

Thyssen-Sammlung ist er mit den Nr. 37—39 vertreten. Die ursprünglich wohlhabende und weitgereiste Malerin Alexandra Exter wirkte seit 1916 mit Entwürfen für Alexander Tairoffs Moskauer Kammertheater, um 1924 Rußland auch zu verlassen; nachdem sie bereits 1921—23 in Berlin tätig gewesen war, zog sie nach Paris. Ihre Figurinen aus dem zweiten Jahrzehnt (Nr. 40—44) spiegeln im Gegensatz zu den Arbeiten von Bakst und Benois das damalige Werk der mit ihr befreundeten Pariser Kubisten wider. Dem Alphabet nach folgt das russische Paar Natalia Gontcharova (Nr. 45—47) und Michael Lariovov (Nr. 48), die zwar erst 1955 geheiratet haben. Gleichfalls in erster Linie Maler, waren auch sie vor 1914 in Westeuropa gereist und hatten dort ausgestellt, bevor sie 1915 Rußland verließen. Sie gehörten ebenfalls zum Kreis von Diaghilev und seinen Ballets Russes. Nach dessen Tod (1929) organisierten sie 1930 eine Retrospektive seines Schaffens. Die verbleibenden Zeichnungen stammen von den Franzosen Georges Barbier (Nr. 24—28), Lucien Bertaux (Nr. 36) und Jacques Manuel (Nr. 49) sowie von dem Spanier José de Zamora (Nr. 51—56). Zu Willuska Talera, deren orientalische Tänzerin von 1919 (Nr. 50) sich als europäische Imitation von Baksts „echten“ Orientalen abhebt, konnte bisher nichts Weiteres ermittelt werden. — Dank seiner akribischen, bei jedem Blatt weit ausholenden Darstellungen vermittelt der vorgelegte Bestandskatalog zugleich eine — zwar ausschnitthafte, doch hellausgeleuchtete — Geschichte des europäischen Theaters und Balletts während der ersten drei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts mit einigen Ausblicken auf die folgenden. Nach der Einführung werden für jedes Blatt nicht nur sämtliche mit ihm zu verbindende Daten, sondern ebenso die der zugehörigen Ausführung und des Engagements der Künstler geboten, begleitet und erläutert durch zahlreiche, meist zeitgenössische schwarz-weiße Wiedergaben. An den derart eingehenden Katalog schließen sich ein Verzeichnis der Ausstellungen der beteiligten Künstler und deren ausführliche chronologische Lebensläufe, eine ausgewählte Bibliographie sowie ein Index an. Die sehr aufwendig hergestellte Publikation lädt gleichermaßen zum Anschauen wie zum unterrichtenden Lesen ein. Unterstützt durch das beziehungsreiche Thema des Theaters, ist es hier gelungen, einen Katalog zu einer anregenden und ergiebigen, über sich selbst weit hinausreichenden theaterhistorischen Publikation, auch für Kostümhistoriker, zu machen.

Leonie von Wilckens

INGRID LOSCHEK, *Reclams Mode- und Kostümlexikon*. Stuttgart, Philipp Reclam jun. 1987. 544 Seiten mit 470 Abbildungen, davon 10 farbigen.

Das Lexikon setzt sich zusammen aus einer einführenden „Geschichte der Kleidung und Mode“, von den frühen Kulturen und der Antike bis 1986, den Sachwörtern von A bis Z, dem alphabetischen Verzeichnis der Modeschöpfer und Designer sowie aus Literaturhinweisen, die auch Modejournale bzw. Illustrationen von Kleidung seit dem 16. Jahrhundert verzeichnen. Daß dieses Kompendium von einem einzigen Autor ohne irgendwelche Mitarbeiter erarbeitet worden ist, verdient höchste Bewunderung. Doch schon bald tauchen Minuspunkte auf, die solch eine Ein-Mann(Frau)-Arbeit — notgedrungen? — kennzeichnen. Die Verfasserin, deren eigentliches Interesse der Mode etwa

seit der Mitte des 19. Jahrhunderts oder seit dem Beginn der Pariser Haute Couture gilt, mußte überfordert sein, wenn sie in gleicher Weise die davor liegenden zwei Jahrtausende (oder noch mehr) einzubeziehen gedachte. Hat sich nicht Georgina O'Hara in *The Encyclopedia of Fashion*, New York 1986, deshalb wohlweislich auf das 19. und 20. Jahrhundert beschränkt? Kleidung darf man nicht nur auf ihren äußeren Schein hin anschauen; auf ihre Form, ihren Stil, die zugleich den menschlichen Körper bestimmen, kommt es wesentlich an. Man kann nicht eine Robe des 18. Jahrhunderts über einer heutigen Schaufensterpuppe drapieren. Hier gewinnt man jedoch den Eindruck, daß Mode- und Kostümforschung zu ihren Anfängen im 19. Jahrhundert zurückgekehrt sind, mit Interesse für das bloße Bild, den Augeneindruck. Bereits seit dem ersten Viertel unseres Jahrhunderts haben Paul Post (dessen Kostümgeschichte des Mittelalters im *Deutschen Kulturatlas*, Berlin 1928—39, nicht zitiert ist) und seine Schüler (in Frankreich ebenso François Boucher) Mode als Form, als Ausdruck ihrer Zeit verstanden. Während eine Zeitlang danach Kostümkunde zu einer historischen Hilfswissenschaft zu verkommen drohte, wächst neuerdings Kostüm- und Kleidungskunde zu einem selbständigen Partner der Kunst- und der Kulturgeschichte; Mode ist zugleich Stil, Kleidung legt Zeugnis ab von den Menschen, die sie getragen haben und tragen. Übrigens setzt die „Kostümforschung“ nicht erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein, sondern geht auf das späte 18. zurück. Man sollte heute aber nicht mehr nach den Zeichnungen von Weiß, auch nicht nach denen bei Mützel reproduzieren, die die Kleidung nach der Kenntnis und mit den Augen ihrer Zeit wiedergegeben haben. Bei den begleitenden Illustrationen sollten die angegebenen Daten stimmen, richtig wäre z. B. für Abb. 35: um 1365 geschaffen; Abb. 36: 1400 datiert; Abb. 39/40: von A. und S. Bening, um 1510; Abb. 41: um 1530; Abb. 42: 1535 datiert; Abb. 153: Anfang 15. Jahrhundert; Abb. 443: nicht datiert 1427, sondern etwa um 1440. Unter „Modejournale“ innerhalb der Literaturhinweise sind die Quellen des 16. Jahrhunderts (auch noch die meisten des 17.) fehl am Platze; zu berichtigen wäre, daß das Hausbuch des Unico Manninga um 1570 zu datieren ist, daß die sog. Schwarzschen Trachtenbücher (die als einzige tatsächlich Mode ihrer Zeit zeigen, die anderen führen „Trachten“ oder auch historische Kleidung vor) bereits um 1520 einsetzen und nur wenig über die Jahrhundertmitte hinausgehen. Wir können an dieser Stelle nur Beispiele für unsere Einwände und für Korrekturen geben, nur das eine oder andere herausgreifen. Warum werden einige arabische Kleidungsstücke genannt (z. B. Aba, Agal, Djubbah, Fes, aber nicht Anteri, Şalvar, Schador u. a.)? Warum gibt es auffallend viele spanische Kleidungsbezeichnungen, aber weniger italienische? Dann ist es nicht einzusehen, warum die Einnahme von Konstantinopel 1453 den türkischen Fes nach dem Westen gebracht haben soll (auch wenn es so im *Brockhaus* steht), waren doch die Türken schon seit langem viel weiter auf dem Balkan vorgedrungen und Konstantinopel nur der letzte Rest des byzantinischen Reiches, den sie einnahmen? Damals hieß die Kopfbedeckung Tarbusch, erst im 17. Jahrhundert, erhielt sie den jetzigen Namen. Warum wird eine italienische Kopfbedeckung, die dieser in etwa gleichkommt, Fes genannt, zumal sonst der zeitgenössische Name (auf Abb. 236 daneben: Giornea) oder die heute übliche Bezeichnung steht? Wenn eine solche Zahl nichtdeutscher Namen (auch hierzulande für die betreffenden Stücke nicht übliche) aufgeführt sind, hätte man sich einige deutsche mehr gewünscht, z. B. Haarmantel (unter „Frisiermantel“ nicht als solcher aufgeführt),

Klagrock, Leidmantel, Nachtschaube, um nur einige aus dem 16./17. Jahrhundert aufzurufen, die zumindest einen Verweis verdient hätten. Warum werden aus dem 20. Jahrhundert Mengen von wirklich kurzlebigen Benennungen verzettelt, die kaum je hier nachgeschaut werden dürften: z. B. Arafat-Kopftuch, Benny-gown, Birger-Ruud-Kappe, Liftboyjacke, Palm-Beach-Kombination, Raider, Tangohose etc.? Warum hat der „Druckknopf“ sein Stichwort, aber nicht „Haken und Öse“, die zwar, doch ganz allgemein, ebenso unter „Verschluß“ erwähnt werden? Warum ist der „Schmuck“, der ein wesentlicher Bestandteil der Mode ist, mit Einzelstücken — Diadem, Fibel z. B. — aufgeführt, aber weder mit Anhänger, Armband, Brosche, Halskette noch Ring? Gegenüber der „Trauerkleidung“ ist die „Brautkleidung“ schlecht weggekommen. Indessen sind schon im späten Mittelalter weiße Brautkleider überliefert, im 16. Jahrhundert hat man oft in Rot geheiratet, im 18. war ein helles Blau nicht unüblich, schließlich gibt es bis zum Beginn unseres Jahrhunderts vielerorts schwarze Brautkleider. Der Pilgerkragen („Pelerine“) ist nicht erst seit dem 17. Jahrhundert von Pilgern getragen worden; bereits im frühen 18. Jahrhundert kleideten sich jedoch damit, z. B. bei Watteau, die sentimental Pilger zu den Gefilden der Seligen. Der Pantalone der Italienischen Komödie zeichnet sich nicht durch „Judentracht“ aus, sondern ist als Venezianer gekleidet. Unrichtig sind die Angaben bei „Canons“; es wird vielmehr zwischen den anliegenden zur Hose gehörenden Canions des 16. Jahrhunderts und den Canons an den Strümpfen zur Rheingrafenhose des 17., die weit waren und über das Knieband geschlagen wurden, unterschieden. Bei Abb. 401 steht die untere Zeichnung, die ausschnitthaft eine Detailrekonstruktion von Janet Arnold wiedergibt (mit Copyright wie die beiden oberen!) auf dem Kopf; es handelt sich um ein Detail der Hose von Svante Sture, nicht von Nils. Schließlich sucht man schon gar nicht mehr die Hemdhose oder das (Unterzieh-)Leibchen. Aber warum fehlen in einem solchen Lexikon die für die Kleiderherstellung so wichtigen Stichworte wie Schnitt, Schnittmuster(bogen), Saum, Naht, Stiche? Unter den „Modejournalen“ stößt man zwar auch auf die ältesten gedruckten (was nicht gesagt wird) Schnittmusterbücher, wobei allerdings die von Diego de Freyle, Sevilla 1588, Francisco de la Rocha Burguen, Valencia 1618, Martin de Anduxa, Madrid 1640, fehlen. Nach diesen Erfahrungen gehe man über die Stichworte zum Material der Kleidung, Stoffe, Gewebe, Farben, Stickerei und dergleichen, besser hinweg. Weder stammt die älteste in Europa gefundene chinesische Seide erst aus dem 2. vorchristlichen Jahrhundert, wurde Seide in Sizilien schon im 10., in Lucca schon im 11. Jahrhundert gewebt, ist Atlas gar ein stark glänzendes, glattes Seidenzeug in Leinenbindung noch wurden die europäischen Kattunfabriken bereits im 17. Jahrhundert gegründet, gelang die Herstellung von baumwollenen Kettfäden erst im späten 18. Jahrhundert. Samit ist keinesfalls ein Samt, sondern ein Köperschußkompositivbindung; Samt geht offenbar auch im Orient nicht weiter als in das 13. Jahrhundert zurück. Daß „Filet“ eine „Maschenware“ ist, die „durch Einhängen, Verschlingen und Verknoten eines... endlichen Fadens hergestellt wird“, dürfte jede Handarbeitsschülerin verwundern; in dem in den Literaturhinweisen zitierten *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* (Bd. 8, Sp. 1027—81) erfährt man detailliert, was Filet ist. Warum „Stickerei“ nur eine Spalte (aus der sich indessen das Wesentliche überhaupt nicht entnehmen läßt) gegenüber den sieben der „Spitze“, obwohl die eine wie die andere für die Kleidung von großer Bedeutung

sind, erhalten hat, möchte man kaum noch fragen. Vor allem an diesen zuletzt genannten Stellen kann man nicht mehr nur korrigieren, hier muß Angabe für Angabe überprüft und dann das Ganze richtiggestellt werden. Hier ist in eine Publikation so viel Arbeit durch eine Reihe von Jahren gesteckt worden, man spürt den antreibenden Ehrgeiz und kann dem Ergebnis Umsicht nicht versagen, der indessen Einsicht und Übersicht über ein bei weitem allzu großes Gebiet nicht zur Seite gestanden haben.

Leonie von Wilckens

Varia

HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE

NACHTRÄGE UND BERICHTIGUNGEN

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

AACHEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Museumsdirektor Dr. Ernst Günther Grimme wurde zum Honorarprofessor ernannt.

BERLIN

INSTITUT FÜR ARCHITEKTUR- UND STADTGESCHICHTE DER TECHNISCHEN UNIVERSITÄT

Privatdozent: Dr.-Ing. habil. M. Mislin.

BONN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

Abgeschlossene Magisterarbeiten

(Bei Prof. Hallensleben) Carolyn Ann-Lisette Leckebusch: Die historisierten (S. 459 falsch: historischen) Initialen der Bibel Codex 2 der Kölner Dombibliothek. Katalogisierung und Untersuchungen zum Text-Bild-Bezug.

HEIDELBERG

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

Wiss. Assistent: Dr. Johannes Tripps.

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Reith) Gabriele Huber: Die Porzellan-Manufaktur Allach-München GmbH. Eine „Wirtschaftsunternehmung“ der SS zum Schutze der „deutschen Seele“.

Abgeschlossene Magisterarbeiten

(Bei Prof. Reith) Susanne Maywurm-Rohrmann: Kirchenbaumeister Otto Linder (1891—1976) — Ein Beitrag zum Expressionismus im deutschen Sakralbau (auf S. 470 unzutreffend als Dissertation angeführt).