

Vestimentäre Enthüllungen auf der Suche nach dem Floh

Julia Saviello

1. Couleur puce

Wie eine Farbe in die Mode kommt ersah man im vorigen Jahrhundert, als Ludwig der Sechzehnte ein in's röthlich spielendes Kastanienbraun mit dem Namen ›Flohbrown‹ (*couleur puce*) belegte. Im Jahre 1775 hatte sich nämlich Marie Antoinette ein Taffetkleid von bräunlicher Farbe ausgewählt; der König sah es und rief scherzend: ›Das ist ja Flohfarbe!‹ – Augenblicklich wollten alle Hofdamen Flohkleider tragen, die Manie steckte auch die Männer an, man suchte alle ordentlichen Nuancen herzustellen und es gab eine alte wie junge Flohfarbe, kurz alle Welt in Paris färbte sich einen ganzen Sommer lang flohbraun, und zwar mit einer solchen Raserei, daß man sich auch schon auf einen flohbraunen Winter gefaßt mache.¹

Diese kurze Notiz eines:r anonymen Autors:in erschien 1856 im Feuilleton der *Zeitung für die elegante Welt*. Sie bezieht sich auf ein Ereignis, das zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits über 80 Jahre zurücklag und, wie im weiteren Verlauf des Artikels deutlich wird, entgegen der anfänglichen Erwartungen nicht bis in den Winter anhielt, in dem bereits eine neue Farbe – nun der Haarfarbe der französischen Königin nachempfunden – in Mode kam.² Von der *couleur puce* und der Geschichte ihrer Namensfindung gibt es nur wenige Berichte aus erster Hand. Die ausführlichste Beschreibung, die auch dem eingangs zitierten Passus zugrunde liegt, stammt aus den *Mémoires secrets*, einer Sammlung von Anekdoten aus den Pariser Salons, die zwischen 1762 und 1787 veröffentlicht wurde.³

1 Zeitung für die elegante Welt 56/1 (1856), S. 128.

2 Von der Kurzlebigkeit der Modefarbe zeugt auch die Wochenzeitschrift *Correspondance littéraire secrète* vom 18. November 1775 (Nr. 47, o. P.): »[...] sur le champ la couleur Puce qui cet automne a fait tourner la tête à nos femmes, à nos élégans, aux marchands & aux teinturiers, s'est éclipsée & tous les gens qui savent se mettre, s'habillent de Blond.«

3 Zu den *Mémoires secrets*: Jeremy Popkin, Bernadette Fort: The ›Mémoires secrets‹ and the Culture of Publicity in Eighteenth-Century France. Oxford 1998.



Abb. 1: Claude-Louis Desrals (Entwurf) u. Etienne Claude Voysard (Druck), Jolie Femme en Circassienne, aus: Gallerie des Modes et Costumes Français, 10^e Cahier des Costumes Français, 4^e Suite d'Habillemens à la mode, 1778, Boston, Museum of Fine Arts, The Elizabeth Day McCormick Collection.

Zusätzlich zum Alter des Flohs werden im Bericht vom 13. November 1775 seine Körperteile zur Differenzierung der Farbnuancen herangezogen: »On distingua entre la vieille & la jeune puce, & l'on sous-divisa les nuances mêmes du corps de cet

insecte: le ventre, le dos, la cuisse, la tête se différencierent.«⁴ Die Flohfarbe findet zudem in den Briefen und Memoiren von zwei Zeitzeuginnen kurz Erwähnung – Georgiana Cavendish, Duchess of Devonshire, und Henriette von Oberkirch, die beide die Mode während ihrer Aufenthalte in Paris aufschnappten.⁵ Ein Muster für den zwischen Braun, Grau und Rosa liegenden Farbton enthält hingegen das zehnte *Cahier der Gallerie des Modes et Costumes Français* von 1778, in dem das Farbadjektiv *puce* im Bild einer »Jolie Femme en Circassienne« auf eine »gaze d'Italie« bezogen wird.⁶

Trotz ihrer kurzen Lebensdauer und der spärlichen Quellenlage hat die *couleur puce* ihren Platz in kulturgeschichtlichen Abrissen über (Mode-)Farben gefunden.⁷ Dies mag vor allem daran liegen, dass mit dem Floh ein eher unscheinbares Insekt zur Referenz einer Farbkodierung wurde. Ein Insekt aber, das naturgemäß in einem engen Bezug zum Körper und seiner vestimentären Hülle steht.

Dieses Beziehungsgeflecht streicht Pierre Joseph Amoreux in seiner *Notice des insectes de la France réputés venimeux* von 1789 als ein Charakteristikum heraus, das den Floh mit anderen Insekten wie der Bettwanze, der Laus und der Zecke verbinde: »Le rapport plus direct qu'ils ont entr'eux est d'habiter sur le corps & dans les vêtements de l'homme, pour le tourmenter nuit & jour par des piquûres répétées, le couvrir d'echymoses & de plaies dégoûtantes, d'où découlent souvent le plus & la sanie.«⁸ Auf die Farbe des Flohs geht Amoreux an dieser Stelle nicht ein, dabei war das parasitär lebende Insekt längst nicht auf eine einzige Farbe festgelegt und leiteten frühere Autoren diese dezidiert aus seiner Lebensweise ab. Robert Hooke, der den Floh erstmals mit dem Mikroskop genau studierte, beschrieb seinen Chitinpanzer 1665 etwa als »curiously polish'd suit of *sable* Armour« und assoziierte auf diese Weise die

4 Brief vom 13. November 1775. In: *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*. Bd. 8. London 1777, S. 286.

5 Vere Ponsonby (Hg.): *Georgiana. Extracts from the Correspondence of Georgiana, Duchess of Devonshire*. London 1955, S. 28; *Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*. Bd. 1. Paris 1853, S. 62f. Vgl. Caroline Weber: *Queen of Fashion. What Marie Antoinette Wore to the Revolution*. New York 2006, S. 117.

6 Allgemein zur *Galerie des Modes et Costumes Français*: Stella Blum: *Eighteenth-Century French Fashion Plates in Full Color*. New York 1982.

7 Vgl. etwa Holbrook Jackson: *Colour Determination in the Fashion Trades*. In: *Journal of the Royal Society of Arts* 78/4034 (1930), S. 493–513, hier S. 501; Kassia St Clair: *Die Welt der Farben* [engl. 2016]. Übers. v. Marion Hertle. Hamburg 2017, S. 140–142.

8 Pierre Joseph Amoreux: *Notice des insectes de la France réputés venimeux. Tirée des écrits des naturalistes, des médecins, & de l'observation*. Paris 1789, S. 129f. Vgl. Camille le Doze: *La puce. De la vermine aux démangeaisons érotiques*. Paris 2010, S. 19f., 24.

Farbe Schwarz mit ihm.⁹ Dagegen hatte der Bologneser Naturforscher Ulisse Aldrovandi in seinen *De animalibus insectis libri septem* von 1602 angemerkt, dass ein Floh die Farbe des Körpers, auf dem er lebt, annehme und weiß, braungelb oder schwarz erscheinen könne.¹⁰

Bei der *couleur puce* verhielt es sich gewissermaßen umgekehrt: Die Oberbekleidung nahm die Farbe des sich in ihr verbergenden Flohs an. Damit kehrte sich zugleich das Verhältnis von Floh und Kleidung in sein Gegenteil. Denn nicht an der Oberfläche der vestimentären Hülle ist das Insekt für gewöhnlich zu suchen, sondern darunter, in den verschiedenen Schichten der den menschlichen Körper schützenden und wärmenden Kleidungsstücke bzw. zwischen der nackten Haut und der unmittelbar auf ihr aufliegenden Wäsche. Diese besondere Nähe des Flohs zum menschlichen Körper und seiner vestimentären Hülle wurde in der Modekritik genauso rezipiert wie in der Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Dabei fungierte das Insekt, wie ich im Folgenden zeigen werde, nicht allein als Indikator eines bestimmten sozialen Standes oder mangelnder Hygiene. Mit ihm wurde vielmehr die Sichtbarkeit und Sichtbarmachung von Dingen zum Thema gemacht, die dem Auge der Betrachtenden eigentlich verborgen bleiben sollten: die nackte Haut sowie die Unter- und Formwäsche.¹¹

2. Der Floh in der Wäsche

Flöhe plagen Mensch wie Tier und das zu jeder Tageszeit. Sie verschonen niemanden, heißt es in der französischen Übersetzung des bereits um 1240 verfassten *Liber de proprietatibus rerum* des Bartholomaeus Anglicus – »ne roy ne pape.«¹² Dieser weite Wirkradius des Insekts zeigt sich auch in der europäischen Genremalerei, in der

⁹ Robert Hooke: *Micrographia. Or some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses with Observations and Inquiries Thereupon.* London 1665, Observ. 53, S. 210.

¹⁰ Ulisse Aldrovandi: *De animalibus insectis libri septem.* Bologna 1602, Buch 5, Kap. 6, S. 563: *Pulex notissimum animalculum colorem corporis, in quo est, sequitur. In catellis, in candido dilutiores, in russo fulvi, in nigra nigriores [...].* Aldrovandi bezieht sich hier auf Julius Caesar Scaliger: *Exotericarum exercitationum liber quintus decimus.* Paris 1557, Exerc. 59. Scaligers Hypothese schloss sich später auch Thomas Moffett an (*Insectorum sive minimorum animalium theatrum.* London 1634, Buch 2, Kap. 28, S. 275).

¹¹ Die vorliegende Studie ist Teil eines größer angelegten Projekts zum Thema *Der Floh im Bild: Sehen, Fühlen, Begreifen.*

¹² Bartholomaeus Anglicus: *Le propriétaire des choses très utile et profitable aux corps humain [1372].* Übers. v. Jean Corbechon. Paris 1528, Buch 18, Kap. 87. Vgl. Georges Vigarello: Wasser und Seife, Puder und Parfüm. Geschichte der Körperhygiene seit dem Mittelalter [franz. 1985]. Übers. v. Linda Gränz. Frankfurt a.M. 1988, S. 54. Zur Rezeptionsgeschichte des lateinischen Originals: Baudouin van den Abeele, Heinz Meyer (Hg.): *Bartholomaeus Anglicus, De*

der Befall mit Flöhen immer wieder zum Thema gemacht wurde, wobei gemäß der Ausrichtung dieser Bildgattung auf alltägliche Handlungen nicht Könige und Päpste, sondern Angehörige der Mittel- und Unterschicht in den Fokus rückten. Männer und Kinder wurden hier gleichermaßen bei der Suche nach dem Floh festgehalten, am häufigsten aber Frauen.¹³

Von den zahlreichen Darstellungen der weiblichen Jagd auf Flöhe werde ich im Folgenden nur vier vorstellen, und zwar solche, in denen zugleich Unter- und Formwäsche zur Anschauung kommt. Unter- und Formwäsche war gewöhnlich nicht darauf angelegt, von allen gesehen zu werden. Hemden zeigten sich, wenn überhaupt, nur an den Ärmeln und am Dekolleté,¹⁴ teils wurde auch das Korsett sichtbar mit einem Überrock verbunden; man spricht dann von einer Taille.¹⁵ In bildlichen Darstellungen bleibt Unter- und Formwäsche ebenfalls meist dem Blick entzogen. Allein wenn das An- und Ablegen von Kleidung in Szene gesetzt wird, wie es in Tauf- und Toilettenszenen der Fall ist, können Teile der Wäsche zum Vorschein kommen.¹⁶ Eng mit dem Themenfeld der Toilette verbunden,¹⁷ bietet die Jagd auf den Floh einen weiteren Anlass, die vestimentären Hüllen im Bild fallen zu lassen.

Das Wäschestück, das in den meisten Flohfangszenen im Zentrum steht, ist das Hemd. In der Frühen Neuzeit galt es als wichtigster Teil der Unterwäsche. »Hemde, ist die Bekleidung des Leibes«, lautet die Definition in Johann Heinrich Zedlers *Grossem vollständigem Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, »so die Menschen über die blosse Haut zu ziehen pflegen, und gemeiniglich aus weisser Leinwand bestehet, welche auf unterschiedene

proprietarybus rerum. Texte latin et réception vernaculaire/Lateinischer Text und volkssprachige Rezeption. Turnhout 2005.

13 Für einen anderen Zugang zu dem mit dem Floh und anderen Insekten verhandelten Geschlechterverhältnis: Charlotte Meijer: Insects at the Intersection of Gender and Class in the Early Modern Period. In: *Yearbook of Women's History* 42 (2024), S. 91–103.

14 Vgl. Almut Junker, Eva Stille: Zur Geschichte der Unterwäsche 1700–1960, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt, Frankfurt a.M. 1988, S. 10.

15 Auf den ambivalenten Status des Korsetts zwischen Unter- und Überwäsche geht vor allem Sarah A. Bendall: Shaping Femininity. Foundation Garments, the Body and Women in Early Modern England. London 2022, S. 46–54, ein.

16 Vgl. Jasmin Mersmann: Kleiderwechsel. Rites de Passage bei Ludovico Cigoli. In: David Ganz, Marius Rimmele (Hg.): Kleider machen Bilder. Vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache. Emsdetten, Berlin 2012, S. 269–287; Anna-Brititte Schlittler: Der Mann im Boudoir. Ankleiderituale zwischen Macht und Ausgrenzung. In: Dies., Katharina Tietze (Hg.): Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung. Emsdetten, Berlin 2013, S. 143–152; Nadaije Laneyrie-Dagen, Georges Vigarello: La toilette. Naissance de l'intime/The Invention of Privacy, Ausst.-Kat. Musée Marmottan Monet Paris, hg. v. Musée Marmottan Monet, Académie des beaux-arts/Institut de France, Paris 2015, S. 14f.

17 Vgl. allgemein James R. Busvine: Insects, Hygiene and History. London 1976, S. 86–124.

Art geschnitten und zusammen genähet wird.«¹⁸ Hemden wurden von Frauen und Männern getragen, sie konnten schlicht ausfallen oder mit kostbarer Spitze verziert sein.¹⁹ Sie lagen nicht nur unmittelbar auf der Haut auf, wie Zedler schreibt, sondern galten darüber hinaus als Äquivalent der Haut, wie Isabelle Paresys betont: »So wearing only a shirt or a smock was regarded as being naked. This was the reason why they were only exposed in private relationships or when undergoing penitence or punishment.«²⁰ Ein sauberes Hemd konnte demnach auch für die Reinheit des Körpers einstehen, und Flöhe daraus zu entfernen, war somit eine Form der Reinigung.²¹

Szenen des Flohfangs, in denen Hemden durchwühlt oder gar gelöst werden, in denen also die besondere Nähe von Haut und Hemd zur Anschauung kommt, zeigen stets intime Momente. Dabei beschritten die für den vorliegenden Beitrag ausgewählten Künstler unterschiedliche Wege in der Inszenierung dieser Intimität und der Enthüllung des Unsichtbaren, zu dem auch der Floh zu zählen ist.

In Georges de La Tours bekanntem Gemälde sitzt eine junge Frau auf einem massiven Holzstuhl und hat ihr Hemd komplett geöffnet.²² Sie ist nah an die Kerze gerückt, die auf der Sitzfläche eines zweiten Stuhls neben ihr steht und das nötige Licht für ihre konzentrierte Tätigkeit spendet. Ihr Kopf ist stark nach vorn geneigt, dabei fällt ihr Blick auf ihre Hände unterhalb der Brust, mit denen sie gerade zum Knacken des harten Flohpanzers ansetzt.²³ Der Kerzenschein und ihre Körper-

18 Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Halle (Saale), Leipzig 1731–1754, Bd. 12, Sp. 1333.

19 Vgl. Junker, Stille: Zur Geschichte der Unterwäsche, S. 10–25.

20 Isabelle Paresys: *The Body*. In: Elizabeth Currie (Hg.): *A Cultural History of Dress and Fashion in the Renaissance*. London 2017, S. 57–73, 203–205, hier S. 68.

21 Vgl. Vigarello: Wasser und Seife, S. 53–58; Paresys: *The Body*, S. 70.

22 Zu diesem Werk: Crissy Bergeron: *Georges de La Tour's Flea-Catcher and the Iconography of the Flea-Hunt in Seventeenth-Century Baroque Art*. Master's Thesis, Louisiana State University, 2007; Dalia Judovitz: *Georges de La Tour and the Enigma of the Visible*. New York 2018, S. 65–82, beide mit Diskussionen der früheren Literatur. Es mangelt nicht an Versuchen, die Dargestellte genauer zu identifizieren – sowohl als biblische Figur (Maria, Maria Magdalena) als auch allgemein als Schwangere. Für einen Überblick: Philip Conisbee: *An Introduction to the Life and Art of Georges de La Tour*. In: *Georges de La Tour and His World*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art Washington, hg. v. Philip Conisbee, New Haven, London 1996, S. 13–147, hier S. 94–98.

23 Diese Gestik wurde in der Vergangenheit auch anders gedeutet, nämlich als Beten eines Rosenkranzes. Vgl. Hélène Adhémar: *La Tour et les couvents lorrains*. In: *Gazette des beaux-arts* 6/80 (1972), S. 219–222, hier S. 220f.; Judovitz: *The Enigma of the Visible*, S. 67–74.

haltung lenken den Blick der Betrachtenden unmittelbar auf diese Bildpartie. Allerdings ist der Floh, dessen Ende damit angedeutet wird, kaum zu erkennen.²⁴



Abb. 2: Georges de La Tour, *Die Flohfängerin*, ca. 1632–1635, Nancy, Musée Lorrain.

Dieser Umstand trifft auf viele Genrebilder zu, die der Jagd auf den Floh gewidmet sind.²⁵ Allein ein Gemälde aus der Galleria Doria Pamphilj, das inzwischen Giacomo Massa zugeschrieben wird, visualisiert Flöhe als kleine aus dem Hemdsaum

24 Auf Reproduktionen ist der Floh nicht auszumachen, seine Präsenz hat aber Ulrich Stadler: Der ewige Verschwinder. Eine Kulturgeschichte des Flohs. Basel 2024, S. 180, vor dem Original überprüft.

25 Dies hebt auch Stadler hervor (ebd., S. 24f.).

gelesene dunkle Punkte, von denen einige bereits in der auf einem Tisch vor der Darstellten stehenden Wasserschüssel gelandet sind.²⁶



Abb. 3: Giacomo Massa, *Frau bei der Flohsuche*, 1630–1635, Rom, Galleria Doria Pamphilj.

Wie viel vom Körper in Darstellungen des Flohfangs sichtbar wird, variiert beträchtlich. In dem Gemälde aus Rom führt die Suche nach dem Insekt, anders als bei La Tour, nicht zu einer umfassenden Entblößung des weiblichen Körpers. Die in

²⁶ Vgl. Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre, Ausst.-Kat. Galleria degli Uffizi Florenz, hg. v. Gianni Papi, Florenz 2015, Kat. 58, S. 250f. Zuvor wurde das Gemälde mit dem sog. »maître à la chandelle« in Verbindung gebracht (Benedict Nicolson: Un Caravagiste aixois. La maître à la chandelle. In: Art de France 4 [1964], S. 116–139).

diesem Werk ins Zentrum gerückte Dame führt ihren rechten Arm unter dem Hemd zum Ausschnitt und verstellt mit ihrer rechten Hand den Blick auf ihr Dekolleté zusätzlich. Im Vergleich der beiden Gemälde deuten sich daher unterschiedliche Nuancierungen des Flohthemas an: Einerseits erscheint das Flöhen als Teil eines Reinigungsrituals, das im Stillen vollzogen wird, wie es Giovanni Sulpizio da Veroli um 1474 auch als angemessenes Verhalten von Studenten einforderte.²⁷ Zugleich aber bot diese Form der Körperpflege Raum für erotische Assoziationen, indem der weibliche, teils entblößte Körper den Betrachtenden vorgeführt und in manchen Fällen sogar das heimliche Beobachten der Flohsuche im Bild anschaulich gemacht wurde.

Ein Beispiel für die Verschränkung dieser unterschiedlichen Blickwinkel bietet Gerrit van Honthorsts Gemälde von 1621.



Abb. 4: Gerrit van Honthorst, *Flohfängerin bei Kerzenschein*, 1621, Dayton, Art Institute.

²⁷ Mario Martini: Il carme giovanile di Giovanni Sulpizio Verolano ›De moribus puerorum in mensa servandis‹ con una lettera inedita a Ludovico Podocatario Vescovo di Capaccio. Sora 1980, S. 44. Vgl. Vigarello: Wasser und Seife, S. 55; La Doze: La puce, S. 92. Zu Sulpizios ›Tischzucht‹ allgemein: Andreas Kohlhage: Johannes Sulpitius Verulanus. De moribus puerorum carmen iuvenile. In: Theodor Brüggemann, Otto Brunken (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Vom Beginn des Buchdrucks bis 1570. Stuttgart 1987, S. 527–538.

Es zeigt eine junge Frau, die sich auf ihrem Bett niedergelassen hat und sich der Suche nach Flöhen scheinbar mit Vergnügen widmet.²⁸ Sie wird dabei von einer älteren Frau unterstützt, die mit einer Kerze nicht nur die untersuchte Stelle des Hemdes beleuchtet, sondern vor allem auch den völlig nackten Oberkörper der jungen Frau, auf den die Blicke der Betrachtenden gelenkt werden. Der Rest des Raums ist dagegen in Schatten gehüllt und so treten die beiden Männer, die hinter dem zurückgezogenen Vorhang des Alkovens der Szene beiwohnen, nicht direkt in Erscheinung. Mit ihnen wird im Bild selbst das unerlaubte Sehen des nackten Frauenkörpers im Moment des Flöhens manifest und damit auch unser Blick auf das ›Tête-à-Tête‹ der beiden Frauen als voyeuristischer Blick entlarvt.²⁹

Eine solche Kontrastierung des konzentrierten Blicks der Flohsucherin mit dem äußeren Blick auf ihre Tätigkeit liegt auch im Œuvre des aus Bologna stammenden Malers Giuseppe Maria Crespi vor, der sich dem Flohfang mehrfach und in verschiedenen Varianten widmete. Dem Künstler werden heute insgesamt acht Gemälde mit entsprechenden Szenen zugeschrieben.³⁰

Die Version des Barber Institute of Fine Arts in Birmingham zeigt zwei Schaulustige, die durch ein Fenster die intime Tätigkeit beobachten.³¹ Sie halten uns, ähnlich wie in dem Gemälde von Van Honthorst, komplizenhaft zum Schweigen über ihre Präsenz an. Die junge Frau bemerkt sie tatsächlich nicht, so sehr ist sie in die Suche nach dem Floh vertieft, die als Teil einer umfassenderen Toilette gezeigt wird, zu der die Dargestellte allerlei Gefäße, Töpfchen und Instrumente um sich versammelt hat. Um den Flöhen auf den Leib zu rücken, hat sie ihr Korsett gelöst und links neben sich auf dem Bett abgelegt. Auch ihr Rock ist geöffnet, der Unterrock hängt über der niedrigen Rückenlehne eines kleinen Stuhls.

²⁸ Zu diesem Werk: Jay R. Judson, Rudolf E. O. Ekkart: Gerrit van Honthorst, 1592–1656. Doornspijk 1999, Kat. 257, S. 198f.

²⁹ Ich verwende den Begriff des Voyeurismus hier in seiner allgemeineren Definition und beziehe ihn auf das Beobachten eines nackten bzw. teils entblößten Körpers. Vgl. Ulrich Stadler: Schaulust und Voyeurismus. Ein Abgrenzungsversuch mit einer Skizze zur Geschichte des verpönten Blicks in Literatur und Kunst. In: Ders., Karl Wagner (Hg.): Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst. München 2005, S. 9–37, hier S. 13.

³⁰ Für einen Überblick: Mira Pajes Merriman: Giuseppe Maria Crespi. Mailand 1980, Kat. 246–252, S. 305–308; Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy, Ausst.-Kat. Kimbell Art Museum Fort Worth, hg. v. John T. Spike, Florenz 1986, Kat. 21, S. 151–154.

³¹ Zu diesem Werk: Merriman: Crespi, Kat. 248, S. 306; Giuseppe Maria Crespi 1665–1747, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, hg. v. Andrea Emiliani, August B. Rave, Bologna 1990, Kat. 78, S. 406f.



Abb. 5: Giuseppe Maria Crespi, *Eine Frau bei der Suche nach Flöhen*, ca. 1715–1720, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts.

Nicht nur das Hemd kommt in Crespis Variation über das Flohthema also zum Vorschein, sondern weitere Wäschestücke, die den Körper sowohl bedeckten als auch formten und die sich – in der getragenen Mode wie ihrer bildlichen Darstellung – meist nur an der Silhouette der Oberbekleidung zeigten.³² Formende

32 Vgl. Gertrud Lehnert: Der modische Körper als Raumskulptur. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Stuttgart, Weimar 2001, S. 528–549; Paresys: The Body, S. 58. Die unmittelbare Einwirkung auf den menschlichen Körper wurde in den letzten Jahren auch in verschiedenen Ausstellungen thematisiert. Vgl. Extreme Beauty. The Body Transformed, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art New York, hg. v. Harold Koda, New York 2001; La mécanique des dessous. Une histoire indiscrète de la silhouette, Ausst.-Kat. Musée des Arts Décoratifs Paris, hg. v. Denis Bruna, Paris 2013; Fashioning the Body. An Intimate History of the Silhouette, Ausst.-Kat. Bard Graduate Center New York, hg. v. Denis Bruna, New Haven, London 2015.

Unterwäsche oder Formwäsche war in der Frühen Neuzeit bei Frauen deutlich ausgeprägter als bei Männern. Zu ihr sind vor allem verschiedene Arten des Unterrocks und des Korsets zu zählen.

Unterröcke traten erstmals um 1470 in Kastilien auf. Die *verdugados* bestanden aus mehreren, sich nach unten vergrößernden Ringen aus Pfahlrohr und verliehen dem weiblichen Körper eine glockenförmige oder konische Basis, die die Beine gänzlich verschleierete.³³ Später nahm der Unterrock auch andere Formen an.³⁴ Dabei zog sein zunehmendes Volumen häufig Kritik auf sich, wie etwa in Friedrich Julius Rottmanns *Der wolverthedigte Steife und weite Weiber-Rock* von 1715, in dem der Reifrock nicht zuletzt im Rekurs auf Flöhe ad absurdum geführt wird.³⁵ Das Kleidungsstück wird in der Satire Rottmanns zu einer Burg der Flöhe, von der aus diese die Haut der Frau, die ihn trägt, stets aufs Neue befallen können:

Der allergrösste Nutz aber, welchen das liebe Frauenzimmer durch diese Röcke erlanget, bestehtet meines Erachtens in der Abhaltung der schwarzen Jungfern-Ritter, vulgo der Flöhe. Dann weilen diese von Natur das zarte Weiber-Fleisch lieben, und gerne um und bey dem weiblichen Geschlecht sind, so waren sie doch am allernächsten in den engen Röcken an deren Leibern quartiret, kunte es also nicht anders seyn, als daß diese in so engen Quartiren liegende Dragoner, indem sie sonst nichts zuthun hatten, das zarte Weiber-Fleisch viel öfters angriffen, als sie voritzo thun, da sie wegen der weiten Röcke sich noch zuweilen mit allerhand lustigen Sprüngen ergetzen können, und nicht mehr nöthig haben, um sich eine Motion zu machen, von denen Knien nach der Hufft, und von da ab wieder nach denen Knien continuirlich und mit grosser Beschwerung der armen Weibes-Bilder

³³ Vgl. Mark D. Johnson: Sex, Lies, and ›Verdugados‹. Juana of Portugal and the Invention of Hoopskirts. In: Monica L. Wright, Robin Netherton, Gale R. Owen-Crocker (Hg.): Medieval Clothing and Textiles. Bd. 16. Woodbridge 2020, S. 101–122; Amalia Descalzo Lorenzo: Spanish Foundation Garments in the Habsburg Period. In: Frank Matthias Kammel, Johannes Pietsch (Hg.): Structuring Fashion. Foundation Garments through History, München 2019, S. 39–49.

³⁴ Vgl. Amanda Wunder: Women's Fashion and Politics in Seventeenth-Century Spain: The Rise and Fall of the ›Guardainfante‹. In: Renaissance Quarterly 68 (2015), S. 133–186; Denis Bruna: Early 18th Century ›Paniers‹ in Contemporary Sources. In: Frank Matthias Kammel, Johannes Pietsch (Hg.): Structuring Fashion. Foundation Garments through History, München 2019, S. 101–107; Bendall: Shaping Feminity, S. 23–32.

³⁵ Kleidermoden, die durch Formwäsche maßgeblich mitbestimmt wurden, gerieten häufig in die Kritik, und teils wurde dabei auch parasitär lebenden Insekten eine zentrale Rolle zuteil. Für Beispiele zur Kleiderkritik mit Läusen: Ulrike Lehmann-Langholz: Kleiderkritik in mittelalterlicher Dichtung. Der Arme Hartmann, Heinrich von Melk, Neidhart, Wernher der Gartenaere und ein Ausblick auf die Stellungnahme spätmittelalterlicher Dichter. Frankfurt a.M. 1985, S. 282–292.

zu marchiren. Dahero ein solcher Reiffen-Rock nicht unbillig den Namen einer erweiterten Flöh-Burg überkommt.³⁶

Im Verlauf des 16. Jahrhunderts trat dem Reifrock das Korsett zur Seite, das die Versteifung und Einengung des Oberkörpers mit sich brachte.³⁷ Der Brustbereich konnte so abgeflacht oder im Gegenteil angehoben, die Taille geschmälert werden. Durch eine auf der Vorderseite eingefügte Schiene aus Metall, Holz oder Elfenbein, die Planchette,³⁸ unterstützte das Korsett außerdem eine gerade, aufrechte Haltung. Dass wie das Hemd auch die Formwäsche in einem engen Bezug zum Körper stand, bezeugt gerade dieses Accessoire eindrücklich. Denn seine Oberfläche bot Raum für figürliche Verzierungen und Inschriften, die teils explizit auf die exklusive Position der Planchette – über der Scham und unter der Brust bzw. nah am Herzen einer Frau – verweisen.³⁹ Ein Exemplar aus Stahl, das im 17. Jahrhundert wohl in Frankreich entstanden ist, enthält neben einer kleinteiligen Dekoration mit grotesken und einem männlichen Porträt die über beide Seiten verlaufende Inschrift:

-
- 36 Friedrich Julius Rottmann: Der wolverthedigte Steiffe und weite Weiber-Rock. Zu besserer Information Aller Derjenigen, Welche Dem Hochlöblichen Frauenzimmer so sehr verübeln, Dass es Mit denen jetzt üblichen Fischbeinen Röcken sich heutiges Tages so gross und breit machet. Frauenstadt 1715, S. 32f. Vgl. Adelheid Rasche: 18th Century Hoop-Petticoats. German Sources and Two Surviving Examples. In: Frank Matthias Kammel, Johannes Pietsch (Hg.): Structuring Fashion. Foundation Garments through History, München 2019, S. 109–119, hier S. 112.
- 37 Zur Entwicklung des Korsetts, seiner Verbindung mit dem Unterrock und seinen Auswirkungen auf den menschlichen Körper: David Kunzle: Fashion and Fetishism. A Social History of the Corset, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture in the West. Totowa, NJ 1982, S. 70–84; Valerie Steele: The Corset. A Cultural History. New Haven 2001; Rebecca Gibson: The Corseted Skeleton: A Bioarchaeology of Binding. Cham 2020; Bendall: Shaping Femininity, S. 33–37, 161–174. Sowohl das Korsett als auch der Unterrock blieben lange Zeit in Mode und fanden seit dem 17. Jahrhundert auch in unteren Gesellschaftsschichten Verbreitung. Vgl. ebd., S. 87–115.
- 38 Zum Begriff: Claudia Wisniewski: Wörterbuch des Kostüms und der Mode. 6. Aufl. Stuttgart 2010, S. 194.
- 39 Ausführlich zu Planchetten, ihrer besonderen Nähe zum weiblichen Körper und den Modi ihrer Verbreitung: Ann Rosalind Jones, Peter Stallybrass: Of Busks and Bodies. In: Leonard Barkan, Bradin Cormack, Sean Keilen (Hg.): The Forms of Renaissance Thought. New Essays on Literature and Culture. Basingstoke 2009, S. 261–276; Ann Rosalind Jones, Peter Stallybrass: Busks, Bodices, Bodies. In: Bella Mirella (Hg.): Ornamentalism: The Art of Renaissance Accessories. Ann Arbor, MI 2011, S. 85–101; Sarah A. Bendall: To Write a Distick upon It. Busks and the Language of Courtship and Sexual Desire in Sixteenth- and Seventeenth-Century England. In: Gender & History 26/2 (2014), S. 199–222.

»Ai de madame cette grâce,/D'estre sur son sein longuement,/D'où j'ouis soupirer
un amant/Qui voudrait bien tenir ma place«.⁴⁰



Abb. 6: Frankreich, Planchette, 17. Jahrhundert, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Ähnliche Fantasien wurden, wie sich schon in Rottmanns Karikatur des Reif-rocks andeutete, auch mit dem Floh verbunden.

40 Vgl. Ernest Leoty: *Le corset à travers les ages*. Paris 1893, S. 34; Bendall: *To Write a Distick upon It*, S. 208.

3. Fühlen und Sehen mit dem Floh

Der englische Dichter John Donne widmete sich in seinen Gedichten sowohl dem Floh als auch der Planchette (engl. *busk*). Beide interessierten ihn aufgrund ihrer besonderen Nähe zum weiblichen Körper.⁴¹ Donnes Verweis auf die Planchette in der Elegie *To His Mistress Going to Bed* – »Off with that happy busk, which I envy,/That still can be, and still can stand so nigh«⁴² – sind von Sandy Feinstein auf die griffige Formel eines männlichen »busk envy« gebracht worden.⁴³ Den Floh, in dem sich das Blut des lyrischen Ich mit dem Blut der verehrten Dame mischt, nutzte Donne in seinem ebenfalls Ende des 16. Jahrhunderts verfassten Gedicht dagegen als Sinnbild der sexuellen Vereinigung: »This flea is you and I, and this/Our marriage bed, and marriage temple is [...].«⁴⁴

Während Donnes literarische Bearbeitung der Planchette nur wenige Vorläufer hat,⁴⁵ schloss er mit seinem Flohgedicht an eine bewährte Tradition an. Diese nahm ihren Anfang wohl in einem Gedicht, das im 12. Jahrhundert verfasst wurde, zunächst jedoch dem antiken Dichter Ovid zugeschrieben wurde.⁴⁶ In dem frühen Klagegedicht, der Elegie *De pulice*, werden dem Floh kriegerische Taten nachgesagt, die er an den Körpern junger Frauen verübe.⁴⁷ Schon mit dieser Elegie verfestigte

41 Vgl. Sandy Feinstein: Donne's Elegy 19. The Busk between a Pair of Bodies. In: SEL 34 (1994), S. 61–77, hier S. 64.

42 John Donne: *To His Mistress Going to Bed*. In: Ders.: *The Complete English Poems*. Hg. v. Albert J. Smith. London 1996, S. 124–126, Vers 11f.

43 Feinstein: Donne's Elegy 19, S. 70. Die Autorin deutet die Planchette in der zitierten Passage als Mittel zur Verfestigung des weiblichen Oberkörpers und damit zugleich einer Vermännlichung der geliebten Frau; im Ablegen der Planchette deute sich eine Wiederherstellung der Geschlechterordnung an (S. 68–71). Dagegen erkennt Bendall: *To Write a Distick upon It*, S. 208f., in der Planchette ein Element weiblichen Körperschutzes – und nur im Verschenken des Accessoires »a masculine act« (S. 202, 205).

44 John Donne: *The Flea*. In: Ders.: *The Complete English Poems*. Hg. v. Albert J. Smith. London 1996, S. 58f., Vers 12f. *The Flea* wurde erst 1633 veröffentlicht. Zu Donnes Flohgedicht: Gary M. Bouchard: *Flea. Annihilating the Copulative Conceit: John Donne's Conversion of the ‚son of dust‘ into Uncertain Sacrilege*. In: Joseph Campana, Keith Botelho (Hg.): *Lesser Living Creatures of the Renaissance*. Bd. 1: *Insects*. University Park, Penn. 2023, S. 47–59; H. David Brumble III: John Donne's »The Flea«. Some Implications of the Encyclopedic and Poetic Flea Traditions. In: *Critical Quarterly* 15 (1973), S. 147–154.

45 Vgl. Feinstein: Donne's Elegy 19, S. 65f.; Bendall: *To Write a Distick upon It*, S. 208.

46 Vgl. Marcel Françon: Un motif de la poésie amoureuse au XVI^e siècle. In: *PMLA* 56/2 (1941), S. 307–336, hier S. 313.

47 Vgl. Johann Christian Wernsdorf, Nicolas E. Lemaire (Hg.): *Poetae Latini Minores*. Bd. 7. Paris 1824, S. 275–278, Vers 1–8.

te sich also die enge Liaison von Floh und Frau.⁴⁸ Außerdem wird der unbekannte Dichter etwas wehmütig, nachdem er dargelegt hat, dass dem Floh kein Teil des weiblichen Körpers verborgen bleibe und er sich freizügig überall hinbewegen könne. Die Klage über den lästigen Flohstich schlägt damit in eine Klage über die Aussichtslosigkeit um, selbst in die Rolle des Flohs zu schlüpfen, die es dem Sprecher erlauben würde, sich an den Hemdsäum der *puella* zu heften: *His ego mutatus, si sic mutabilis essem,/Hærerem in tunicae margine virgineaæ.*⁴⁹

Die in *De pulice* gerühmte Nähe des Flohs zum weiblichen Körper wurde seit dem 16. Jahrhundert von verschiedenen Autor:innen aufgegriffen, wobei die erotische Aufladung des Flohbefalls bei ihnen häufig misogynie Züge annahm, wie etwa in Johann Fischarts *Flöh Hatz/Weiber Tratz* von 1573 bzw. 1577.⁵⁰ Einen Überblick über die bis zur Neuzeit in großer Zahl publizierte *Floh-Litteratur* legten Hugo Hayn und Alfred N. Gotendorf bereits 1913 vor.⁵¹

John Moffitt erkannte in der Flohliteratur der Frühen Neuzeit und ihrem wichtigen Vorläufer aus dem 12. Jahrhundert den textlichen Hintergrund für die im 17. Jahrhundert entstandenen Darstellungen von Flohfängerinnen.⁵² Dem ist natürlich grundsätzlich zuzustimmen, doch ist zu betonen, dass die Flohliteratur nur einen sehr allgemeinen Hintergrund aufzeigt und kein direkter Rückschluss von einem der Texte auf eines der Gemälde gezogen werden kann.⁵³ Die weibliche Flohsuche verbindet sich in den vorgestellten Werken mit sehr unterschiedlichen Narrativen und Konnotationen, die nicht immer in einem unmittelbaren Zusammenhang mit

48 Diese enge Bindung wird noch in rezenten Kulturgeschichten des Flohs reflektiert. Vgl. Jean-Marie Doby: *Des compagnons de toujours...* Bd. 1: *La puce*. Bayeux 1996, S. 34–39; La Doze: *La puce*, S. 123–146.

49 Wernsdorf, Lemaire: *Poetae Latini, Minores*, Vers 25f. Vgl. auch ebd., Vers 15f.: *Dispeream, nisi jam cupiam fieri meus hostis,/Promptior ut fieret ad mea vota via.*

50 Vgl. Hans-Jürgen Bachorski: Von Flöhen und Frauen. Zur Konstruktion einer Geschlechterdichotomie in Johan Fischarts »Floeh Haz/Weiber Traz«. In: Ulrike Gaebel, Erika Kartschoke (Hg.): *Böse Frauen – gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Trier 2001, S. 253–272; Julia Weitbrecht: *Animalische Lizenzen. Zur Artikulation und Reflexion von Ordnung in Johann Fischarts »Floh Hatz/Weiber Tratz« und Georg Rollenhagens »Froschmeuseler«*. In: Daniela Fuhrmann, Pia Selmayr (Hg.): *Erzählte Ordnungen – Ordnungen des Erzählers. Studien zu Texten vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit*. Berlin, Boston 2021, S. 155–171, hier S. 158–165.

51 Hugo Hayn, Alfred N. Gotendorf: *Floh-Litteratur (de publicibus) des In- und Auslandes*, vom XVI. Jahrhundert bis zur Neuzeit. Zum ersten Male bibliographisch dargestellt. O. O. 1913.

52 John M. Moffit: »*La femme à la puce*: The Textual Background of Seventeenth-Century Painted »Flea-Hunts«. In: *Gazette des beaux-arts* 6/110 (1987), S. 99–103.

53 Für einen Versuch, die Flohfängerin Van Honthorsts an das Flohgedicht *Donnes rückzubinden*: Judson, Ekkart: Gerrit van Honhorst, S. 199, Anm. 3. Vgl. auch Barry Wind: *Close Encounters of the Baroque Kind. Amatory Paintings by Terbrugghen, Baburen, and La Tour*. In: *Studies in Iconography* 4 (1978), S. 115–124, hier S. 119–122, für einen ähnlichen Versuch zu La Tour.

Exempeln der Flohliteratur stehen. Weibliche Körperlichkeit wird in ihnen teils dezipiert ausgestellt, teils erscheint das Flöhen als Teil eines Reinigungsprozesses, der nur wenig vom Körper der Dargestellten preisgibt. Stets aber wird die visuelle Wahrnehmung – das Sehen des Flohs, des Körpers und der Wäsche – im Bild verhandelt.⁵⁴ Dabei werden unterschiedliche Aspekte des Sehsinns hervorgekehrt. Schon die Tätigkeit selbst – die Suche nach den winzigen Flöhen im Hemd – erfordert einen konzentrierten Blick. In den Werken von La Tour, Massa und Van Honthorst werden die Augen dabei durch Kerzenlicht unterstützt; bei letzterem trägt die ältere Frau mit Kerze zur Steigerung ihrer Sehkraft zusätzlich eine Brille. Neben der visuellen Suche nach dem Floh wird in den Gemälden Van Honthorsts und Crespis die heimliche Beobachtung der intimen Szene dargestellt und den Betrachtenden vor dem Gemälde gewissermaßen ein Spiegel vorgehalten.

Diese mannigfache Verschränkung des Flohs mit dem Sehsinn verweist auf eine andere Rezeptionsgeschichte des Insekts, die neben seiner erotischen Aufladung in der Flohliteratur nicht minder von Bedeutung war. Gesteigerte Aufmerksamkeit wurde Flöhen seit dem 17. Jahrhundert auch in der Erforschung der Natur mittels optischer Instrumente wie Flohglas und Mikroskop zuteil.⁵⁵ Ihre geringe Größe machte sie zu gefragten Untersuchungsobjekten von Naturforschern wie Robert Hooke und Antoni van Leeuwenhoek. Jene studierten den Floh mit dem Mikroskop eingehend und berichteten in Wort und Bild ausführlich von dem, was sie entdeckten. Der durch die neuen Vergrößerungstechniken erzielte Erkenntnisgewinn wird in Hookes kurzer Beschreibung besonders greifbar, wenn er zunächst einräumt, dass die enorme Sprungkraft des Insekts mit dem bloßen Auge erfasst werden könne, er jedoch erst dank seiner Beobachtungen mit dem Mikroskop die anatomischen Voraussetzungen dafür offenlegen konnte:

For its strength, the *Microscope* is able to make no greater discoveries of it than the naked eye, but only the curious contrivance of its legs and joints, for the exerting that strength, is very plainly manifested, such as no other creature, I have

54 Bisher wurde bei der Diskussion der Flohthemas in der Genremalerei nur der Tastsinn einbezogen, ohne in ihm aber einen Interpretationsschlüssel zu erkennen. Vgl. Benedict Nicolson: *In the Margin of the Catalogue*. In: *The Burlington Magazine* 100/660 (1958), S. 87, 97–101, hier S. 101, Anm. 13; und bereits die Bedeutung des Tastsinn infragestellend: Ders., Christopher Wright: *Georges de La Tour*. London 1974, S. 31f.; Moffitt: *La femme à la puce*, S. 99.

55 Vgl. La Doze: *La puce*, S. 67–83; Hans-Ulrich Seifert: Zecke, Milbe, Laus und Floh. Ideologische Implikationen der Visualisierung des kaum Sichtbaren in der Frühzeit der Mikroskopie. In: Ulrike Gehring (Hg.): *Die Welt im Bild. Weltentwürfe in Kunst, Literatur und Wissenschaft seit der Frühen Neuzeit*. Paderborn 2010, S. 235–252; Eric Jorink, Ellen Pater: *The View through a Microscope. Insects Up Close and Personal*. In: *Crawly Creatures. Little Animals in Art and Science*. Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam, hg. v. Jan de Hond, Erik Jorink, Hans Mulder, Amsterdam 2022, S. 127–136. Zum Flohglas: Dieter Gerlach: *Geschichte der Mikroskopie*. Frankfurt a.M. 2009, S. 75–77.

yet observ'd, has any thing like it; for the joints of it are so adapted, that he can, as 'twere, fold them short one within another, and suddenly stretch, or spring them out to their whole length [...].⁵⁶

Das Mikroskop machte Unsichtbares sichtbar, es brachte das, »was sich mit bloßem Auge lediglich in unklarer Kleingestalt erahnen lässt, in eine scharfgestellte Großform«, hält Roland Borgards fest; der Floh sei das »Wappentier dieser scharfgestellten Großform«.⁵⁷

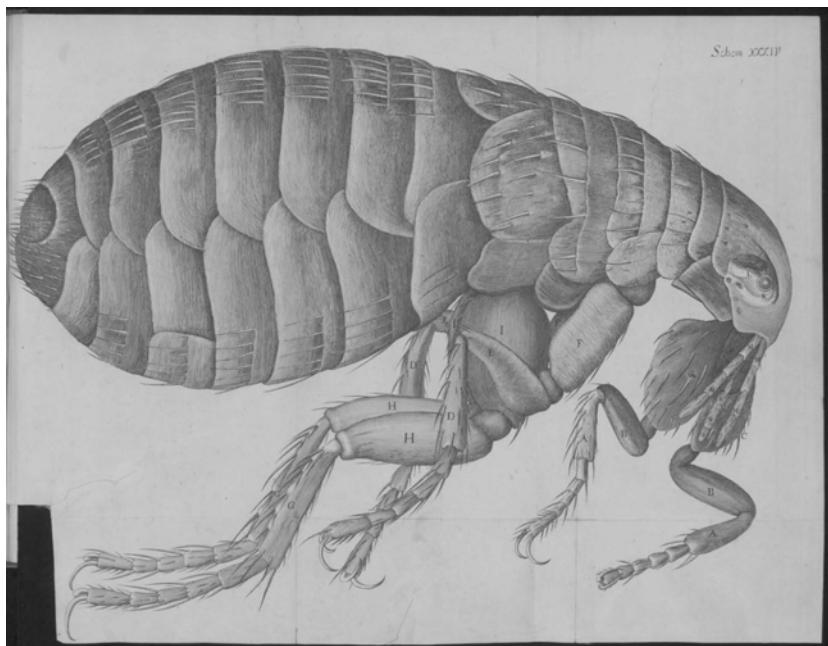


Abb. 7: Floh, Radierung, aus: Robert Hooke, *Micrographia*, London 1665.

Diese neue Detailerfassung eines allseits bekannten Insekts prägte die Rezeption des Flohs nachhaltig. So ist auch die Differenzierung von Farbnuancen innerhalb des Flohkörpers, wie sie 1775 im Umfeld Marie Antoinettes vorgenommen wurde, in dem sich die *couleur puce* für einen kurzen Moment besonderer Beliebtheit erfreute, nur vor dem Hintergrund des mikroskopischen Blicks auf den Floh denkbar.

56 Hooke: *Micrographia*, S. 210.

57 Roland Borgards: »Es war ein Floh, und doch kein Floh. E. T. A. Hoffmanns letztes Märchenabenteuer. Frankfurt a.M. 2021, S. 17.

4. Fazit

Der französische Grafiker Abraham Bosse visualisierte das Sehen in seiner Kupferstichserie der fünf Sinne als einen vielgestaltigen Prozess.⁵⁸



Abb. 8: Abraham Bosse, *Visus*, Kupferstich, ca. 1650, London, Wellcome Collection.

Die groteske Kartusche, die in der Mitte unten den Inhalt der Allegorie angibt – »Visus. La veue« –, trägt eine Brille, während das darüber dargestellte Interieur eine um einen Spiegel arrangierte Toilettenszene mit dem Blick durch ein Teleskop im Hintergrund vereint. Nah- und Fernsicht, das Sehen mit den eigenen Augen und mit verschiedenen Hilfsmitteln werden hier einander gegenübergestellt. Dabei dient der bekleidete weibliche Körper als Beispiel für die äußerliche Schönheit, die auf diese Weise wahrgenommen werden kann, wie aus der Inschrift rechts hervorgeht:

58 Zu dieser Grafik: Abraham Bosse, *savant graveur* (Tours, 1604–1676, Paris), Ausst.-Kat. Bibliothèque nationale de France Paris, Musée des Beaux-Arts Tours, Paris 2004, Kat. 164, S. 193f.; José Lothe: *L'œuvre gravé d'Abraham Bosse, graveur parisien du XVII^e siècle. Catalogue général*. Paris 2008, Kat. 317, S. 278.

»Il n'est rien de pareil sur la terre ou sur l'onde/Aux charmes que la Veue a dans ses facultez;/Puis que c'est par les yeux qu'on voit tant de beautez,/Et que l'Astre du iour est l'œil de tout le monde.«⁵⁹

Der Floh lenkt den Blick in den beschriebenen Genregemälden auf ein anderes exemplarisches Anschauungsobjekt. Er selbst bleibt meist unsichtbar, ergibt aber den Anlass für die partielle Enthüllung des weiblichen Körpers, bei der das zum Vorschein kommt, was eigentlich den Augen der Betrachtenden verborgen bleiben soll. Das Wechselspiel unterschiedlicher Sichtbarkeiten, in das der Floh im 17. Jahrhundert durch das Mikroskop geriet und das sich laut Borgards auch in der Flohliteratur niederschlug, in der Verborgenes gleichermaßen aufgedeckt werde,⁶⁰ wird in den vorgestellten Genreszenen also um eine zusätzliche Wendung bereichert. Diese zieht nun auch von den komplexen Schichtungen in der zeitgenössischen Kleidermode: Der Floh führt unseren Blick nah an den bekleideten Körper, aber auch unter seine textile Hülle zur Wäsche und ihren Komponenten, mit denen sich in der Frühen Neuzeit Vorstellungen von Intimität und Reinheit ebenso verbanden wie bestimmte Schönheitsideale, die sich dann in der Silhouette des bekleideten Körpers und seiner Haltung äußerten. Das Miteinander von Mensch und Tier offenbart sich am Beispiel des Flohs in der Kleidung nicht nur als ein »shared space«, wie er in jüngeren Studien zu *Interspecies Interactions* in den Vordergrund gerückt ist,⁶¹ sondern darüber hinaus als eine körperliche und sinnliche Verkettung, die neben dem Tast-sinn vor allem das visuelle Vermögen einbezieht.

Literaturverzeichnis

- Abraham Bosse, savant graveur (Tours, 1604–1676, Paris), Ausst.-Kat. Bibliothèque nationale de France Paris, Musée des Beaux-Arts Tours, Paris 2004.
- Adhémar, Hélène: La Tour et les couvents lorrains. In: *Gazette des beaux-arts* 6/80 (1972), S. 219–222.
- Aldrovandi, Ulisse: *De animalibus insectis libri septem*. Bologna 1602.
- Amoreux, Pierre Joseph: *Notice des insectes de la France réputés venimeux. Tirée des écrits des naturalistes, des médecins, & de l'observation*. Paris 1789.
- Anglicus, Bartholomaeus: *Le propriétaire des choses très utile et profitable aux corps humain* [1372]. Übers. v. Jean Corbechon. Paris 1528.

⁵⁹ Vgl. Laneyrie-Dagen, Vigarello: *La toilette*, S. 63.

⁶⁰ Borgards: Es war ein Floh, S. 20f.

⁶¹ Vgl. Sarah Cockram, Andrew Wells: Introduction. Action, Reaction, Interaction in Historical Animal Studies. In: Dies. (Hg.): *Interspecies Interactions. Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity*. Abingdon 2018, S. 1–14, hier S. 3, sowie Sarah Cockram: Sleeve Cat and Lap Dog. Affection, Aesthetics and Proximity to Companion Animals in Renaissance Manuta. In: ebd., S. 34–65, bes. S. 41–48.

- Anonym: Brief vom 13. November 1775. In: Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur. Bd. 8. London 1777, S. 286.
- Anonym: Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789. Bd. 1. Paris 1853.
- Anonym. In: Correspondance littéraire secrète 47 (18. November 1775), o. P.
- Anonym. In: Zeitung für die elegante Welt 56/1 (1856), S. 128.
- Bachorski, Hans-Jürgen: Von Flöhen und Frauen. Zur Konstruktion einer Geschlechterdichotomie in Johan Fischarts ›Floeh Haz/Weiber Traz‹. In: Ulrike Gaebel, Erika Kartschoke (Hg.): Böse Frauen – gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Trier 2001, S. 253–272.
- Bendall, Sarah A.: Shaping Femininity. Foundation Garments, the Body and Women in Early Modern England. London 2022.
- Bendall, Sarah A.: To Write a Distick upon It. Busks and the Language of Courtship and Sexual Desire in Sixteenth- and Seventeenth-Century England. In: Gender & History 26/2 (2014), S. 199–222.
- Bergeron, Crissy: Georges de La Tour's ›Flea-Catcher‹ and the Iconography of the Flea-Hunt in Seventeenth-Century Baroque Art. Master's Thesis, Louisiana State University, 2007
- Blum, Stella: Eighteenth-Century French Fashion Plates in Full Color. New York 1982.
- Borgards, Roland: ›Es war ein Floh, und doch kein Floh‹. E. T. A. Hoffmanns letztes Märchen-Abenteuer. Frankfurt a.M. 2021.
- Bouchard, Gary M.: Flea. Annihilating the Copulative Conceit: John Donne's Conversion of the ›son of dust‹ into Uncertain Sacrilege. In: Joseph Campana, Keith Botelho (Hg.): Lesser Living Creatures of the Renaissance. Bd. 1: Insects. University Park, Penn. 2023, S. 47–59.
- Brumble, H. David III: John Donne's ›The Flea‹. Some Implications of the Encyclopedic and Poetic Flea Traditions. In: Critical Quarterly 15 (1973), S. 147–154.
- Bruna, Denis: Early 18th Century ›Paniers‹ in Contemporary Sources. In: Frank Matthias Kammel, Johannes Pietsch (Hg.): Structuring Fashion. Foundation Garments through History, München 2019, S. 101–107.
- Busvine, James R.: Insects, Hygiene and History. London 1976.
- Cockram, Sarah: Sleeve Cat and Lap Dog. Affection, Aesthetics and Proximity to Companion Animals in Renaissance Manuta. In: Dies., Andrew Wells (Hg.): Interspecies Interactions. Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity. Abingdon 2018, S. 34–65.
- Cockram, Sarah, Andrew Wells: Introduction. Action, Reaction, Interaction in Historical Animal Studies. In: Dies. (Hg.): Interspecies Interactions. Animals and Humans between the Middle Ages and Modernity. Abingdon 2018, S. 1–14.

- Conisbee, Philip: An Introduction to the Life and Art of Georges de La Tour. In: Georges de La Tour and His World, Ausst.-Kat. National Gallery of Art Washington, hg. v. Philip Conisbee, New Haven, London 1996, S. 13–147.
- Descalzo Lorenzo, Amalia: Spanish Foundation Garments in the Habsburg Period. In: Frank Matthias Kammel, Johannes Pietsch (Hg.): Structuring Fashion. Foundation Garments through History, München 2019, S. 39–49.
- Doby, Jean-Marie: Des compagnons de toujours... Bd. 1: La puce. Bayeux 1996.
- Donne, John: The Complete English Poems. Hg. v. Albert J. Smith. London 1996.
- Extreme Beauty. The Body Transformed, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art New York, hg. v. Harold Koda, New York 2001.
- Fashioning the Body. An Intimate History of the Silhouette, Ausst.-Kat. Bard Graduate Center New York, hg. v. Denis Bruna, New Haven, London 2015.
- Feinstein, Sandy: Donne's Elegy 19. The Busk between a Pair of Bodies. In: SEL 34 (1994), S. 61–77.
- Françon, Marcel: Un motif de la poésie amoureuse au XVI^e siècle. In: PMLA 56/2 (1941), S. 307–336.
- Gerlach, Dieter: Geschichte der Mikroskopie. Frankfurt a.M. 2009.
- Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre, Ausst.-Kat. Galleria degli Uffizi Florenz, hg. v. Gianni Papi, Florenz 2015.
- Gibson, Rebecca: The Corseted Skeleton: A Bioarchaeology of Binding. Cham 2020.
- Giuseppe Maria Crespi 1665–1747, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, hg. v. Andrea Emiliani, August B. Rave, Bologna 1990.
- Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy, Ausst.-Kat. Kimbell Art Museum Fort Worth, hg. v. John T. Spike, Florenz 1986.
- Hayn, Hugo, Alfred N. Gotendorf: Floh-Litteratur (de publicibus) des In- und Auslandes, vom XVI. Jahrhundert bis zur Neuzeit. Zum ersten Male bibliographisch dargestellt. O. O. 1913.
- Hooke, Robert: Micrographia. Or some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses with Observations and Inquiries Thereupon. London 1665.
- Jackson, Holbrook: Colour Determination in the Fashion Trades. In: Journal of the Royal Society of Arts 78/4034 (1930), S. 493–513.
- Johnson, Mark D.: Sex, Lies, and Verdugados. Juana of Portugal and the Invention of Hoopskirts. In: Monica L. Wright, Robin Netherton, Gale R. Owen-Crocker (Hg.): Medieval Clothing and Textiles. Bd. 16. Woodbridge 2020, S. 101–122.
- Jones, Ann Rosalind, Peter Stallybrass: Busks, Bodices, Bodies. In: Bella Mirebella (Hg.): Ornamentalism: The Art of Renaissance Accessories. Ann Arbor, MI 2011, S. 85–101.
- Jones, Ann Rosalind, Peter Stallybrass: Of Busks and Bodies. In: Leonard Barkan, Bradin Cormack, Sean Keilen (Hg.): The Forms of Renaissance Thought. New Essays on Literature and Culture. Basingstoke 2009, S. 261–276.

- Jorink, Eric, Ellen Pater: *The View through a Microscope. Insects Up Close and Personal*. In: *Crawly Creatures. Little Animals in Art and Science*, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam, hg. v. Jan de Hond, Erik Jorink, Hans Mulder, Amsterdam 2022, S. 127–136.
- Judovitz, Dalia: *Georges de La Tour and the Enigma of the Visible*. New York 2018.
- Judson, Jay R., Rudolf E. O. Ekkart: *Gerrit van Honthorst, 1592–1656*. Doornspijk 1999.
- Junker, Almut, Eva Stille: *Zur Geschichte der Unterwäsche 1700–1960*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt, Frankfurt a.M. 1988.
- Kohlhage, Andreas: *Johannes Sulpitius Verulanus. De moribus puerorum carmen iuvenile*. In: Theodor Brüggemann, Otto Brunken (Hg.): *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Vom Beginn des Buchdrucks bis 1570*. Stuttgart 1987, S. 527–538.
- Kunzle, David: *Fashion and Fetishism. A Social History of the Corset, Tight-Lacing and Other Forms of Body-Sculpture in the West*. Totowa, NJ 1982.
- La mécanique des dessous. Une histoire indiscrète de la silhouette, Ausst.-Kat. Musée des Arts Décoratifs Paris, hg. v. Denis Bruna, Paris 2013.
- Laneyrie-Dagen, Nadaije, Georges Vigarello: *La toilette. Naissance de l'intime/The Invention of Privacy*, Ausst.-Kat. Musée Marmottan Monet Paris, hg. v. Musée Marmottan Monet, Académie des beaux-arts/Institut de France, Paris 2015.
- le Doze, Camille: *La puce. De la vermine aux démangeaisons érotiques*. Paris 2010.
- Lehmann-Langholz, Ulrike: *Kleiderkritik in mittelalterlicher Dichtung*. Der Arme Hartmann, Heinrich »von Melk«, Neidhart, Wernher der Gartenaere und ein Ausblick auf die Stellungnahme spätmittelalterlicher Dichter. Frankfurt a.M. 1985.
- Lehnert, Gertrud: *Der modische Körper als Raumskulptur*. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 528–549.
- Leoty, Ernest: *Le corset à travers les ages*. Paris 1893.
- Lothe, José: *L'œuvre gravé d'Abraham Bosse, graveur parisien du XVII^e siècle. Catalogue général*. Paris 2008.
- Martini, Mario: *Il carme giovanile di Giovanni Sulpizio Verolano* »De moribus puerorum in mensa servandis« con una lettera inedita a Ludovico Podocatario Vescovo di Capaccio. Sora 1980.
- Meijer, Charlotte: *Insects at the Intersection of Gender and Class in the Early Modern Period*. In: *Yearbook of Women's History* 42 (2024), S. 91–103.
- Merriman, Mira Pajes: Giuseppe Maria Crespi. Mailand 1980.
- Mersmann, Jasmin: *Kleiderwechsel. »Rites de Passage« bei Ludovico Cigoli*. In: David Ganz, Marius Rimmele (Hg.): *Kleider machen Bilder. Vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache*. Emsdetten, Berlin 2012, S. 269–287.
- Moffett, Thomas: *Insectorum sive minimorum animalium theatrum*. London 1634.

- Moffitt, John M.: »La femme à la puce«. The Textual Background of Seventeenth-Century Painted »Flea-Hunts«. In: *Gazette des beaux-arts* 6/110 (1987), S. 99–103.
- Nicolson, Benedict, Christopher Wright: *Georges de La Tour*. London 1974.
- Nicolson, Benedict: In the Margin of the Catalogue. In: *The Burlington Magazine* 100/660 (1958), S. 87, 97–101.
- Nicolson, Benedict: Un Caravagiste aixois. La maître à la chandelle. In: *Art de France* 4 (1964), S. 116–139
- Paresys, Isabelle: The Body. In: Elizabeth Currie (Hg.): *A Cultural History of Dress and Fashion in the Renaissance*. London 2017, S. 57–73, 203–205.
- Ponsonby, Vere (Hg.): *Georgiana. Extracts from the Correspondence of Georgiana, Duchess of Devonshire*. London 1955.
- Popkin, Jeremy, Bernadette Fort: The »Mémoires secrets« and the Culture of Publicity in Eighteenth-Century France. Oxford 1998.
- Rasche, Adelheid: 18th Century Hoop-Petticoats. German Sources and Two Surviving Examples. In: Frank Matthias Kammel, Johannes Pietsch (Hg.): *Structuring Fashion. Foundation Garments through History*, München 2019, S. 109–119.
- Rottmann, Friedrich Julius: Der wolverthedigte Steiffe und weite Weiber-Rock. Zu besserer Information Aller Derjenigen, Welche Dem Hochlöblichen Frauenzimmer so sehr verübeln, Dass es Mit denen jetzt üblichen Fischbeinen Röcken sich heutiges Tages so gross und breit machet. Frauenstadt 1715.
- Scaliger, Julius Caesar: *Exotericarum exercitationum liber quintus decimus*. Paris 1557.
- Schlittler, Anna-Brigitte: Der Mann im Boudoir. Ankleiderituale zwischen Macht und Ausgrenzung. In: Dies., Katharina Tietze (Hg.): *Mode und Bewegung. Beiträge zur Theorie und Geschichte der Kleidung*. Emsdetten, Berlin 2013, S. 143–152.
- Seifert, Hans-Ulrich: Zecke, Milbe, Laus und Floh. Ideologische Implikationen der Visualisierung des kaum Sichtbaren in der Frühzeit der Mikroskopie. In: Ulrike Gehring (Hg.): *Die Welt im Bild. Weltentwürfe in Kunst, Literatur und Wissenschaft seit der Frühen Neuzeit*. Paderborn 2010, S. 235–252.
- Stadler, Ulrich: Der ewige Verschwinder. Eine Kulturgeschichte des Flohs. Basel 2024.
- Stadler, Ulrich: Schaulust und Voyeurismus. Ein Abgrenzungsversuch mit einer Skizze zur Geschichte des verpönten Blicks in Literatur und Kunst. In: Ders., Karl Wagner (Hg.): *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. München 2005, S. 9–37.
- St Clair, Kassia: *Die Welt der Farben* [engl. 2016]. Übers. v. Marion Hertle. Hamburg 2017.
- Steele, Valerie: *The Corset. A Cultural History*. New Haven 2001.

- van den Abeele, Baudouin, Heinz Meyer (Hg.): *Bartholomaeus Anglicus, ›De proprietatibus rerum. Texte latin et réception vernaculaire/Lateinischer Text und volkssprachige Rezeption.* Turnhout 2005.
- Vigarello, Georges: Wasser und Seife, Puder und Parfüm. Geschichte der Körperhygiene seit dem Mittelalter [franz. 1985]. Übers. v. Linda Gränz. Frankfurt a.M. 1988.
- Weber, Caroline: Queen of Fashion. What Marie Antoinette Wore to the Revolution. New York 2006.
- Weitbrecht, Julia: Animalische Lizenzen. Zur Artikulation und Reflexion von Ordnung in Johann Fischarts ›Flöh Hatz/Weiber Tratz‹ und Georg Rollenhagens ›Froschmeuseler‹. In: Daniela Fuhrmann, Pia Selmayr (Hg.): Erzählte Ordnungen – Ordnungen des Erzählens. Studien zu Texten vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit. Berlin, Boston 2021, S. 155–171.
- Wernsdorf, Johann Christian, Nicolas E. Lemaire (Hg.): *Poetae Latini Minores.* Bd. 7. Paris 1824.
- Wind, Barry: Close Encounters of the Baroque Kind. Amatory Paintings by Terbrugghen, Baburen, and La Tour. In: *Studies in Iconography* 4 (1978), S. 115–124.
- Wisniewski, Claudia: Wörterbuch des Kostüms und der Mode. 6. Aufl. Stuttgart 2010.
- Wunder, Amanda: Women's Fashion and Politics in Seventeenth-Century Spain: The Rise and Fall of the ›Guardainfante‹. In: *Renaissance Quarterly* 68 (2015), S. 133–186.
- Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Halle (Saale), Leipzig 1731–1754.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: The Elizabeth Day McCormick Collection.
- Abb. 2: Palais des Ducs de Lorraine – Musée Lorrain, Nancy/photo. Thomas Clot, Inv. 55.4.3.
- Abb. 3: Aus: Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre, Ausst.-Kat. Galleria degli Uffizi Florenz, hg. v. Gianni Papi, Florenz 2015, S. 251.
- Abb. 4, 6 und 8: Public Domain.
- Abb. 5: The Henry Barber Trust, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham/Bridgeman Images.
- Abb. 7: London, Wellcome Collection, Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

