁴ Quintus Horatius Flaccus: Sermonum Liber Prior. In: Ders.: Satiren und Briefe, lateinisch – deutsch. Hg. v. Thomas Baier. Übers. v. Otto Schönberger. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2015, S. 73. Übersetzt wurde es in dieser Ausgabe jedoch wie folgt: »Der Scherz entscheidet/wichtige Fragen oft kräftiger und treffender als der bittere Ernst.« (»ridiculum acri/fortius et melius magnas plerumque secat res.«, S. 72).

Damit dürfte klar geworden sein, dass es sich nicht um eine Übersetzung im wörtlichen Sinne handelt, vielmehr besteht Gottscheds Leistung darin, nicht nur übersetzt, sondern den Text in die pietistisch-preußische Situation transferiert und daran angepasst zu haben: Den Figuren gab sie dabei sprechende Namen,⁵ Protagonistin ist Jungfer Luischen, auf deren Verlobung mit dem positiv dargestellten Herrn Liebmann nun eine Heirat folgen sollte. Luischens Mutter, Frau Glaubeliechtin, verfiel allerdings in Abwesenheit des Hausherrn gemeinsam mit ihren Beth-Schwestern,⁶ Frau Zanckenheimin und Frau Seuffzerin, dem im Stück kritisierten Pietismus. Dieser Umstand bildet die Ausgangslage, die Magister Scheinfromm durch Manipulation schamlos auszunutzen versucht, denn aufgrund der Abwesenheit des *pater familias* sowie wegen der religiös bedingten vorübergehenden Unzurechnungsfähigkeit der Mutter sieht er eine Gelegenheit, seinen Vetter, den jungen Herrn von Muckersdorff, als künftigen Gatten Luischens zu installieren. Glücklicherweise aber steht Luischen in Cathrine eine kluge Magd zur Seite, die Scheinfromms Vetter rhetorisch geschickt zu beschreiben mag:

Der junge Muckersdorff ist nicht reich; aber er könnte es eben so gut seyn, als ein anderer. Er sieht von Person nicht gut aus; aber was kann er davor? Er ist von schlechter Abkunft; aber so sind auch seine Verwandten nicht vornehmer als er. (PF 51)

Passenderweise taucht schließlich der Hausherr, Herr Glaubeliecht, dann doch noch im richtigen Moment auf, sodass eine Hochzeit mit dem »Taugenichts« (PF 44) Muckersdorff gerade noch abgewendet werden kann.⁷ So harmlos dieser Plot aus der Ferne erscheinen mag, so brisant war er zeitgenössisch. Das zeigt sich auch in seiner Publikationsgeschichte: Mit dem fingierten Verlagsort Rostock wurde versucht,

5 Vgl. dazu auch Nicola Kaminski: Gottsched/in oder Umwege weiblicher Autorschaft: Die Vernünftigen Tadlerinnen – Die Pietisterey im Fischbein-Rocke; Oder die Doctormäßige Frau – Herr Witzling. In: Stefan Pabst (Hg.): Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit. Berlin 2011, S. 89–127.

6 Zur Wortbedeutung siehe den Eintrag bei Adelung: »[...] in verächtlichem Verstande, eine Person weiblichen Geschlechtes, welche aus Heucheley unaufhörlich bethet«. Johann Christoph Adelung: Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (Auszgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801), Bd. 1, Sp. 942, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/Adelung>, abgerufen am 31.10.2024.

7 Wie Susanne Kord festgestellt hat, »besteht das Happy End [bei Gottsched] meist nicht in einer Verlobung, sondern in der Verhinderung einer Verlobung; die Ehe wird nicht als großes Glück, sondern als finanzielle Transaktion dargestellt.« Susanne Kord: Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1992, S. 44. Kord verweist auf Briefstellen, die belegen, dass und wie Gottsched ihre eigene Hochzeit hinauszögert. Ebd.

eine Distanz zu generieren, tatsächlich erschien der Text nämlich in Leipzig. Das Drama wurde von Zeitgenossen als gewagt eingestuft, es wurde teilweise verboten⁸ und fand später auch keinen Eingang in Johann Christoph Gottscheds 6-bändige *Deutsche Schaubühne* (1740–1745). Als Urheber des Dramentextes vermutete man den wegen der Pietisten nach Hamburg gezogenen Pastor Erdmann Neumeister (1671–1756) und erst nach Luise Gottscheds Tod wurde sie als Autorin identifiziert.⁹

Die *Pietisterey* ist dasjenige Werk Gottscheds, das trotz anonymer Erstpublikation am ehesten Eingang in ein literaturhistorisches Gedächtnis gefunden hat, wozu seine Überlieferungsgeschichte und seine Stellung auf dem Buchmarkt beitragen – ist es doch der einzige Titel der Autorin, der von Reclam verlegt wurde und der sowohl heute lieferbar als auch kostengünstig erhältlich ist. Der Text wird daher auch in der universitären Lehre und Forschung berücksichtigt.¹⁰ Zuletzt widmete das *Gottsched-Handbuch* einzelne Kapitel der Darstellung von Luise Gottscheds Werk.¹¹ Hier soll es nun nicht darum gehen, wie die Zusammenarbeit des Ehepaars Gottsched und die Rolle Luise Gottscheds dabei zu werten ist (als ›Zuarbeiterin‹, ›Gehilfin‹, subversive Rebellin oder als verkannte ›poeta docta‹?), oder wie die *Pietisterey* beispielhaft für die sächsische Typenkomödie einstehen kann, sondern darum, die Funktion eines modischen Gegenstandes, den Gottsched prominent in den Titel stellte, zu analysieren. Der Fischbein-Rock kommt bei Gottsched außer im Titel nur noch einmal im Text vor, wenn Luischen über ihre vor lauter Tugendhaftigkeit und Frömmigkeit strotzende Schwester Dorchen sagt, dass diese sich »ja kaum entschliessen [könne,] einen Fischbein-Rock zu tragen.« (PF 17).

Zwar kommt bei Bougeant auch ein Reifrock (franz. *panier*) vor, allerdings nur im Dramentext, denn im Titel setzt er andere Akzente.

8 Vgl. Astrid Dröse: Drama II: Luise Adelgunde Victorie Gottsched: Die Dramen. In: Sebastian Meixner, Carolin Rocks (Hg.): *Gottsched Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2023, S. 389–397.

9 Vgl. Kord 1992.

10 Vgl. Susanne Kord: *Little Detours. The Letters and Plays of Luise Gottsched*. London 2000.

11 Vgl. Annette Keck: Luise Adelgunde Victorie Gottsched, geborene Kulmus. In: Sebastian Meixner, Carolin Rocks (Hg.): *Gottsched Handbuch* S. 61–66 sowie Astrid Dröse: Drama II: Luise Adelgunde Victorie Gottsched: Die Dramen. In: Ebd., S. 389–400. Die Tatsache, dass Luise Gottscheds Schaffen in einem Handbuch subsumiert wird, das sich hauptsächlich mit den Schriften von Johann Christoph Gottsched beschäftigt, das Paar zwar auf dem Umschlag abbildet, die Vornamen im Titel weglässt, den Nachnamen aber im Singular belässt, zeugt von einem Versuch der Integration. Die Verfahren des Einschlusses kommen aber nicht ohne Ausschluss zustande, denn die Beiträge von Keck und Dröse müssen den Vornamen der Autorin in den Kapitelüberschriften gesondert markieren.



Abb. 2: Titelblatt von Bougeants *La femme docteur*.

Die Redewendung »Tomber en quenouille« bedeutet übertragen: »etwas gerät in Frauenhände« und wurde über die Zeit mit einer abwertenden Konnotation versehen: Auf der wörtlich-materiellen Ebene ist die »Quenouille« ein Objekt weiblicher Handarbeit, der Ausdruck bezeichnet einen Spinnrocken (auch: Kunkel), einen Gegenstand, der beim vorindustriellen Spinnen von Hand Verwendung fand. Auf der Ebene der Redewendung stehen im Zuge der Aufklärung Geschlechterrollen und Zuständigkeiten auf dem Spiel, wenn sie denn in Frauenhände geraten könnte: So antwortet die Figur Wackermann auf den Vorwurf von Frau Glaubeleichtin, sie werde von ihm für dumm gehalten:

Für dumm? Nein! Sie wissen alles, was sie wissen sollen: Nehen, stricken, und viele andere Sachen, die ihrem Geschlechte zukommen. Sie haben auch Verstand; und ich glaube, daß sie mehr haben, als viele andere Frauen, ja, als viele Männer: Aber von der Theologie wissen sie gar nichts. (PF 34)

Bougeant positioniert in seinem Titel also die »Femme Docteur« mit einem traditionell weiblichen Gegenstand, der mit Bezug auf den Jansenismus negativ aufgeladen wird, Gottsched hingegen ersetzt in ihrem Titel die Handarbeit mit dem Reifrock, oder anders gesagt: die nützliche Tätigkeit durch die scheinbar unnütze Mode der »doctormäßigen Frau«.

2. Fischbein-Rock: Materie und Mode

Unter »Fischbein« versteht man »die aus biegsamen und festen Stäben bestehenden Barten verschiedener Wale.«¹² Die Barten bestehen aus Horn, sie bilden Platten, die am Kiefer der Wale befestigt sind und die anstelle von Zähnen die Funktion haben, Plankton aus dem Wasser zu filtern. Fischbein wurde ab dem 16. Jahrhundert bis in die 1830er Jahre als Miederstab, auch »Blankscheit« genannt, verwendet und eben auch für Reifröcke und Korsette. Fischbein ist also eines der Materialien, mit dem diejenigen Kleidungsstücke hergestellt werden, die der Zurichtung von Körpern dienen und die zum Zeichen werden, mittels dessen Körper als »weiblich« gelesen werden. Die Praktiken der weiblichen Körper-Bildung mittels Fischbein sind gebunden an die Praktiken des Walfangs und die Nutzung des Walkörpers.

Der kommerzielle, europäische Walfang nahm im 17. und vor allem im 18. Jahrhundert an Fahrt auf. Krünitz schreibt in der Retrospektive:

Im Jahre 1785 fingen 46 holländische Schiffe 326 Wallfische. Der Wallfischfang soll seit dem 10ten Jahrhunderte von den Biscayern betrieben worden sein, 1598 nahmen auch Britten daran Theil, nahmen aber biscayische Matrosen dazu, 1611 wurde zur glücklicheren Erreichung dieses Zweckes in Holland die grönländische Gesellschaft errichtet.¹³

Fischbein als das haltungsformende Element der Reifröcke ist mit dieser europäischen Expansions- und Jagdgeschichte verbunden. Der Auftritt der überdimensionierten Frauenkörper findet auf Basis tierlichen Materials und einem daraus generierten Gerüst statt.

¹² Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümlexikon. 6. erw. u. akt. Aufl., bearbeitet v. Gundula Wolter. Stuttgart 2011, S. 193.

¹³ Johann Georg Krünitz: Art.: »Wallfisch«. In: Ders.: Oekonomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft. 242 Bde. Berlin 1856. Bd. 233, S. 245.



Abb. 3: Großer Reifrock um 1760. Unterkleidung. Material: Leinen, blaugrün; Leinwandbindung; Fischbein; Leinenbänder, weiß, grün. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Krünitz beschreibt den Reifrock in einem Band von 1813 wie folgt:

Reifrock, ein Rock des andern Geschlechts, welchem durch darin befestigte Reife ein weiter Umfang gegeben wird; ein steifer Rock, Fischbeinrock, sofern die Reife aus Fischbein bestehen. Diese Röcke, die aus dem Zeitalter Ludwig XIV. herstammten, seit etwa 20 Jahren aber ganz aus der Mode gekommen sind, ausgenommen daß sie hier und da an den Höfen bey feierlichen Gelegenheiten noch getragen wurden, machte man von Leinwand, und das Fischbein oder spanische Rohr wurde stangenweise der Rundung nach herum eingenähet, und bestöppet. Sie waren hinten und vorn platt, aber manche sehr breit. Sie wurden unter den Staatskleidern der Damen, als Volanten, Robben [sic!] u. dgl. getragen. Unter dem Nahmen von Reifröcken sind auch die Balenen, Poschen und andere Arten bekannt. Es waren eigne Schneider, gemeinlich aber Frauenzimmer, die solche fertigten.¹⁴

14 Krünitz: Art. »Reifrock«. In: Ders.: Oekonomische Encyklopädie, 1813, Bd. 122, S. 73.

In Daniel Chodowieckis Gegenüberstellung der *Natürlichen und affectirten Handlungen des Lebens* aus den 1770er Jahren wird der Reifrock prominent eingesetzt (Abb. 4): Er ist das pure Gegenteil zur natürlichen Körperhaltung. Hierzu passt auch Julia Bertschiks Lektüre und Modeanalyse der *Pietisterey* – sie liest den Reifrock mode- semiotisch als »Symbol weltlich-galanter Unmoral«,¹⁵ was auf die genretypische Adelskritik fokussiert.



Abb. 4: Daniel Chodowiecki: *Natürlichen und affectirten Handlungen des Lebens*. Hamburger Kunsthalle.

Mein Vorschlag ist es aber, den Reifrock über die Semiotik hinaus in seiner Verschränkung von Materialität, Herstellungspraktiken und seinem Auftritt im Raum zu betrachten. Mag der Fischbein-Rock aus heutiger Sicht ein längst vergessenes Kleidungsstück sein, wurde er zeitgenössisch nicht nur getragen und inszeniert,

15 Julia Bertschik: Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945). Köln, Weimar, Wien 2005, S. 31.

sondern in unterschiedlichen Textgenres mit Bezug zum Phänomen der Mode diskutiert.¹⁶ In einem knappen Definitionsversuch hält Gertrud Lehnert vier Aspekte fest, die sie mit Mode verbindet: Erstens nennt sie die »vestimentären Objekte selbst, also Kleider, und zwar solche, die nicht in ihrer Funktionalität aufgehen, sondern einen ästhetischen Überschuss haben«, zweitens gehört zur Mode »das Prinzip der Neuheit«, drittens »entsteht Mode erst in unserem Umgang mit Kleidern« sowie viertens »umfaßt Mode auch die Modeindustrie«.¹⁷ Mit Lehnert gesprochen können die überbetonte Hüfte und die dadurch noch schmäler wirkende, geschnürte Taille als der ästhetische Überschuss des Reifrocks gefasst werden. Wie viele andere modische Stücke, sind sie neu und alt zugleich – auch die Reifröcke erleben mehrere Blütezeiten. Ihre Vorgeschichte hat Sarah A. Bendall nachgezeichnet in ihrem Werk *Shaping Femininity* – von den spanischen *verdugados* und den britischen *farthingales*, hin zu den französischen *Panies* und englischen *Side Hoops*.¹⁸ Was nun den Reifrock besonders auszeichnet, ist seine raumfüllende Wirkung – mit einem Reifrock kann man sich nicht im Hintergrund halten, es geht gar nicht anders, als einen Auftritt hinzulegen. Dass diesem Umstand, wie der Mode generell, eine Ambivalenz inhärent ist – vermag Mode doch einerseits zu ermächtigen, aber andererseits auch einzuschränken –, zeigt Robert Delaunays Radierung mit dem Titel *Les Adieux* (Abb. 5) beispielhaft: Um in die (vermutete) Loge eines Theaters zu gelangen und dort zu »erscheinen«, muss diese Dame im Reifrock seitwärts gehen, weil die Reifen zu breit sind. Für einen Anblick von der Seite aber ergibt genau diese erzwungene Vierteldrehung einen ersten Auftritt hin zum beobachtenden Blick von der Seite. Und während der eine Mann vorne führt, bietet der Reifrock genug Distanz, dass die andere Hand von einem anderen Herrn geküsst werden kann. Reifrock (und Schnürbrust) sind hier nicht nur Zeichen, sondern Teil einer körperlichen Aneignung des Raums.

16 Vgl. das Kapitel über den Reifrock in: Luxus in Seide. Mode des 18. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum. Hg. v. Adelheid Rasche: Nürnberg 2008.

17 Gertrud Lehnert: Mode. Ein Schnellkurs. Köln 2008.

18 Vgl. Sarah A. Bendall: *Shaping Femininity. Foundation Garments, the Body and Women in Early Modern England*. London 2021.



Abb. 5: Robert Delaunay: *Les Adieux*. (1777) Nach einem Gemälde Jean-Michel Moreaus.

3. Lesende, schreibende und spielende Körper

Die von Gottsched inszenierten weiblichen Figuren sind Lesekörper – Bücher und Leseprozesse führen leitmotivisch durch das Stück. Der Text beginnt schon mit einem Ausruf Luischens: »Was ist das wieder vor ein Pack Bücher, was du da versteckst?« (PF 13) – die Vorfreude ist bei der von der Mutter ausgewählten frömmelirischen Lektüre aber umsonst, die schlaue Magd Cathrine durchschaut Luischen, wenn sie sagt: »Ja, ja! ich glaube es wohl, daß sie lieber einen Roman oder eine Comedie läse: aber ihre Mama versteht das Ding besser«. (PF 14) Bettina Bannasch, Dirk Niefanger und Anke Detken haben sich der Komödie über die Bücher als zen-

trales Objekt genähert, mit der Pointe, dass es sich selbst um ein Lesedrama handele. Bannasch stellt pietistisch gegenderte männliche Gelehrsamkeit gegen weibliche Einfalt, die sich im Umgang mit den Büchern zeigt.¹⁹ Niefanger zeigt, dass auch die Materialität der Bücher in der Typographie des Lesedramas hinein nachgestaltet sind.²⁰ Detken und Christiane Holm untersuchen den Buchkonsum.²¹ Dieser Deutung möchte ich eine Lesart gegenüberstellen, die den Reifrock als Gottscheds folgenreiche Titel-Zutat in seiner Materialität und Performativität beim Wort, sozusagen am Rockzipfel, nimmt.

In Röcke gekleidete lesende Körper sind, wie auch solche, die sich mit Handarbeit beschäftigen, sitzende Körper. Das 18. Jahrhundert als Zeitraum der systematischen Wissenssammlung macht es sich u.a. zum Ziel, diese sitzenden Körper festzuschreiben.

Im Artikel *Écritures* des Kalligraphen Charles Paillasson (1718–1789) in den Bildbänden zu Diderots Großprojekt sind zwei Kupferstichtafeln der Ganzkörperhaltung beim Schreiben gewidmet. Schon Paillassons Textbeginn verweist darauf, dass es für die beiden Geschlechter jeweils unterschiedliche, ›passende‹ (›convenable‹)²² Schreibpositionen gebe.

Schreiben mit Anmut (›écrire avec grace‹)²³ sei für sie besonders wichtig, weil die Haltung den Körper forme und die Taille wahre: »[...] puisque son exacte observation conserve la taille & maintient les épaules dans une justesse égale.«²⁴ Hier zeigt sich eine doppelte Wirkung dieser Anleitung: Der Körper der jungen Frau wird diszipliniert in einer geraden Schreibhaltung, die von Kopf bis Fuß geregelt ist. Gleichzeitig wird dieser Körper als weiblicher Schreibkörper erst dadurch geschaffen, indem seine genaue Haltung vorgeschrieben und eine Nachahmung möglich wird.

19 Vgl. Bettina Bannasch: Von Menschen und Meerkatzen. Luise Adelgunde Victorie Gottscheds Pietisterey im Fischbein-Rocke. In: Pietismus und Neuzeit 35 (2009), S. 253–268.

20 Vgl. Dirk Niefanger: Die Pietisterey im Fischbein-Rocke von L.A.V. Gottsched als Lesedrama verstanden. In: Alexander Weber (Hg.): Zur Druckgeschichte und Intermedialität frühneuzeitlicher Dramen. Berlin 2018, S. 97–111.

21 Vgl. Anke Detken: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2009; Christiane Holm: Bücher, Fächer, Uhren. Zum Spiel der Dinge in Konsum-Komödien des 18. Jahrhunderts.

In: Niefanger, Dirk/Pirro, Maurizio: Komödienwissen und Komödienkompetenz im 18. Jahrhundert. Deutsch-italienische Perspektiven, Hannover 2024, S. 109–139.

22 Charles Paillasson: Art.: »Ecritures«. In: Denis Diderot (Hg.): Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. In: Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication. Seconde livraison, en deux parties, première partie. 12 Bde., Bd. 2. Paris: Briasson u.a. (1751–1780), 1763, S. 1–16, hier S. 1. Hierauf wird in der Folge mit der Sigle P direkt verwiesen.

23 Ebd.

24 Ebd.

Paillasson zeigt außerdem besonderes Verständnis für die wörtlich zu verstehende Einengung des weiblichen Sitzens und Schreibens, denn wenn das Korsett gewisse Bewegungen sowieso schon verhindere, »pour lesquelles il faut chercher une position qui n'ajoute point à la contrainte où elles ont déjà«,²⁵ müssen spezifische Lösungen gefunden werden, die die Umstände nicht noch erschweren.²⁶

Die Fragen nach Geschlecht und (Körper-)Haltung zeigen sich auf den Bühnen des 18. Jahrhunderts mit einer besonderen Dringlichkeit. Nachdem auch die weiblichen Rollen über Jahrhunderte von Männern gespielt wurden, sind auf deutschsprachigen Bühnen ab dem Ende des 17. Jahrhunderts auch Frauen zu sehen – die Forschung nennt die Schauspielerin und Autorin Catharina Elisabeth Velten (1646/1650–1712/1715) als eine der ersten namentlich bekannten Schauspielerinnen.²⁷

Im Theater-Kosmos der beiden Gottscheds nehmen Schauspielerinnen eine zentrale Rolle ein. Dieser Umstand wird etwa in Johann Christoph Gottscheds *Sterbendem Cato. Ein Trauerspiel* (1732) manifest: Die Rollen sind dort direkt mit den Namen der Schauspieler:innen versehen. Erwähnt werden als Arsene oder Porcia »Fr. Neuberin« und als Phönice, Arsenes Vertrauter, »Jgfr. Buchnerin«.²⁸ Die an dieser Stelle genannte Caroline Neuber, bekanntes Mitglied einer Wandertheatergruppe, war aber nicht nur Schauspielerin, sondern auch Autorin. Als solche ergänzt sie ihr *Deutsches Vorspiel* von 1734, das unter ihrem Namen erschien, mit einer selbstbewussten Vorrede. Sie schreibt:

Lieber Leser, Hier hast du was zu lesen. Nicht etwan von einem grossen gelehrten Manne; Nein! nur von einer Frau, deren Namen du aussen gefunden haben und deren Stand du unter den geringsten Leuten suchen mußt: Denn sie ist nichts als eine Comödiantin; von Geburt eine Deutsche.²⁹

25 Vgl. ebd., S. 2.

26 Paillasson schreibt: »Que les jambes posent toutes deux à terre vis-à-vis le corps; qu'elles soient peu éloignées l'une de l'autre, & que leurs pies soient tournés en-dehors.« (P 2). Auch die Dinge sind gendercodiert: Sitz- und Tischhöhe sollen bei den Damen im Vergleich zu den Männern tiefer sein, auch in der Abbildung reicht die Rückenlehne der Frau weniger hoch als die des Mannes. Der weibliche wie der männliche Körper werden auf den Stichen nicht nur abgebildet, sondern ihre Körper auch vermessen – vier vertikale Linien jeweils von Punkt A nach B gezogen zeigen die Breite des Körpers von den Ellenbogen als Außenpunkten in vier regelmäßigen Abständen. Die Beine der Frau sind parallel, keinesfalls zu weit geöffnet, die Füße leicht nach außen gedreht, Bild und Text liefern dazu dieselbe Information.

27 Vgl. Franziska Bergmann: Drama und Gender. In: Andreas Engelhart, Franziska Schöffer (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*. Unter Mitarbeit von Andreas Grewenig und Hannah Speicher. Berlin, Boston, S. 356–371, hier S. 369.

28 Johann Christoph Gottsched: *Sterbender Cato*. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 1964.

29 Friederike Caroline Neuber: *Ein deutsches Vorspiel*. Leipzig 1734, A 1.

In dieser Eigeninszenierung kommt Weiblichkeit doppelt zur Geltung: In den Formen der Schreibenden, als Urheberin und als »Comödiantin«, die die Bühne betritt und Platz einfordert. Bis zum Zerwürfnis mit Johann Christoph Gottsched Ende der 1730er Jahre profitierten Autor und Schauspielerin von ihrer Zusammenarbeit. Neuber ist ein Beispiel dafür, wie Frauen im 18. Jahrhundert intellektuell und auf Bühnenräumen Raum einnahmen. Wie sie dabei gekleidet waren und welche Rolle Mode dabei spielte, ist Gegenstand des nächsten Abschnittes.

4. Reif-Rock-Diskurs

Die Popularität von Reifröcken zeigt sich in unterschiedlichen Genres und Medien, so etwa auf Flugblättern. Ein Beispiel dafür aus dem Zeitraum um 1650 trägt den Titel »Der weiten Reif-Röck Ehren-Ruhm/Muß jetzt in das Exilium«³⁰ (Abb. 6). Darauf wird an erster Stelle die Größe der Reifröcke kritisiert:

Die Reif-Röck pfleget man vorjetzt sehr weit zu nehmen,
daß sich die Glocken selbst vor ihnen müssen schämen;
Weil sie bey weitem nicht von solchem Umfang seyn;
Zwey Reif-Röck nehmen just die breiten Gassen ein.³¹

Auch in Kutschen würden die Reifröcke so viel Platz einnehmen, erfährt man weiter – aber das eigentliche Problem scheint ein ganz anderes zu sein, denn der Reifrock nimmt nicht nur viel Platz ein, er hält auch auf Distanz:

Es kann kein Cavalier mehr neben ihnen gehen,
Er muß bey nah^h drey Schritt vom Frauenzimmer stehen:
So, daß ja, wann er will von ihnen einen Kuß,
Er solchen mit Gefahr des Lebens wagen muß.³²

³⁰ Neben dem Flugblatt aus Wolfenbüttel gibt es mit gleichem Text, aber anderer Illustration und anderem Schriftbild auch ein teilidentisches Flugblatt in den Beständen des Germanischen Nationalmuseums. Vgl. Rasche: Luxus in Seide. 2019, S. 39.

³¹ Vgl. das Flugblatt mit der Signatur IE 171.

³² Ebd.



Abb. 6: Flugblatt von ca. 1650, auf dem ein Reif-Rock ins Exil getragen wird. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: IE 171.

Dass Mode immer auch mit Identitätsbildung, Nationen-Konstruktionen oder Gesten der Abgrenzung zwischen Nationen verbunden ist, zeigt eine weitere Passage, die auf die Herkunft des Reifrocks aus Frankreich hinweist und mitteilt, dass dort der Reifrock aus der Mode geraten sei. Es folgt ein Aufruf:

Ihr Teutsche folget nach! die Reif-Röck weg zuschmeissen;
 Laßt ihnen Stadt und Land auf ewiglich verweisen:
 Und kleidet euch hinfort nach eurer alten Weiß,
 So fällt das Fischbein auch von seinem hohen Preiß.³³

Mode wird hier verknüpft mit Fortschrittlichkeit sowie Nationalität und als Argumente werden ökonomische Überlegungen angeführt – denn die großen Röcke verbrauchen viel teures Material. Reifröcke sind zudem aber vor allem auch Gegenstand von Unterhaltung, mit ihnen lassen sich vermeintlich Rückständige verspotten und in Absetzung dazu Modernes loben.

Formal fällt auf, dass Reifröcke in unterschiedlichen Textsorten häufig in eine Rhetorik von Angriff und Verteidigung gestellt werden.³⁴ Ein Beispiel einer solchen Verteidigung trägt den Titel *Auf der Reif-Röck Schmach und Hohn, folgt hier die Defension* von 1738.³⁵ Diese Verteidigung läuft dialogisch ab, sie beinhaltet auch ein dramatisches Element. Es sprechen sich Erasto und Silinde, wobei er die Reifröcke kritisiert und sie verteidigt. Als einen Vorteil des Reifrocks erwähnt Silinde die Temperaturregulierung. So sagt sie etwa: »Die Damen dörffen nicht so schwitzen,/die Arme können sich, auch auf die Sättel, stützen.« Worauf Erasto antwortet: »Und eben dieser Pomp und Paus, sieht just, als wie ein Näh-Pult aus«.³⁶ Die Vorteile sind also mehr Luft – d.h. Beinfreiheit und weniger Schwitzen. Der Nachteil ist von außen betrachtet eine Überblendung von Körper und Objekt (denn Frau und Nähpult werden mit dem Rock für Erasto eins) und es gibt keine Kontrolle über die Position der Arme oder Hände – womöglich verbirgt sich noch mehr Unsichtbares unter dem Fischbein-Gerüst.³⁷

Während also die Stäbe des Unterrockes nicht nur Luft, sondern auch viel geheimnisvollen Raum schaffen, nimmt der Rock auch ohne Trägerin viel Platz ein. Dass das Aufbewahren von Reifröcken ein Problem darstellte, zeigt eine Passage in Zedlers *Universallexikon*, in dem festgehalten wird: »Auch hat man jetzo eine Erfindung, nach welcher man die Fisch-Bein-Röcke ohne Schaden zusammenlegen kann.«³⁸ Hier wird einmal mehr die Ambivalenz dieser vestimentären Objekte deut-

33 Ebd.

34 Vgl. zu einem Gespräch zwischen einem Reifrock und einer Coiffe (Haube) aus dem Jahr 1738 die Analyse von Johanna Wildenauer: Die geschwätzige Garderobe. Vestimentäre Ding-erzählungen im frühen 18. Jahrhundert. Erscheint in *Simpliciana* (2025).

35 Anonym: Auf der Reif-Röck Schmach und Hohn, folgt hier die Defension. Glockenburg 1738.

36 Ebd. S. 2.

37 Vgl. zum Unsichtbaren unter der Kleidung den Beitrag von Julia Saviello zu Kleidung und Flöhen in diesem Band.

38 Johann Heinrich Zedler: Art.: »Fisch-Bein-Rock«. In: Ders.: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon* (1731–1754). Neuauflage: Graz 1961–1986, Bd. 9, Sp. 515.

lich: Sie zeichnen sich durch hohe Präsenz und Performativität aus, bergen aber auch Probleme – über die Aufbewahrung hinaus.

Aber nicht nur die Aufbewahrung stellt bei Fischbein-Objekten eine Gefahr dar: Bezogen auf die Schnürbrust vermerkt Krünitz in einem Band von 1827, dass diese zwar eine gerade Haltung ermögliche, das Fischbein jedoch auch Verletzungen zufügen könne, gerade bei Kindern, die bereits in fruhem Alter geschnürt würden:

So muß man auch seine Aufmerksamkeit darauf richten, daß bei abgetragenen Schnürleibern kein Fischbein hervorstehe und das Kind nöthige, die Achsel in die Höhe zu ziehen, und sie dahin zu verwöhnen, um dem Schmerz des stechenden Fischbeins auszuweichen.³⁹

Eine noch größere Gefahr stellt der Umstand dar, dass die Röcke nicht schnell abgelegt werden können, was bei Bränden lebensgefährlich wurde. Eine spätere Darstellung (Abb. 7) mit dem Titel *Fire at the Ballet* von 1861, zeigt die Gefahr.⁴⁰



Abb. 7: *Fire at the Ballet*, Continental Theater, Philadelphia, September 14, 1861, detail, *House Divided: The Civil War Research Engine at Dickinson College*.

39 Krünitz Bd. 147, 1827, S. 575.

40 Vgl. Frank Leslie's Illustrated Newspaper, September 28, 1861, S. 312f., <https://hd.housedivided.dickinson.edu/node/33093>, abgerufen am 10.9.2024.

Im Band *Fashion victims* werden aufgrund von »Theaterfeuern« für das 19. Jahrhundert 10.000 Tote belegt.⁴¹ In der Folge wurde versucht, Reifröcke aus Metall herzustellen.⁴²

Die Gefahr durch Reifröcke ist deshalb (wieder) groß, weil sie Ende des 19. Jahrhunderts eine erneute Blütezeit erlebten. Die populäre Zeitschrift *Gartenlaube* 1880 berichtet:

[...] denn es hat jetzt der Reifrock zum zweiten Male seinen Einzug in die Arena der Moden gehalten. Wie um sich für seine langjährige Mißachtung zu entschädigen, blies er sich jetzt noch weit mehr auf als zur Zeit des Glocken- und Tonnensystems. [...] Eine solche Reifrock-Dame bot für zwei hinter ihr herschreitende Herren vollständige Deckung. [...] In allen Fragen der Seßhaftigkeit galt eine solche Reifrockträgerin für zwei Personen.⁴³

Mode wiederholt sich – sogar so unpraktische Kleidungsstücke wie der Reifrock sind in diese Zyklen eingebunden.

5. Fazit

Vom literarischen Markt aus betrachtet vertritt Luise Adelgunde Victorie Gottscheds *Pietistery im Fischbein-Rocke* gemeinsam mit Sophie von La Roches *Fräulein Sternheim* die bei reclam verlegten Autorinnen des 18. Jahrhundert – ein Band zu Anna Louisa Karschs *Gedichten und Lebenszeugnisse* wird von reclam nicht mehr aufgelegt.⁴⁴ Alle drei sind (auch) über bereits kanonische Autoren in den Kanon gekommen – ein Umstand, der als Narration zum Werk in den Paratexten und auch in der Literaturgeschichtsschreibung immer mitgeführt wird: Gottsched nicht ohne Gatte Gottsched, Karsch nicht ohne Förderer Gleim, La Roche nicht ohne Vetter Wieland.

41 Vgl. Alison Matthews David: *Fashion Victims. The Dangers of Dress Past and Present*. London 2015, S. 148; Kaufman: *The First Century of Plastics*, 48. Ab 1859 Behandlung von Stoffen nach Jean-Adolphe Carteron, carteronnage genannt. Vgl. das Kapitel »Inflammatory Fabrics: Flaming Tutus and Combustible Crinolines. In: Matthews David: *Fashion victims*, S. 151.

42 Die »steel cage crinoline« oder im Amerikanischen der *hoop skirt* wurden ab den 1850er Jahren in Massenproduktion hergestellt. Vgl. Matthews David: *Fashion victims*, S. 156.

43 Das Zitat geht mit Bezug auf die Kirche so weiter: »Da sahen sich selbst ehrwürdige Pastoren als galante Ehemänner genötigt, eine Supplik an das hohe Consistorium zu richten, daß ihren ehrbaren Ehehälften »unter sothanen Umständen statt des bisherigen einen jetzt zwei Kirchensitze zugebilligt würden.« [https://de.wikisource.org/wiki/Seite:Die_Gartenlaube_\(1880\)_820.jpg](https://de.wikisource.org/wiki/Seite:Die_Gartenlaube_(1880)_820.jpg), zuletzt abgerufen am 2.9.2024.

44 Ein ähnliches Schicksal hat Hannelore Schlaffers Anthologie zum Werk Karoline von Günderrodes erlitten – auch dieses Verschwinden begründet der Reclam Verlag mit ökonomischen Argumenten.

Auch die neue und ästhetisch ansprechende Reihe *Damals – heute – morgen: Reclams Klassikerinnen* kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die deutschsprachigen Autorinnen vom Verlag nur marginal verlegt werden. Dieser Umstand zeigt die Bedeutung, welche Gottscheds *Fischbeinrock* zukommt. Mit dieser Ausgabe kann gezeigt werden, wie sich eine Autorin in einen Mode-, Literatur- und Religionsdiskurs einschreibt und dies auf eine genuin eigene Weise. Dass für eine literaturwissenschaftliche Analyse interdisziplinäre Perspektiven hinzugezogen werden, scheint mir unabdingbar. Den Dramentext zu fassen vermag eine Kombination von mode- und wissensgeschichtlich informierter Literaturwissenschaft, von Gender Studies und Semiotik, Körperpraktiken, materieller Herstellung und Inszenierung.

Dabei bleibt der Fischbein-Rock ein widerspenstiges Ding, was ihn gerade so spannend macht: Er fordert und ermöglicht eine Körperhaltung, er formt den Körper, nimmt Raum ein, hält andere aber auf Distanz. Der Reifrock macht das Schreiben sowie alle Tätigkeiten, also auch nützliche Handarbeit, schwieriger (vgl. Kap. 3), aber er gibt der weiblichen Teilhabe in der Präsenzkultur, auf und neben der Bühne, neuen Raum. Erst vor diesem Hintergrund wird die eingangs bemerkte Ersetzung von Spinnrocke durch Reifrock verständlich. Reifröcke bieten Ermächtigung, große Auftritte auf der Bühne und sie bringen Einschränkungen mit sich, die auch eine Todesgefahr beinhalten können. Der Fischbein-Rock provoziert, sich zu ihm zu verhalten und ihn zu erzählen. Das haben hier unterschiedliche Gattungen (Flugblatt, Dialog, Drama, Zeitungsartikel) und verschiedene Medien (Bild und Text) und Materialitäten (vom Fischbein bis zum Metall) gezeigt. Neben die bereits erforschten Lese- und Schreibkörper ließe sich demnach ein berockter Modekörper setzen, den Gottsched prominent einsetzte, damit Haltung annahm und eine solche nicht zuletzt auch von ihrer Leserschaft einforderte.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Anonym: Auf der Reif-Röck Schmach und Hohn, folgt hier die Defension. Glockenburg 1738.

Gottsched, Luise Adelgunde: Die Pietisterey im Fischbein-Rocke. Hg. v. Wolfgang Martens. Bibl. erg. Ausgabe. Stuttgart 1996.

Gottsched, Johann Christoph: Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. u. bearbeitet v. Detlef Döring, Rüdiger Otto und Michael Schlott unter Mitarbeit von Franziska Menzel. Bd. 2: 1731–1733. Berlin, New York 2008.

Gottsched, Johann Christoph: Sterbender Cato. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 1964.

Horatius Flaccus, Quintus: Sermonum Liber Prior. In: Ders.: Satiren und Briefe, lateinisch – deutsch. Hg. v. Thomas Baier. Übers. v. Otto Schönberger. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2015.

Neuber, Friederike Caroline Neuber: Ein deutsches Vorspiel. Leipzig 1734.

Sekundärliteratur

Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801.

Bannasch, Bettina: Von Menschen und Meerkatzen. Luise Adelgunde Victorie Gottsches Piestisterey im Fischbein-Rocke. In: Pietismus und Neuzeit 35 (2009), S. 253–268.

Bendall, Sarah A.: Shaping Femininity. Foundation Garments, the Body and Women in Early Modern England London 2021.

Bergmann, Franziska: Drama und Gender. In: Andreas Engelhart, Franziska Schößer (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama. Unter Mitarbeit von Andreas Grewenig und Hannah Speicher. Berlin, Boston, S. 356–371.

Bovenschen, Silvia: Über die Listen der Mode. In: Dies. (Hg.): Die Listen der Mode. Frankfurt a.M. 1986.

Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2009.

Dröse, Astrid: Drama II: Luise Adelgunde Victorie Gottsched: Die Dramen. In: Sebastian Meixner, Carolin Rocks (Hg.): Gottsched Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2023, S. 389–400.

Holm, Christiane: Bücher, Fächer, Uhren. Zum Spiel der Dinge in Konsum-Komödien des 18. Jahrhunderts. In: Niefanger, Dirk, Maurizio Pirro: Komödienwissen und Komödienkompetenz im 18. Jahrhundert. Deutsch-italienische Perspektiven. Hannover 2024, S. 109–139.

Kaminski, Nicola: Gottsched/in oder Umwege weiblicher Autorschaft: *Die Vernünftigen Tadlerinnen – Die Pietisterey im Fischbein-Rocke; Oder die Doctormäßige Frau – Herr Witzling*. In: Stefan Pabst (Hg.): Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit. Berlin 2011, S. 89–127.

Kord, Susanne: Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1992.

Kord, Susanne: Little Detours. The Letters and Plays of Luise Gottsched. London 2000.

Keck, Annette: Luise Adelgunde Victorie Gottsched, geborene Kulmus. In: Sebastian Meixner, Carolin Rocks (Hg.): Gottsched Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2023, S. 61–66.

Krünitz, Johann Georg: Oekonomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft. 242 Bde. Berlin 1856.

- Lehnert, Gertrud: Mode. Ein Schnellkurs. Köln 2008.
- Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümlexikon. 6. erw. u. akt. Aufl., bearbeitet v. Gundula Wolter. Stuttgart 2011.
- Luxus in Seide. Mode des 18. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum. Hg. v. Adelheid Rasche: Nürnberg 2018.
- Matthews David, Alison: Fashion Victims. The Dangers of Dress Past and Present. London 2015.
- Paillasson, Charles: Art.: »Ecritures«. In: Denis Diderot (Hg.): Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. In: Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication. Seconde livraison, en deux parties, première partie. 12 Bde., Bd. 2. Paris: Briasson u.a. (1751–1780), 1763, S. 1–16.
- Wildenauer, Johanna: Die geschwätzige Garderobe. Vestimentäre Dingerzählungen im frühen 18. Jahrhundert. Erscheint in *Simpliciana* (2025; im Druck).
- Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal-Lexikon (1731–1754). Neuauflage: Graz 1961–1986.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Titelblatt von Gottscheds *Pietisterey*.
- Abb. 2: Titelblatt von Bougeants *La femme docteur*. 1736.
- Abb. 3: Großer Reifrock um 1760. Unterkleidung. Material: Leinen, blaugrün; Leinwandbindung; Fischbein; Leinenbänder, weiß, grün. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
- Abb. 4: Daniel Chodowiecki: *Natürlichen und affectirten Handlungen des Lebens*. Hamburger Kunsthalle.
- Abb. 5: Robert Delaunay: *Les Adieux*. (1777) Nach einem Gemälde Jean-Michel Moreaus.
- Abb. 6: Flugblatt von ca. 1650, auf dem ein Reif-Rock ins Exil getragen wird. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: IE 171.
- Abb. 7: Fire at the Ballet, Continental Theater, Philadelphia, September 14, 1861, detail, House Divided: The Civil War Research Engine at Dickinson College.

